

Francesco Muzzarelli

DA "LASCIAISI ANDARE" A "FAR ACCADERE" Il direttore di psicodramma classico e le sue prescrizioni di lavoro *in actu e in situ*

Premessa

"Bisogna rompere i copioni!"

Ricordatevi che dobbiamo giocare sull'inatteso!

La consegna deve essere chiara e semplice, molto relazionale e lasciare sempre in sospeso rispetto a ciò che accadrà dopo.

Ma che consegna lunga e complicata! Che significa?

Cosa possiamo dire/fare, adesso, per eccitare l'io-attore del protagonista?

Il direttore è una sorta di capocomico, stimola e struttura gli accadimenti e ne determina il colore emozionale.

L'uso della voce è importantissimo! Crea l'atmosfera e la magia dello psicodramma. Se no, pare una burla, un gioco e niente più!"

È nel Giugno del 1999 che sentii queste parole per la prima volta.

In quell'anno mi trovavo a frequentare, quasi per caso, un master breve in "Psicosociodramma organizzativo". Dico quasi per caso, perché non sapevo esattamente cosa fosse; semplicemente un mio collega friulano mi disse "Per un formatore lo psicodramma di Moreno è importante".

Chi formulava quelle parole era Gianni Boria, persona che mi colpì immediatamente per la precisione e la strutturazione del suo pensiero e al tempo stesso per la fantasia e la capacità di rendere speciali le attività che si svolgevano, quasi un cerimoniere.

L'idea che mi feci di lui fu quella di un "ingegnere creativo", estremamente abile nel "movimentare" il gruppo e le singole persone in un modo particolare: divertente ma impegnativo, gradevole ma "pizzicante", flessibile e fluttuante ma al tempo stesso altamente strutturato e semplice.

Per un formatore amante delle attività innovative e dinamiche fare la conoscenza di questo "ingegnere creativo" fu assai stimolante: la leggera imponenza del suo modo di parlare e agire scatenarono in me una forte curiosità e un istinto di emulazione di quelli che "ti accendono la scintilla".

È così che oggi, a fine del 2003, mi trovo a elaborare la tesi di diploma della Scuola quadriennale di Psicodramma classico.

Ho appreso che Moreno è un cognome e non un nome, che l'ingegnere creativo è il direttore di psicodramma, che la sua arte di "movimentare" le persone è un metodo d'azione assai articolato e dotato di radici epistemologiche sue proprie, che tutte le attività condotte dal direttore nascono e si sviluppano all'interno di un "triangolo moreniano" fatto di spontaneità/creatività, ruolo e tele; ho appreso che il direttore stimola funzioni psichiche ben precise e che usa tecniche apposite per farlo.

E ho anche appreso quanto la "leggera imponenza" dell'agire del direttore sia arte complessa, che richiede processi mentali particolari: è una sorta di regia *just in time*, "chirurgica e liturgica": deve essere straordinariamente situazionale, precisa, coerente e possedere quel manto di atmosfera magico-rituale tipico del mood psicodrammatico.

Altrimenti "è acqua fresca", come dice Gianni.

Mi sono anche accorto che la **qualità verbale e non verbale delle prescrizioni di lavoro del direttore** (le consegne) determina pesantemente lo svolgersi delle attività e il livello di partecipazione emotiva del gruppo.

Ciò a prima vista può apparire ovvio.

Tuttavia quando si scende nello spazio terapeutico e si conduce il gruppo e/o il protagonista, formulare le consegne in modo "chirurgico e liturgico" è tutt'altro che scontato e affidabile unicamente a buon senso e stile personale.

I modi e i momenti attraverso cui il direttore stimola, prescrive e regola le attività della sessione psicodrammatica richiedono un

processo di pensiero e una presenza emotiva altamente integrati e delle modalità espressive molto sorvegliate.

Da queste considerazioni nasce il tentativo metodologico della **PARTE PRIMA** di sistematizzare alcuni criteri di analisi e formulazione delle consegne del direttore, secondo un approccio olistico-pragmatico.

La **PARTE SECONDA**, contiene le tracce principali del mio percorso di allievo direttore, sia dal punto di vista dell'esperienza personale, sia sotto il profilo dell'evoluzione tecnica.

Esprimo un intenso ringraziamento a Gianni Boria. Sono molto felice di averlo collocato a pieno titolo nella strettissima cerchia dei miei Maestri.

I miei Maestri sono sempre con me. A loro devo il saper cogliere i venti favorevoli per dirigermi verso le mie mete.

Francesco Muzzarelli
Bologna, novembre 2003

PARTE PRIMA : Focus metodologico

I CRITERI DI ANALISI E FORMULAZIONE DELLE CONSEGNE DEL DIRETTORE DI PSICODRAMMA CLASSICO: ASPETTI VERBALI E NON VERBALI ED EFFETTI PRAGMATICI

In everyday life "if" is a fiction, in the theatre "if" is an experiment.
P. Brook

La consuetudine è una seconda natura che distrugge la prima.
B. Pascal

"Allora abbiamo conquistato quello che avevamo prima", disse Gondrano.

"Questa è la nostra vittoria", replicò Clarinetto.
G. Orwell

I. Introduzione breve allo psicodramma classico: tanto per orientarsi

La filosofia insegna ad agire, non a parlare.
Seneca

La vita è giocare un gioco il cui scopo è scoprire le regole, regole che cambiano sempre e non si possono mai scoprire.
G. Bateson

Il presente paragrafo è ad uso di chi non conoscesse lo psicodramma e/o di chi necessitasse di un rapido ripasso dell'argomento. Mi limito, infatti, a introdurre i principali criteri di struttura epistemologica e funzionamento operativo del metodo d'azione di Moreno.

Le metodologie d'azione ideate da Jacob Levy Moreno (Bucarest 1889 – New York 1974), sono comunemente conosciute col nome di **Psicodramma classico**. Questo termine indica un **metodo che esplora i contenuti mentali attraverso l'azione**. La parola *psicodramma*, infatti, proietta subito nel mondo dell'azione: dal greco 'anima' e 'agisco'.

L'essere umano attribuisce significato alle sue esperienze e alla realtà che lo circonda attraverso la loro rappresentazione mentale, frutto di ricombinazioni di elementi percettivi, di dati di memoria, di elementi di fantasia. La maggior parte degli approcci psicologici utilizzati in situazione di formazione limitano la comunicazione al "descrivere con la parola" le immagini che scorrono nella mente.

Lo psicodramma cambia tale schema di comunicazione e apprendimento, sostituendo programmaticamente il "raccontare" col "far accadere qui ed ora", attraverso la rappresentazione scenica.

Il teatro (come mezzo e non come fine) è lo strumento col quale viene data la forma e la forza dell'accadimento ai contenuti mentali.

Ecco di seguito alcuni concetti chiave propri della concezione moreniana e costituenti anche strumenti operativi.

1) Spontaneità e Creatività – sono fondamentali risorse dell'essere umano, che consentono all'individuo di elaborare e mettere in atto modi di essere (ruoli) inediti, personali e adeguati ai pro-

pri bisogni e alle situazioni. La Spontaneità è uno stato di disponibilità a essere pienamente se stessi, ad affrontare positivamente l'imprevisto, a elaborare soluzioni nuove e utili; essa è inversamente proporzionale al livello di ansia e ne rappresenta la migliore prevenzione. In quanto permette l'accesso alla Creatività posseduta dalle persone, è il principale motore del cambiamento.

2) Ruolo – è l'insieme coerente, osservabile e significativo di comportamenti e atteggiamenti che si sviluppa in un contesto ed esprime un modo di essere e di porsi in relazione con gli altri e col mondo. È un concetto fondamentale sia in campo formativo e organizzativo (dove si lavora sul ruolo professionale per armonizzare bisogni personali e dell'organizzazione), sia in campo psicologico, dove si lavora sui ruoli personali al fine di armonizzare la presenza nel mondo degli individui e la loro natura profonda, ampliando le possibilità di essere e agire.

3) Azione e auto-osservazione – è la capacità di mettere in atto comportamenti più o meno adeguati ai propri bisogni e alle richieste esterne, in situazioni e contesti precisi e di osservare se stessi in azione (grazie al decentramento percettivo) ricavandone nuove immagini di sé, nuove verità circa il proprio modo di essere e nuove possibilità di comportamento.

4) Doppio – è la capacità di lettura interna di emozioni, affetti, sensazioni; può essere rivolto a se stessi (introspezione) o ad altri (empatia).

5) Specchio – è la capacità di percepire, rappresentare e comunicare immagini di sé e di altri attraverso strumenti verbali e non verbali.

6) Decentramento percettivo e inversione di ruolo – è la capacità di adottare punti di vista diversi, innovativi e chiarificatori, assumendo diversi ruoli e osservandosi in azione sotto differenti prospettive

II. Le prescrizioni di lavoro del direttore alla luce della concezione psicologica moreniana: da "lasciarsi andare" a "far accadere"

Perciò la spontaneità deve essere considerata il fattore più importante e vivificante della struttura vivente
J.L. Moreno

I personaggi si fanno vivi nella voce del loro autore, nelle trasformazioni del suo movimento.
Solo dopo averli messi finalmente in circolazione si riaprono i giochi per poter smuovere la storia dal punto in cui si era incagliata.
O. Rosati
Il vero mistero del mondo è ciò che si vede, e non l'invisibile.
O. Wilde

1) Drammaturgia sperimentale: il teatro della spontaneità e il ruolo cruciale del direttore

È la categoria del momento a donare allo psicodramma la sua originalità fondamentale e la sua finalità. La drammaturgia tradizionale ignora il momento e offre al pubblico creazioni definite e concluse. Il teatro della spontaneità, invece, cerca di **produrre il momento** e, contemporaneamente, di creare la forma e il contenuto del dramma, come parte integrante del momento. In esso l'io dell'attore e la sua creatività spontanea prendono il posto dell'io e della creatività del drammaturgo.

La creatività spontanea è la risposta nuova e adeguata alla situazione presente, un'energia creatrice in continuo divenire, che sorge e cade.

"La mia visione del teatro prese a modello l'idea della spontaneità creativa dell'io. Io avevo in questo caso un doppio compito, cioè di creare, di produrre innanzi tutto l'elemento [la creatività spontanea. NdA] dentro di me, di portare ... alla concretizzazione la materia soggettivo-creativa, e quindi di isolarla ed esaminarla. Fu una specie di ricerca della spontaneità a livello di realtà. Una delle prime scoperte fu che la spontaneità

può divenire trita se non se ne cura lo sviluppo, La seconda scoperta fu che ci si può addestrare alla spontaneità, anche se la scintilla iniziale è piccolissima.

Ma in che modo si poteva fare del teatro per la spontaneità una realtà tecnica e pratica? ... Lo studio del processo di "riscaldamento" degli attori e del pubblico, la ricerca dell'azione e dei ruoli, i metodi per comunicare sotto l'ispirazione del momento, l'elaborazione di diagrammi d'interazione e di indici di spontaneità, nacquero come strumenti accessori ... Un esperimento fondato sulla < filosofia del momento > si presta a tre forme drammatiche: il teatro della spontaneità, come arte drammatica del momento, il giornale vivente o drammatizzato e il teatro terapeutico, o della catarsi. In tutte queste diverse forme il **primo passo consiste nella scelta del materiale per la situazione di partenza in scena.** ... Strumenti principali della ricerca della spontaneità sono la **sperimentazione e l'analisi.** ... Nella fase preparatoria il teatro della spontaneità diviene un laboratorio psico-tecnico. **Il regista predispose la produzione** e il lavoro è, in questa fase, strettamente esplorativo. ... Nonostante tutta la preparazione preliminare ... la rappresentazione è il prodotto libero, spontaneo, non pre-meditato, del regista e dei suoi cooperatori. L'informazione tecnica è estranea alle situazioni in scena e la conoscenza tecnica entra in gioco soltanto per **arricchire continuamente la spontaneità del gruppo e la mutua interazione con una riserva sempre pronta di situazioni nuove e imprevedute.**"¹

La presenza di un regista in scena che alimenti l'azione e l'interazione (l'incontro) è dunque una caratteristica costitutiva e imprescindibile della categoria del momento e che la differenzia nettamente dal teatro tradizionale. In assenza del regista-direttore mancherebbe la base fenomenica per il fluire della drammatizzazione del momento (sperimentazione-esplorazione iniziale, analisi in tempo reale delle espressioni motorie e verbali, proposte successive di azione e interazione).

Senza direzione non ci può essere psicodramma.

Il direttore è colui che predispose e dispone, *in actu e in situ*, delle situazioni espressamente finalizzate all'addestramento alla spontaneità. La finalità è allenare le persone a un adattamento ottimale a più condizioni psico-sociali, costruendo una personalità adattabile, spontanea e creativa.

Moreno identifica nella spontaneità-creatività il "vero fondamento della collettività" e un fondamentale elemento del suo ordine morale e intellettuale.

"Senza creatività la spontaneità dell'universo rimarrebbe vuota e sterile; senza spontaneità, la creatività dell'universo si limiterebbe ad un perfezionismo senza efficacia e senza vita".²

2) Il compito delle consegne: sorprendere e organizzare

Perché esistono le consegne e perché sono una peculiarità del metodo psicodrammatico classico? Procediamo con ordine.

Coerentemente con la "filosofia del momento", un primo elemento caratterizzante questo **paradigma generale di intervento del direttore** è la **sorpresa**, l'inatteso delle sue disposizioni registiche (ciò che Moreno chiama le **tattiche di sorpresa**).

In sostanza le consegne si potrebbero definire come un insieme di test di spontaneità cui il direttore sottopone il gruppo, esplorando/intervenendo sulla prontezza, l'organizzazione e l'adeguatezza delle risposte comportamentali. L'elemento sorpresa è fondamentale anche per una precisa motivazione legata all'evoluzione mentale dell'individuo.

"Quando si lancia in una data attività, un individuo può evidentemente improvvisare, ma quanto più improvvisa attorno al tema, tanto più ha tendenza a scegliere tra le proprie improvvisazioni passate i pensieri migliori, ... in altri termini tende a improvvisare sempre meno, a mettere in opera conoscenze acquistate, ... Non occorre più lo sforzo necessario alla spontaneità, il quale si estingue. Se il nostro scopo è di formare e di proteggere la flessibilità, la prontezza della spontaneità di una personalità,

¹ J.L. Moreno (1980), *Il teatro della spontaneità*, Nuova Guaraldi.

² J.L. Moreno (1980), *Principi di sociometria, di psicoterapia di gruppo e sociodramma*, ETAS Libri.

dobbiamo fare ricorso alla tecnica di apprendimento della spontaneità ... in modo da compensare la rassegnazione e l'inerzia dell'individuo.³

Generare l'inatteso in un contesto d'azione, ovvero agire situazioni inattese è dunque la modalità per far "sgorgare" e sviluppare la spontaneità.

L'altro ingrediente assolutamente indispensabile (una sorta di matrix) è la possibilità/necessità di dare luogo ad **accadimenti relazionali** all'interno di un **gruppo**, in specifico, di tipo **intersoggettivo** (tramite la tecnica di sospensione della risposta), istituendo e agendo su delle **bipolarità relazionali ruolo-controruolo** ben distinte, entro spazi e tempi ben determinati.

Ciò consente al direttore di coordinare produttivamente la spontaneità che, di per sé, è come energia cosmica disorganizzata (fame d'azione). Il **ruolo** è infatti sia un vincolo che un'opportunità espressiva attraverso il quale la spontaneità-creatività prende forma e diventa percepibile/osservabile/modificabile. Moreno definisce il ruolo anche come una "rotta di esperienza", un ponte tra soggettività e socialità, tra individuo e contesto.

Lo psicodramma, di fatto, impiega la relazione come vero e proprio strumento di lavoro. Tramite i concetti di **tele** e **incontro**, Moreno attribuisce al "contenitore relazionale" un significato teorico e operativo particolare, riassunto nel suo "Motto" del 1914.

Non si tratta semplicemente del porsi reciproco di due o più persone, bensì di una reciprocità speciale attraverso cui ognuno riesce a osservare l'altro sentendosi nei panni dell'altro e a osservare se stesso da questi panni.

La preziosità di questa concezione, cardine della filosofia moreniana, è esprimibile come segue.

Quando si riesce a guardare l'altro con i suoi occhi, lo si può percepire secondo come egli è per se stesso, quindi conoscerlo autenticamente.

Quando si mettono i propri occhi nell'altro c'è la preziosa possibilità di potersi auto-osservare meglio, grazie al "prestito" del suo vertice percettivo.

L'altro, guardandomi con i miei occhi, vede come sono a modo mio e mi rende nota questa verità. L'invito a un incontro non è, quindi, "... un ingenuo e sentimentale augurio di reciprocità fusionale", bensì "... va inteso come la proposta di un riscontro al tempo stesso empatico e problematizzante".⁴ Operativamente è l'inversione di ruolo che sintetizza in modo elegante, pratico ed efficacissimo i cardini filosofici di ruolo (fattore psicogenico), tele (fattore sociogenico) e incontro. La spontaneità-creatività (fattore ergogenico) può fluire e si rende osservabile/sviluppabile grazie a questi medium.

Il fluire della spontaneità, sorprendentemente (a prima vista) necessita, inoltre, di strutturazione e ordine, compito cui assolve il direttore.

Vediamo perché.

L'elemento sorpresa, dunque, catalizza il fluire della spontaneità, ovvero ne consente la "messa alla prova", ma ha anche un'altra funzione: evitare l'**ansia**. Come sottolinea Moreno, l'ansia compare quando difetta la spontaneità, se c'è pienezza di spontaneità non c'è spazio per l'ansia. Quando invece diminuisce la spontaneità, prende terreno l'ansia. L'ansia è funzione della spontaneità e non viceversa: non è l'ansia che si manifesta per prima e attenua la spontaneità.

Il fenomeno del rapporto ansia-spontaneità descritto da Moreno è ulteriormente complicato. Lo "stato di spontaneità" non è permanente, bensì fluisce, sorge e cade, si accende e si consuma: non è già dato come la parola scritta o un colore, né si può conservare o registrare.

Ciò comporta che quando una persona libera spontaneità si crea immediatamente dopo uno spazio per l'insinuarsi dell'ansia, la quale "... può prendere due direzioni opposte: può palesarsi negli

sforzi che questa [la persona] fa per liberarsi da una situazione preesistente, oppure può apparire con l'immediatezza di una forza venuta dall'esterno che la strappa dalla situazione preesistente e la abbandona, senza sostegno, alla deriva. Per chiunque, ciò che è terribile è proprio questo fluttuare tra una condizione che ha appena abbandonato e alla quale non può più ritornare, e una condizione che deve raggiungere per ritrovare il proprio equilibrio e per sentirsi sicuro."⁵

Ecco quindi una seconda importante peculiarità del ruolo del direttore e della necessità di chiare prescrizioni di lavoro: **evitare/contenere l'ansia**, la sensazione di abbandono, **fungere da io ausiliare** (di fatto un contro-ruolo), da agente di contenimento e guida.

Tale bisogno di contenimento e guida deriva, inoltre, da una proprietà intrinseca della spontaneità: l'espressione spontaneo-creativa irrompe inizialmente senza forma e in modo anarchico nell'ambiente ordinato della coscienza, spezzando momentaneamente il nesso causale dell'atto esistenziale. Inoltre lo stato di spontaneità, nel suo fluire, è frequentemente turbato da un contro-flusso dovuto allo specchiarsi dell'io nell'atto e dall'effetto della sua razionalità. L'io, nel raggiungimento dello stato spontaneo appare diviso in due: l'attore spontaneo (io attore) e un interlocutore interno che osserva (io osservatore).

Moreno osserva inoltre che la memoria degli individui comprende due centri: il **centro dell'azione** e il **centro del contenuto**. Tali centri tendono a rimanere per lo più distinti, cioè il contenuto non viene percepito mentre si produce azione, ma solo successivamente, quindi i due centri non arrivano a impegnare la coscienza nello stesso momento, il che impedisce alle conoscenze dell'individuo di integrarsi dinamicamente.

La conoscenza e la gestione di tali dicotomie è di grande importanza terapeutica: è la forza motrice e la plasticità dell'atto creativo che "... si allea alla destrezza della ragione per realizzare un intento dominante e imperativo"⁶. Il direttore deve favorire tale alleanza, riconoscerla e strutturarne lo sviluppo.

Infine, il fabbisogno di organizzazione dello stato spontaneo deriva da un tipico aspetto del metodo d'azione: la globalità del coinvolgimento della persona, il porre in attività la personalità in modo vasto, impegnativo e autonomo. Ciò a differenza di altri metodi terapeutici che si limitano a impegnare solo parzialmente l'attore (a esempio la dimensione verbale nella psicoanalisi).

A questo punto sembra di poter tentare un primo punto di sintesi che si presti a collegare l'epistemologia moreniana con l'operatività della conduzione.

Potremmo dire che è possibile e produttivo far fluire l'energia creatrice dell'atto spontaneo se esiste una regia di stimolo, contenimento e integrazione di tale flusso, che in particolare deve garantire la libera espressione di sé (intersoggettività) e l'evitamento dell'ansia.

Cosicché ognuno, sapendo cosa fare, quando e per quanto tempo, e anche sicuro che la propria verità soggettiva verrà accettata da tutti, può tranquillamente lasciare fluire le proprie energie, senza altre preoccupazioni e timori.

In assenza di queste condizioni di intervento non si realizza l'incontro e non è possibile, come dice Moreno, **addestrare alla spontaneità**.

In altre parole "mi abbandono prima e meglio se ci sono braccia ad accogliermi e sostenermi, così come sono".

Al proposito F. Perls dice: "Il paradosso sta nel fatto che per giungere a questa spontaneità è necessaria, come nello zen, il massimo della disciplina. La disciplina consiste semplicemente nel comprendere la parola qui ed ora, e nel mettere da parte tutto quel che non è compreso nelle parole qui ed ora".

Ancora, W.J. Warner nel 1951 affermò che "La spontaneità è funzione dell'organizzazione".

Assai brillantemente A. Cocchi osserva "Lo psicodramma è un modo strutturato di essere liberi. Questo ossimoro significa che la libertà di esprimere se stessi e il proprio mondo interiore dipende da

³ J.L. Moreno (1980), *Principi di sociometria, di psicoterapia di gruppo e sociodramma*, ETAS Libri.

⁴ O. Rosati, *Prefazione* in J.L. Moreno (1985), *Manuale di psicodramma*, Casa Editrice Astrolabio

⁵ J.L. Moreno (1980), *Principi di sociometria*, ... op. cit.

⁶ J.L. Moreno (1980), *Il teatro della ...*, op. cit.

contesti relazionali strutturati da regole che favoriscano tale libertà.”

Le predette “garanzie” sono programmaticamente adottate nella direzione psicodrammatica classica e ne costituiscono assoluta peculiarità metodologica.

La dinamica di interdipendenza gruppale (fondata su auto-affermazione e dinamiche transferali e cementata dagli assunti di base di Bion) e l'ansia sono per lo più evitate tramite l'alta strutturazione delle attività (si agisce solo su consegne del direttore) e l'applicazione della regola di sospensione della risposta (una sorta di regola del gioco).

Il direttore è quindi sia uno “**scatenatore di spontaneità**”, tramite il paradigma del momento, le tattiche di sorpresa e l'incontro relazionale intersoggettivo dei soggetti col direttore stesso e i membri del gruppo, sia un “**organizzatore della spontaneità**” (ecco una seconda peculiarità del paradigma generale di intervento del direttore) tramite i modi e i tempi delle sue consegne successive e la sua presenza empatica e rassicurante.

L'organizzazione della spontaneità riconosce due momenti cruciali: l'avvio della scena e l'analisi in situ del comportamento del soggetto immediatamente dopo l'avvio. Più precisamente le fasi operative sono: sperimentazione-esplorazione iniziale, analisi in tempo reale delle espressioni motorie e verbali, proposte successive di azione e interazione.

Nel corso di questa operatività il direttore impiega le specifiche **tecniche di intervento** proprie dello psicodramma (inversione di ruolo, doppio, specchio e derivati), giustappunto in qualità di promotori e organizzatori dell'espressione spontanea creativa.

3) Il substrato di osservazione e intervento del direttore: le forme della spontaneità e gli indicatori di liberazione di spontaneità

Per ordinare e analizzare il processo di liberazione della spontaneità, il direttore necessita della conoscenza e dell'osservazione di riferimenti operativi.

Moreno, alla luce della sua attività sperimentale, suggerisce un'azione registica del direttore volta a far emergere e coordinare quattro specifiche **tipologie di risposta spontanea**. Esse non si riscontrano in forma pura, bensì sono mescolate o dinamicamente predominanti l'una sull'altra.

- la risposta drammatica,
- la risposta creativa,
- la risposta originale,
- la risposta adeguata.

È una distinzione che mi sembra possa fornire concreti indirizzi pratici. Vediamo di che trattasi.

Qualità drammatica: è espressa da brillantezza, vigore e vivacità delle azioni verbali e non verbali; esse tuttavia non contengono nulla di nuovo poiché derivano dalla ripetizione e dal perfezionamento nel tempo di copioni pre-esistenti. La spontaneità intesa come risposta drammatica ha l'utile funzione di donare energia e unità al sé. Essendo però la forma di spontaneità che riguarda l'attivazione di conserve culturali e stereotipi psico-sociali, un suo eccesso ne permette la lunga sopravvivenza. Moreno considera infatti questa qualità come un “cosmetico per la psiche”.

Creatività: all'opposto della precedente, è una sorta di magma in ebollizione, un continuo status nascendi, tuttavia privo di indirizzo e forme. È il caso di una persona completamente produttiva, immersa in un ciclo continuo di creatività, ma priva di drammaticità e fine. La spontaneità come funzione creativa mira a creare il sé e un ambiente a esso favorevole. Un suo eccesso può determinare la nascita di individui, gruppi e forme di ambiente troppo precoci o incongruenti rispetto alle caratteristiche socio-culturali del contesto in seno al quale si sviluppano.

Originalità: è una variazione o espansione unica di una conserva culturale; inserisce quindi elementi di novità, ma non abbastanza significativi da costituire vera creatività. Trattasi più che altro di espressioni libere della personalità, che aggiungono qualcosa al modello di riferimento senza mutarne l'essenza.

Adeguatezza: riguarda l'appropriatezza della risposta comportamentale alla situazione. Una persona può essere creativa, drammatica e originale, tuttavia non avere una risposta adeguata

allo stimolo del contesto: tale risposta potrebbe essere assolutamente nuova ma priva di rapporto con quanto è richiesto dalla situazione. L'adeguatezza della risposta è un mix di tempestività, immaginazione, intelligenza, memoria.

Con le parole di Moreno: “Si tratta di una capacità plastica all'adattamento, di una mobilità e di una elasticità del sé, che è indispensabile a un organismo che cresce rapidamente in un ambiente che cambia rapidamente”⁷.

La caratteristica dell'adeguatezza è quella di maggior significato per distinguere la pura improvvisazione o “variazione sul tema” (spontaneismo) dall'espressione di una spontaneità intesa in senso (moreniano) stretto.

Nello svolgersi del suo intervento il direttore può avvalersi di un ulteriore ausilio operativo: degli **indicatori del processo di liberazione di spontaneità**.

Si tratta per lo più di simboli mimici di ordine fisiologico: respirazione accelerata, mascelle serrate, pianti, sorrisi, sudorazione, abbracci, tremiti, sguardi, aggrottamento delle sopracciglia, mani serrate, incapacità di parlare, voce stridula, battere i piedi, ecc.

Sono segni certi del fatto che si sta liberando una tendenza affettiva; assai meno affidabili sono le reazioni verbali: una persona può minutamente descrivere una sensazione anche se non la prova o la avverte solo debolmente.

Le forme della risposta spontanea e gli indicatori del processo di liberazione della spontaneità possono considerarsi alla stregua di evidenze percepibili e valutabili dell'espressione del ruolo, quasi degli **strumenti di monitoraggio del ruolo**.

Il ruolo, come forma operativa, si manifesta in seno all'azione e riconosce come motore la spontaneità (io-attore).

I predetti strumenti di monitoraggio da un lato aiutano il direttore a comprendere quando una nuova rotta di esperienza (ruolo) accoglie risposte spontanee, dall'altro gli consentono di intervenire a valle di ciò, scatenando al momento giusto un processo di riflessione e verbalizzazione dei vissuti, che consenta al soggetto di dare significato e utilità all'esperienza condotta (io-osservatore).

Diversamente la nuova “rotta di esperienza” sperimentata (ruolo) nell'azione rimarrebbe fine a se stessa e non utilizzabile per l'evoluzione della persona.

4) Spontaneità, incontro e orientamenti operativi del direttore

Per concludere questa analisi introduttiva, ritengo assai utile riportare due quesiti principali cui ho tentato di dare risposta, una osservazione integrativa e una sorta di “epilogo pratico”.

Ecco i due quesiti:

1) Perché il metodo d'azione psicodrammatico classico richiede la presenza attiva e proattiva del direttore-terapeuta (sia da un punto di vista operativo, sia da un punto di vista filosofico-epistemologico)?

2) Da cosa scaturisce l'esigenza delle prescrizioni di lavoro del direttore (le consegne) e quali linee conduttrici esse seguono rispetto al paradigma filosofico moreniano?

Ecco l'osservazione integrativa.

I cardini del sistema moreniano sono i due concetti di **spontaneità e incontro**. Ciò consente non solo di tirare le somme sull'essenza operativa del ruolo e dell'agire del direttore, ma anche di distinguere il metodo moreniano da altri metodi che sempre vanno sotto il nome di psicodramma, ma che impiegano forme operative differenti, ad esempio rispetto al ruolo del terapeuta, alla funzione degli io-ausiliari, all'uso dell'interpretazione, all'implicazione del corpo, al rispetto dell'intersoggettività, ecc.

Ecco l'epilogo.

Volendo schematizzare l'essenza dell'azione registica propria del direttore di psicodramma classico, collegatamente alle relative radici epistemologiche, mi sembra efficace distinguere due orientamenti operativi:

1) **Orientamento strategico:** attivare e organizzare la spontaneità in seno alla matrice della relazione intersoggettiva del

⁷ J.L. Moreno (1985), *Manuale di psicodramma*, Casa Editrice Astrolabio

gruppo (incontro), per sviluppare nell'individuo la capacità di integrare dinamicamente e situazionalmente le istanze intrapsichiche con quelle del mondo esterno.

2) **Orientamento tattico:** impiego della sorpresa ed evitamento dell'ansia rispetto alle situazioni da agire (→ teoria della spontaneità-creatività); eliminare la possibilità di critiche e giudizi reciproci (→ primato della soggettività e principio di sospensione della risposta); mobilitare al più possibile la persona nella sua interezza psicosomatica → concezione olistica e funzionale della persona); impiegare accadimenti relazionali fra due polarità ben distinte (→ teoria del ruolo e controruolo); indurre la persona a momenti di auto-osservazione (→ soliloquio) e aiutarla a focalizzare le sensazioni vissute (→ doppio e specchio) così da consentirle di integrare il centro dell'azione col centro del contenuto.

5) Le competenze trasversali del direttore: intenzionalità terapeutica e compiutezza formale delle prescrizioni di lavoro

Così facendo il direttore promuove e organizza intenzionalmente e con sequenzialità degli accadimenti relazionali psicodrammaticamente appropriati all'interno del gruppo.

Il "faro strategico" e le "tappe tattiche" devono essere trasversalmente attraversate da due competenze del direttore: l'**intenzionalità terapeutica** e la **compiutezza formale delle prescrizioni di lavoro**.

Mi sembrano le principali discriminanti della professionalità del direttore.

La prima si concretizza nelle sue scelte registiche iniziali e successive (la scelta tempestiva e situazionale del cosa/quando/come/perché far accadere e l'interpretazione degli esiti verbali e motori). Essa richiede tempo, esperienza e addestramento alla spontaneità anche per il direttore e mi pare che poco si presti a essere strutturalmente analizzata in questa sede.

Tanto più che l'intuizione terapeutica è anch'essa frutto di un atto spontaneo-creativo e come tale appare difficilmente esplorabile se non collegatamente a specifici casi.

La compiutezza formale delle consegne costituisce il prossimo ambito di analisi.

Mi stimola e incuriosisce dai tempi delle prime conoscenze con l'ingegnere creativo che citavo in premessa; mi interessa molto rispetto alla mia professione di formatore; non mi pare che sia stato sino a ora argomento particolarmente indagato, se non per rapidi cenni.

Inoltre si tratta di difficoltà tipica dell'allievo direttore che tende a permanere anche quando questi è maturo sul fronte dell'intenzionalità terapeutica.

Tanto che anche quando, in sede didattica, l'allievo direttore conduce il gruppo con sotto mano la "scaletta" delle attività da svolgere (quindi la regia è già data), è proprio la formulazione verbale/non verbale delle consegne che spessissimo invalida la regia.

I paragrafi che seguono hanno lo scopo di fornire un contributo teoricamente fecondo e pragmaticamente utile circa i criteri di efficacia che il direttore di psicodramma classico impiega nella formulazione delle consegne.

III. Il Direttore come produttore e regista di accadimenti relazionali:

Come si può conoscere se stessi?
Non mai attraverso la contemplazione,
bensì attraverso l'agire.
Goethe

Se vuoi vedere, impara ad agire.
Heinz von Foerster

Agisci sempre in modo da aumentare il numero delle scelte.
Heinz von Foerster

L'esattezza è relativa a un certo scopo.
Wittgenstein

La parola deve essere come una freccia che parte dal cuore,
come un ariete che scuote le mura, che abbatte ciò che
si oppone all'ingresso del Re dei re nei cuori.

Huvelin

1) Regia terapeutica: attività, consegne, giochi di ruolo

All'interno di una **sessione psicodrammatica**, sia nel lavoro col protagonista, sia nelle attività proprie del tempo del gruppo, il direttore promuove degli accadimenti (le cosiddette **attività**) attraverso le **consegne**: in questo modo induce e regola il "gioco dei ruoli e controruoli" con l'intenzione di definirli e svilupparli.

Così facendo, il direttore porta i soggetti a moltiplicare i punti vista, a decentrarsi da se stessi, rompendo le rigidità del sistema cognitivo e relazionale (**copioni**) che possono causare le situazioni problematiche (**azione terapeutica**). Le attività sono dunque dei **contenitori di ruoli**, mentre le consegne sono i **medium fra lo schema operativo delle attività presenti nella mente del direttore e il prender vita del gioco dei ruoli**, sono cioè le **prescrizioni di lavoro** (comportamento) che istruiscono le attività.

Accanto alle **prescrizioni dirette** (cose da fare/da dire) il direttore produce anche degli interventi (di norma verbali) finalizzati ad aiutare la persona nell'azione, nella messa a fuoco dei sentimenti o nella definizione dei ruoli o per esplicitare contenuti mentali. Si tratta essenzialmente di **doppi** (integrativi, di sostegno, di amplificazione, di confronto, investigativi), **specchi** e **interviste** (esistenziale, in situ).

Potremmo definire questa seconda categoria di azioni registiche come **prescrizioni indirette**, cioè aventi la funzione di catalizzatori e acceleratori dell'azione.

Un'altra importante puntualizzazione riguarda la differenza tra la linea operativa della regia nel caso del **lavoro col protagonista** e nel caso delle attività proprie del **tempo del gruppo**.

Nel lavoro col protagonista la maggior parte degli interventi del direttore è costituita dalle richieste e incitazioni relative ai sette passi dell'iter più usuale che segue un protagonista:

- a) presa in carico
- b) entrata nel nuovo tempo e intervista esistenziale
- c) costruzione dello spazio scenico e intervista in situ
- d) popolamento della scena
- e) azione scenica (concretizzazione)
- f) integrazione
- g) ritorno alla realtà.

L'inversione di ruolo è il motore principale della dinamica sulla scena: la richiesta di inversione di ruolo costituisce buona parte degli interventi del direttore.

Nel "lavoro col gruppo" le consegne possono essere più variegata, non sono legate a un iter specifico. Esse infatti possono coinvolgere collettivamente tutti, oppure coinvolgere una persona alla volta correlandola a un controruolo. Quest'ultimo può essere il direttore stesso, un solo compagno o tutto il gruppo insieme.

2) L'appropriatezza comunicazionale del direttore

Moreno, in *Who Shall Survive?*, afferma, a proposito dell'avviamento del soggetto all'azione scenica, che " ... il valore dell'addestramento dipende in parte dall'impressione che quest'azione produce nel soggetto e dalla chiarezza con la quale l'istruttore ha configurato o presentato il ruolo al soggetto." ⁸

È attraverso la qualità/quantità della sua comunicazione verbale e non verbale che il direttore, di fatto, mette in moto l'azione e traduce operativamente la sua intenzionalità terapeutica.

Più precisamente facciamo riferimento alle caratteristiche di **appropriatezza** linguistica, extralinguistica e sociale della sua comunicazione.

Nelle scienze della comunicazione l'appropriatezza viene definita come la relazione fra messaggio, frasi e contesto; il linguaggio è definito come un insieme di suoni (fonetica e fonemica) e simboli (sintassi, semantica, pragmatica).

Ricci Bitti e Zani forniscono un quadro sistematico assai articolato delle cosiddette **competenze comunicative**, distinguendo

⁸ J.L. Moreno (1980), *Principi di sociometria*, ... op. cit.

7 specifiche abilità:

a) *competenza linguistica*: la capacità di produrre e di interpretare segni verbali;

b) *competenza paralinguistica*: la capacità di produrre e interpretare elementi che modulano la comunicazione (enfasi, cadenza, pronuncia, tono, ritmo, volume, timbro);

c) *competenza cinesica*: la capacità di realizzare la comunicazione mediante gesti (mimica facciale, movimenti delle mani, etc.);

d) *competenza prossemica*: la capacità di variare il rapporto con lo spazio nel quale avviene l'interazione (distanza interpersonale, contatto reciproco, orientamento);

e) *competenza performativa*: la capacità di usare intenzionalmente un atto linguistico per realizzare gli scopi della comunicazione;

f) *competenza pragmatica*: la capacità di usare segni linguistici e non linguistici in maniera adeguata alla situazione;

g) *competenza socioculturale*: capacità di interpretare correttamente le situazioni sociali, i rapporti di ruolo e gli elementi che caratterizzano una cultura.

Intuitivamente la qualità delle consegne potrebbe essere studiata in termini di chiarezza, precisione, prosodia e comprensibilità.

Ma per condurre un'analisi più approfondita ci rifaremo anche a conoscenze di scienze della comunicazione, filosofia del linguaggio, ipnoterapia ericksoniana, programmazione neurolinguistica.

I punti a seguire costituiscono un possibile apparato di analisi attraverso cui esaminare l'appropriatezza comunicazionale delle consegne del direttore.

L'intento di chi scrive è attivare e definire i confini di una futura, possibile attività di ricerca e sperimentazione e di tentare di estrapolare alcuni indicatori/criteri operativi "da subito" impiegabili per caratterizzare e migliorare le peculiarità linguistiche delle prescrizioni di lavoro nella direzione psicodrammatica classica.

3) Linguaggio indicativo versus linguaggio ingiuntivo: se vuoi vedere, impara ad agire

Nella psicoterapia tradizionale si usa per lo più il **linguaggio indicativo**, cioè il linguaggio della descrizione, della spiegazione, del confronto e della interpretazione. È questo un linguaggio poco adatto ai fenomeni non lineari, sistemici e che si presta ancor meno alla comunicazione di esperienze e percezioni per le quali il passato non fornisce possibilità di comprensione.

È del resto un linguaggio essenzialmente logocentrico, appartenente alla tradizione dinamica psicoanalitica.

Esiste un altro linguaggio, il **linguaggio ingiuntivo**, noto anche come **logica deontica**.

Esso riguarda la **capacità di motivare la persona a intraprendere un'azione** con lo scopo di consentire alla medesima di esperire qualcosa che mai nessuna spiegazione e interpretazione avrebbe potuto indurla a vedere ed esperire. Esperire un'azione non significa, ovviamente, fare un'esperienza sensorio-motoria e niente più: come già ricordato occorre che si tratti di un accadimento relazionale, il più possibile nuovo e inatteso e coinvolgente la globalità della persona.

Al contrario del precedente, è un linguaggio psicocentrico, orientato al fenomenologico-esistenziale, all'esplorazione dell'esperienza attuale e soggettiva. Parte dal presupposto che il pensare segue l'agire, non si interessa ai soggetti "in sé", bensì dei soggetti "in relazione" e si fonda sulla constatazione dell'impossibilità di offrire una spiegazione assolutamente vera e definitiva della realtà (il presupposto confermatario del "trauma originario") e su come la realtà sia invece determinata dal punto di osservazione del soggetto (conoscenza costruttivista).

A parte la designazione, il concetto di linguaggio ingiuntivo è

ben noto all'interno del lavoro di M. Erickson, il quale, nella seconda metà della sua carriera professionale, impiegava le **prescrizioni di comportamento diretto al di fuori degli stati di trance**. Come afferma M. Erickson "la psicoterapia non si pone come obiettivo primario di far luce sul passato, Ma è mossa piuttosto dall'insoddisfazione per lo stato in cui attualmente versano le cose e dal desiderio di offrire un futuro migliore. Quale debba essere la portata e la direzione del cambiamento non può saperlo né il paziente, né il terapeuta. Gran parte del mio lavoro io l'ho considerato un modo per facilitare le correnti di cambiamento già in fermento all'interno di una persona o di una famiglia, ma sono correnti che necessitano di una spinta 'inattesa', 'illogica', 'repentina'; se si vuole farle sfociare in un risultato concreto"⁹.

Da questa prospettiva, propria del pensiero ingiuntivo, discende l'assunzione di responsabilità del terapeuta di influenzare direttamente e costantemente il comportamento del soggetto.

A questo punto si tratta di vedere se e in che misura è possibile individuare dei criteri utili per migliorare la **congenialità relazionale e la sicurezza operativa** del direttore di psicodramma classico.

A questo proposito scrive Haley: "È certamente essenziale che il terapeuta sappia come dare direttive in modo che queste vengano poi eseguite, ed è un peccato che la maggior parte dei training clinici non includono questo apprendimento"¹⁰.

4) Classificazione delle consegne

Le consegne, in pratica, possono considerarsi degli stimolatori, ovvero un insieme di meccanismi dinamici che il direttore mette in funzione per produrre la relazione con le persone e fra le persone.

Questi meccanismi sono:

- le possibilità di espressione verbale e non verbale
- l'uso dello spazio e del tempo
- l'uso degli oggetti scenici
- l'uso del setting.

In base al livello di strutturazione richiesta all'azione le consegne possono classificarsi come segue:

Consegne direttive: definiscono in maniera precisa e vincolante l'accadimento successivo; il compito è predeterminato e guidato, la libera espressione è molto ridotta e con essa l'ansia. Ecco un esempio: "*Sedetevi tutti per terra attorno a questi cuscini, ognuno scelga liberamente un cuscino e cominciate a parlarlo fin quando non vi sembrerà di averlo esplorato completamente e di averne colto le più minime caratteristiche*".

Consegne semi-direttive: è lasciato un certo spazio alla libera improvvisazione, c'è l'invito alla creatività senza specifici vincoli realizzativi.

Esempio: "*Ognuno scelga uno degli strumenti musicali presenti sul palcoscenico e con esso si esprima in modo tale da stabilire una relazione con gli altri compagni*".

Consegne non direttive: lasciano un notevole spazio alla creazione personale senza vincolo alcuno.

Esempio: "*Ognuno scelga uno degli strumenti musicali presenti sul palcoscenico e improvvisi liberamente ciò che si sente, fin quando l'attività si esaurisce da sola*".

Tale classificazione può risultare praticamente utile per offrire al direttore una più chiara "pista mentale" rispetto alla tipologia di consegne formulabili e al loro effetto psicomotorio.

5) I requisiti operativi fondamentali delle consegne

G. Boria descrive lo psicodramma "... come una sequenza di accadimenti relazionali intenzionalmente stimolati e guidati dal conduttore del gruppo all'interno di un laboratorio chiamato teatro di psicodramma."¹¹

Ne deriva che le consegne del direttore, fondamentalmente, devono far accadere. Le consegne, di fatto, sono il medium comunicazionale e leve di esplicitazione operativa della strategia di

⁹ M. Erickson; Rossi E.; Rossi I. (1982), *Tecniche di suggestione ipnotica*, Casa Editrice Astrolabio

¹⁰ Haley J. (1985), *Il terapeuta e la sua vittima*, Casa Editrice Astrolabio

¹¹ G. Boria, *Il gruppo come locus di accadimenti*, Psicodramma Classico 2/2000

conduzione e della sua intenzionalità terapeutica.

Tale affermazione, per essere di aiuto pratico, può essere esplicitata focalizzando sia il tipo di accadimento da stimolare/guidare, sia il modo migliore per farlo.

Ecco di seguito una raccolta di criteri pratici utili per una prima disamina dell'argomento.

- La consegna deve stimolare l'immediatezza dell'azione ed evitare l'attivazione del pensiero. La consegna efficace è dunque breve, sintatticamente elementare ed esplicita il messaggio un po' alla volta.
- La consegna deve solleticare l'inatteso, lasciando il più possibile in sospeso e incuriosendo circa l'accadimento successivo.
- La consegna deve quindi evitare ciò che è palese, ripetitivo oppure paralizzante: deve favorire un accadimento che richiede al soggetto di costruire lì per lì qualche forma di risposta.
- La consegna deve al più possibile evitare il simbolico: deve invece scatenare una precisa e diretta azione, direttamente sperimentabile.
- La consegna ha il preciso compito operativo di impegnare le persone in un lavoro mentale ed emozionale costituito da un intreccio equilibrato di attività introspettiva, di rispecchiamento nelle parole di altri, di decentramento dai propri panni.
- La complessità dei processi mentali attivati ha il fine di consentire alle persone di sentire (emozionalmente) e conoscere (nella strutturazione e verbalizzazione del pensiero) se stessi e gli altri.
- Le azioni da promuovere a tale fine sono attività verbali e non verbali del tipo: rivolgersi verbalmente a ...; avvicinarsi a ...; fare una domanda a ...; accogliere ...; accudire ...; allontanarsi ...; essere guardati ...; esprimere le proprie impressioni su ...; ascoltare la propria presentazione da parte di ...; presentarsi a ...; prendere contatto corporeo con ...; accompagnare ...; guardarsi ...; etc.

6) Criteri interpretativi e normativi per l'analisi del comportamento comunicativo

La competenza comunicativa comprende non solo l'abilità linguistica e grammaticale ma anche le abilità extralinguistiche, in particolare quelle **sociali** (saper adeguare il messaggio alla situazione specifica) e quelle **semiotiche** (saper utilizzare altri codici oltre quello linguistico, cioè tutte le componenti non verbali).

Una vera e propria teoria della competenza comunicativa non si è ancora formalizzata; si tratta di un ambito di conoscenza estremamente vasto e complesso: si arriverebbe forse a una complicatissima grammatica, assai lontana da utilità pragmatiche.

È tuttavia possibile isolare alcuni specifici elementi di analisi che aiutano, significativamente e praticamente, a definire una sorta di **"teoria dell'esecuzione"**, ovvero un insieme di criteri interpretativi e normativi inerenti la struttura della comunicazione e i suoi aspetti dinamici.

6.1) I sistemi di comunicazione

Secondo Fraser i sistemi di comunicazione sono quattro. Definirli è un primo passo verso la rilevazione e la comprensione del comportamento comunicativo.

Ecco i quattro sistemi:

- sistema verbale;
- sistema intonazionale (enfasi, sottolineature, inflessioni di voce);
- sistema paralinguistico (ritmo, pause, sussurri, volume);
- sistema cinesico (movimenti del corpo, delle mani, espressione facciale, contatto oculare).

Arricchendo questa descrizione con il pensiero di altri Autori, è possibile creare un prospetto analitico come il seguente:

6.2) I componenti dell'atto comunicativo e le loro relazioni

L'atto comunicativo è la più piccola unità suscettibile di essere parte di uno scambio comunicativo che una persona può produrre

con un'unica e precisa intenzione. È importante definirne i fattori componenti, le "regole" che presiedono alla produzione di tale atto e le funzioni cui gli atti linguistici servono.

Numerosi sono i modelli proposti da numerosi autori; ai nostri fini è utile considerare un **modello a cinque fattori**:

- emittente: colui che produce il messaggio
- codice: sistema di riferimento col quale è prodotto il messaggio
- messaggio: informazione prodotta e trasmessa secondo le regole del codice
- canale: mezzo fisico-ambientale che rende possibile la trasmissione del messaggio, oppure dicotomia fra componenti verbali e non verbali
- ricevente: chi riceve e interpreta il messaggio
- contesto: situazione nella quale il messaggio è inserito.

Da un punto di vista dinamico questi elementi si connettono così: l'emittente *codifica* un messaggio il quale, attraverso il canale, giunge al ricevente e da questi viene *decodificato*. Il messaggio è portatore di un *significato*, a sua volta collegato a un fatto di realtà e che quindi conduce a un'azione e/o a un atto cognitivo.

Oltre a questa breve analisi strutturale, è molto importante sottolineare ulteriori aspetti inerenti le relazioni tra le componenti dell'atto comunicativo.

In particolare:

- a) il processo di codifica e il problema dell'intenzionalità della comunicazione
- b) il processo di decodifica e il problema delle inferenze
- c) il canale e il problema dell'incoerenza tra i canali
- d) il contesto e le sue contingenze.

6.2.a) Il processo di codifica e il problema dell'intenzionalità

Al momento dell'emissione del messaggio l'**emittente** (nella fattispecie il direttore di psicodramma) deve trasformare un contenuto psichico in un fatto obiettivo (produzione del messaggio). Questa **attività interiore prelocutoria** è una serie complessa di operazioni cognitive, emotive e interpersonali dotate di uno scopo (intenzione) pratico: produrre un segnale che consenta all'ascoltatore di ricostruire nella propria mente l'intenzione del parlante.

Ecco in sintesi i principali spunti per l'analisi di tale attività.

- a) **codice analogico vs. codice numerico**: per far riferimento agli oggetti l'emittente può rappresentarli con un'immagine (codice analogico), oppure dar loro un nome (**codice numerico**). Il codice numerico consiste nella comunicazione mediata dalla parola, dispone di una sintassi logica assai articolata e specifica ma difetta della semantica adeguata per definire la relazione fra gli interlocutori, ovvero come il contenuto debba essere considerato. Il **codice analogico**, viceversa, possiede la semantica ma non la sintassi adeguata. L'emittente deve combinare questi due codici, traducendo continuamente l'uno nell'altro, operazione complessa e suscettibile di errori. Ciò rende l'attività prelocutoria tutt'altro che scontata e bisognosa di una attenta "sorveglianza cognitiva ed emotiva" (self monitoring), a maggior ragione nel contesto di una azione terapeutica finalizzata.

- b) **Alone semantico vs. consapevolezza del significato**: è importante prestare cura alla variabilità soggettiva nel significato dei termini e quindi rendersi conto della pluralità della codifica linguistica e relazionale. Ogni segno (parola o immagine) possiede, infatti, un'area di ambiguità più o meno vasta che andrebbe ristretta e focalizzata in base all'interlocutore. È la cosiddetta **consapevolezza metalinguistica**, cioè la capacità di pensare a cosa/come si dice poco prima e mentre lo si dice. Più precisamente l'emittente deve svolgere un'azione di **decodifica anticipatoria** orientata all'ascoltatore. È evidente lo sforzo cognitivo che deve compiere l'emittente per governare in modo consapevole e situazionale questa fluttuazione del significato e degli schemi mentali di riferimento.

In particolare, come approfondiremo in seguito, possono sussistere diversi vincoli all'esercizio della predetta consapevolezza:

sinonimia, senso, riferimento, non letteralità, imprecisione, incompletezza, ambiguità. Il contraltare di questi vicoli sono la **analiticità, la chiarezza e la congruità sociale** degli atti linguistici.

c) **Comunicazione egocentrata, role taking e other monitoring:** un altro fondamentale aspetto cognitivo operante nella codifica è la **capacità di role taking**, ovvero di decentrarsi da sé accettando e tenendo presente per l'intera durata della relazione la prospettiva dell'altro. In assenza di questo processo mentale la comunicazione risulta egocentrata e non consente di operare scelte linguistiche adatte all'altro e azioni di codifica/ricodifica efficaci. Altro procedimento indispensabile al role taking e il controllo costante del comportamento dell'altro, ovvero la comprensione di come l'altro decodifica il messaggio (other monitoring).

d) **Dimensioni dell'intenzionalità:** rifacendosi a Allwood (1980) è utile distinguere, rispetto al contenuto comunicativo, due tipologie di intenzionalità. La prima riguarda la **dimensione espressiva** (volta a esprimere la propria identità, emozioni, desideri, etc.), la seconda è la **dimensione evocativa**, specificamente finalizzata a influenzare l'altro e a impegnarlo a delle conseguenze. Anche in questo caso l'emittente deve avere consapevolezza e operare scelte verbali e non verbali coerenti con il comportamento e lo stato psicologico desiderato nell'ascoltatore.

6.2.b) Decodifica e inferenze

Quando, mediante il canale, il messaggio giunge al ricevente (nella fattispecie il protagonista o il componente del gruppo), questi si deve impegnare in un processo percettivo-interpretativo che comprende sia attività al di fuori della coscienza che attività coscienti.

Il messaggio in arrivo deve infatti essere percepito, decifrato e interpretato.

La **percezione** risente di:

- **sensibilità fisica:** meccanismo sensoriale nella ricezione dello stimolo sonoro e/o visivo;
- **livello attentivo:** provvede a collocare in evidenza o a escludere, volontariamente o involontariamente, gli stimoli e le informazioni nel/dal campo della coscienza; vengono inclusi quelli dotati di maggior *rilevo percettivo*, a sua volta determinato dai fattori gestaltici indicati sotto;
- **fattori di organizzazione gestaltica:** favoriscono l'attenzione e governano l'organizzazione del materiale sensoriale. Sono essenzialmente tre: la *semplicità o buona forma*, il *raggruppamento per somiglianza*, la *salianza*, il *contrasto figura/sfondo*;

L'**interpretazione** ha il compito di assegnare un significato al messaggio e, più in particolare, la ricostruzione del significato inteso dall'emittente.

È tramite la **categorizzazione** dei segnali che si riesce a dar loro significato: i segnali vengono strutturati in percezioni significative attraverso l'associazione ai prototipi mentali delle varie categorie concettuali.

Sia la percezione che l'interpretazione risentono, ovviamente, del contesto, della personalità dell'individuo, dalle sue aspettative e dal suo stato emotivo.

6.2.c) Incoerenze fra canali

In estrema sintesi, e trattasi di nota utile sia per informare l'atto comunicativo del direttore, sia per conoscere ulteriormente il funzionamento mentale del soggetto-paziente, è sperimentalmente dimostrato (anche nei fatti quotidiani) che quando c'è incoerenza fra canali (qui intesi come elementi verbali e non verbali della comunicazione), ovvero essi **risultano in conflitto**, gli elementi verbali perdono notevolmente di efficacia.

La sinergia fra canali è quindi un aspetto della comunicazione che va assolutamente monitorato, pena un forte decadimento dell'impatto complessivo dell'atto di comunicazione.

6.2.d) Contesto: le contingenze della situazione

La comunicazione non avviene "in vacuo", bensì (come ampiamente noto) risente della situazione contingente. Brown e Fraser indicano tre componenti del contesto: **ambiente,**

partecipanti e scopo; lo scopo è il motore che attiva ambiente e partecipanti; scopo e ambiente insieme definiscono la **scena**.

Il linguaggio è quindi un fenomeno dinamico-contestuale che si svolge nel **tempo** con organizzazione diacronica.

L'organizzazione temporale e la contestualità fanno della comunicazione un processo modellato sull'evoluzione stessa della realtà.

6.3) Le funzioni della comunicazione

Le funzioni della comunicazione riguardano il come e perché i sistemi di comunicazione vengono usati nella realtà e interagiscono nella codifica e decodifica dei messaggi. Ricci Bitti e Zani distinguono cinque funzioni:

- **referenziale:** scambio di informazioni tra gli interlocutori su un oggetto (referente)
- **espressiva:** scambio di informazioni riguardanti l'identità personale e sociale, gli stati emotivi, le relazioni sociali
- **di controllo:** regolazione del comportamento altrui per il conseguimento di un dato obiettivo
- **di coordinazione delle sequenze interattive:** informazioni, prevalentemente non verbali, che segmentano e sincronizzano gli interventi dei partecipanti
- **di metacomunicazione:** riflessione sul linguaggio usato per produrre chiarimenti, in tempo reale, sul contenuto e la relazione.

Ai nostri fini consideriamo in particolare la **funzione di controllo**. Le modalità linguistiche (lessico-grammaticali) associate a tale funzione possono essere **forme dirette** come **ordini e comandi**, oppure **indirette** costituite da verbi modali (occorre, bisognerebbe, è necessario, etc.) associati a verbi di azione.

Soskin e John hanno individuato sei modalità di esercizio della funzione di controllo. Vediamole applicate allo scopo di avere in prestito una giacca:

- Fa freddo oggi (modalità enunciativa)
- Prestami la giacca (modalità direttiva)
- Ho freddo (modalità segnalativa)
- La tua giacca ha l'aria di tenere caldo (modalità misurativa)
- Brrrr... (modalità espressiva)
- Mi chiedo se ho portato una giacca (modalità dubitativa).

6.4) Il concetto di competenza sintattica e le regole di riscrittura

La struttura sintattica del linguaggio è di forte interesse non solo linguistico ma anche psicologico, poiché fornisce informazioni sul funzionamento della mente. Infatti la qualità della produzione verbale e le sue alterazioni sono anche oggetto di analisi clinica (afasia, demenze, schizofrenia).

La struttura del linguaggio è strettamente connessa con la capacità di comprendere e produrre messaggi, con la capacità di ricordo, la formazione di impressioni, l'attivazione di attenzione e di apprendimento.

Le scelte di organizzazione sintattica, ai nostri fini, possono ricondursi ai seguenti principali variabili:

a) **Le regole sintattiche di base:** come noto, sono le regole che servono per combinare gli elementi linguistici elementari (morfemi) in frasi.

Le regole di base sono tre:

- 1a regola: le frasi consistono di una proposizione nominale più una proposizione verbale
- 2a regola: la proposizione nominale consiste in un articolo più un nome e un aggettivo facoltativo
- 3a regola: la proposizione verbale consiste in un verbo più una preposizione nominale.

Applicando le tre regole a tre nomi, tre verbi, due articoli e quattro aggettivi, si possono generare 24 proposizioni nominali sensate (2 articoli x 4 aggettivi x 3 nomi) e 72 proposizioni verbali (3 verbi x 2 articoli x 4 aggettivi x 3 nomi).

Combinando le proposizioni nominali con quelle verbali si potrebbero costruire ben 1728 frasi sintatticamente corrette (24 x

72) a partire da soli 12 elementi.

b) **Le pause di elocuzione:** sono gli indicatori fondamentali dei punti cardine del discorso e dei punti di elaborazione della frase successiva. Spesso trascurati sono invece uno strumento essenziale sia per l'emittente (precisione del pensiero, scelta semantica e della strategia di comunicazione), sia per il ricevente (attivazione dell'attenzione, tempo per comprendere e memorizzare).

c) **La ridondanza/rarità delle parole:** la scelta intenzionale della frequenza con la quale pronunciare una o più parole all'interno di una o più frasi, è un ulteriore fondamentale elemento di precisione del messaggio che in particolare influenza l'attivazione dell'osservazione e dell'apprendimento.

d) **Le regole di riscrittura:** nel suo modello di grammatica generativo-trasformativa, N. Chomsky, studioso di psicolinguistica, ha in particolare individuato uno dei più importanti meccanismi sintattici: le regole di riscrittura.

Una frase F è sempre composta da un **sintagma nominale** (nome di cosa o persona preceduto o meno da un articolo, pronomi, aggettivo) e da un **sintagma verbale** (verbo + sintagma nominale).

Ad esempio:

"Alberto legge un romanzo"

Alberto = sintagma nominale

legge un libro = sintagma verbale in cui: legge = verbo

un libro = sintagma nominale

Tale regola, apparentemente scontata, permette di rendere conto del problema psicolinguistico dell'**ambiguità**, ovvero della pluralità di significato.

Vediamo un altro esempio:

"Una vecchia porta la sbarra"

può indicare sia:

"Una vecchia, che porta una sbarra"

sia:

"Una vecchia porta che sbarra qualcosa".

Le regole di riscrittura di Chomsky permettono di esplorare le possibilità di interpretazione e di giungere all'interpretazione corretta (all'interno del contesto). Nella prima interpretazione si ha:

Una vecchia = sintagma nominale

porta la sbarra = sintagma verbale in cui: porta = verbo

la sbarra = sintagma nominale.

Nella seconda interpretazione si ha:

Una vecchia porta = sintagma nominale (articolo + nome + aggettivo)

la sbarra = sintagma verbale

in cui:

la = pronomi

sbarra = verbo

Consapevoli di questa possibile pluralità di significato, basta sostituire l'articolo "la" con l'articolo "una" per eliminare la fonte di ambiguità (*Una vecchia porta una sbarra*).

6.5) L'analisi conversazionale: significazione vs. penombra connotativa

Lo studio della conversazione è un importante punto di sintesi fra le varie componenti e caratteristiche del processo di comunicazione e il loro significato funzionale nel trasmettere informazioni e produrre effetti pratici. La duplice peculiarità della conversazione è quella di essere orientata al raggiungimento di uno scopo (di interazione psicosociale) e di essere un comportamento pianificato (che quindi lega scopi a strategie e azioni concrete). Ai nostri fini sono soprattutto importanti gli **scopi testuali**.

Essi riguardano l'intento del parlante di strutturare il parlato in modo da facilitare la comprensione dell'ascoltatore.

Dal punto di vista delle procedure conversazionali è in particolare utile citare il **principio di cooperazione** di Grice.

Il principio di cooperazione comprende quattro massime:

- **massima della quantità:** dare un contributo informativo quanto richiesto

- **massima della qualità:** non dire ciò che si crede essere falso

- **massima della relazione:** essere pertinenti

- **massima del modo:** essere brevi, evitare l'ambiguità, essere ordinati nell'esposizione.

Grice sostiene che, nella comunicazione cooperativa, ognuno di noi presume che l'altro stia rispettando il principio di cooperazione e quindi compie delle inferenze, ovvero interpreta l'enunciato come conforme alle massime conversazionali. Tali inferenze si chiamano **implicature conversazionali** e hanno l'utilità pratica di farci intendere più di quanto è effettivamente detto, dando sensi stabili, semplici e unitari a numerose espressioni linguistiche.

Qualora esista una comunicazione non cooperativa (situazione frequentissima), le generalizzazioni di cui sopra rischiano di non essere e di fuorviare l'interpretazione. Un esempio: "La tovaglia è bianca". Siamo portati a inferire che "La tovaglia è solo di colore bianco, è senza macchie" il che può non essere corretto. Per evitare questo fenomeno di ambiguità, o meglio di **penombra connotativa**, occorre allora aggiungere delle implicature standard che esplicitano e chiariscono: "La tovaglia è *completamente* bianca".

Conoscere come e perché nascono le implicature è molto utile per esprimersi con maggior consapevolezza e completezza. Si tratta di esporre enunciati adeguati dal punto di vista conversazionale, cioè che richiedono il minor numero possibile di correzioni pragmatiche da parte di chi ascolta.

Operativamente è importante approfondire il **processo di estrazione delle implicature** da parte dell'ascoltatore.

Consideriamo un processo del tipo:

"Il parlante P dice p all'ascoltatore A e con ciò implica q"

1° stadio: individuare l'attivatore dell'implicatura, cioè la necessità dell'inferenza.

È ciò che rende necessario nell'ascoltatore l'uso di un assunto supplementare q o di una proposizione q che amplia/corregge/sostituisce p.

2° stadio: inferire q.

L'ascoltatore può usare il riconoscimento delle implicature standard (nel caso di comunicazione cooperativa e di rispetto della massime da parte del parlante), oppure (caso di comunicazione non cooperativa e di vero/presunto oltraggio delle massime da parte del parlante) deve determinare che tipo di tropo è p, applicare il ragionamento caratteristico di quel tropo, selezionare tra valori competitivi di q sulla base della loro adeguatezza conversazionale rispetto alle massime.

Ogni volta che sussiste penombra connotativa l'ascoltatore deve intraprendere un percorso mentale simile al processo appena descritto e basato su un meccanismo complesso di **ricerca di similarità** del tipo qui descritto: "Dato un enunciato E di forma x è F, cercate una G o una H che sia proprietà saliente delle cose F; se la trovate, interpretate E come <<x è G>>, rifiutando l'interpretazione <<x è H>> se H è predicazione meno ovvia di x."

6.6) Il linguaggio della socializzazione: baby-talk e "registri speciali" di comunicazione

"Il direttore di psicodramma deve essere come un buon genitore, empatico e rassicurante". Ecco cosa reca la prima pagina dei miei appunti presi al master breve in Psicosociodramma organizzativo di cui citavo in premessa. Chi diceva questo era Giovanni Boria.

Non stupisca quindi il trovare interessanti spunti nell'ambito degli studi relativi allo sviluppo della competenza comunicativa nei bambini e alle peculiarità della comunicazione adulto-bambino.

Il cosiddetto *baby-talk* è il linguaggio che gli adulti usano nel rivolgersi ai bambini piccoli; è da tempo analizzato da vari studiosi che ne hanno individuato specifiche caratteristiche lessicali e sintattiche (Wells e Robinson):

a) **modo di produzione:** il baby-talk è più lento, più scorrevole e pronunciato più distintamente rispetto al linguaggio normale;

b) **semplicità formale**: le frasi sono piuttosto brevi e sintatticamente semplici;

c) **aspetti prosodici**: vi è un maggior uso della gamma tonale, timbrica, volumica e ritmica;

d) **semplicità semantica e ridondanza**: il lessico è ristretto, ci sono frequenti ripetizioni e l'argomento è limitato a fatti concreti presenti nel contesto o ad avvenimenti in cui i partecipanti sono direttamente coinvolti;

e) **funzione**: c'è una elevata presenza di imperativi e interrogativi piuttosto che di dichiarativi, con l'intento di controllare il comportamento del bambino e di mantenere l'interazione e l'attenzione.

Sembrano indicazioni operative estremamente coerente con l'agire del direttore nella regia psicodrammatica classica.

Mutuando ulteriori conoscenze dal predetto ambito di studio è utile citare ulteriori "registri speciali" di comunicazione.

In particolare lo **stile programmatico o imperativo-richiestivo** e lo **stile contigente o dichiarativo-informativo**.

Lo stile programmatico si caratterizza per l'uso frequente di richieste di azione, richieste di attenzione, domande e da poche espressioni di commento.

Lo stile contigente, invece, è caratterizzato da un frequente impiego di richieste di informazioni, commenti di contestualizzazione e arricchimento.

Anche questa distinzione appare assai pertinente alla direzione psicodrammatica.

6.7) Comunicazione e linguaggi di persuasione

La letteratura che studia la comunicazione come processo d'influenza è vastissima ed eterogenea. Per i nostri scopi faremo riferimento solo ai **dispositivi stilistici** e alle **modalità di organizzazione del messaggio** correlate alla persuasività del messaggio.

I predetti dispositivi stilistici consentono di utilizzare consapevolmente la multifattorialità della parola, composta da tre aspetti:

- **referenziale**: la stessa parola può avere riferirsi a due o più realtà completamente diverse;
- **associativo**: ogni parola ha potere evocativo, ovvero suscita immagini mentali ad essa legate;
- **emotivo**: le parole possono attivare particolari stati d'animo o emozioni.

Fra i dispositivi stilistici si distinguono quelli che danno al discorso:

- **forza e impatto diretto**: frasi semplici, ripetizione, verbi positivi e manifesti
- **capacità di far crollare le resistenze critiche dell'emisfero cerebrale razionale**: cancellazione delle informazioni, deformazione del significato, limitazione del modello di chi ascolta
- **capacità di accesso all'emisfero cerebrale emozionale**: metafora, forme linguistiche immaginifiche, rime, allitterazioni, ironia, aforismi, ecc.

6.7.a) Dispositivi stilistici per aggirare le resistenze critiche del cervello razionale

Si tratta di modalità neurolinguistiche finalizzate a evitare che l'ascoltatore sottoponga a immediata revisione logico-critica-analitica le affermazioni del parlante, rifiutandole e precludendo l'accesso al cervello emozionale e le possibilità di cambiamento nei convincimenti e nei comportamenti.

Sono, in sostanza, delle strategie verbali che mirano a ottenere il consenso del cervello razionale e poter così meglio accedere a quello emozionale.

È molto utile distinguere quattro categorie:

1) **Cancellazione delle informazioni**: significa impiegare dispositivi che eliminano le specificazioni.

Per esempio: "Tutti possono fare appello alle proprie risorse per potere arrivare a capire".

Tutti = è indice referenziale generico (non specifica chi)

Risorse = è una nominalizzazione (come conoscenze, difficoltà, esperienze, curiosità, etc), cioè prende il posto di un nome ma in

realtà indica un processo generico

Capire = è un verbo generico (come conoscere, fare, sapere)

In pratica ne risultano delle espressioni volutamente vaghe, finalizzate a creare un "rapporto acritico" con l'interlocutore.

2) **Deformazione del significato**: questa strategia comprende tre subcategorie: congiunzione, collegamento temporale, "lettura del pensiero".

Nella **congiunzione** si prende spunto da qualcosa che sta realmente accadendo e tramite una congiunzione (e, ossia, etc.) si stabilisce un rapporto di causalità con quello che si vorrebbe avvenisse.

Ecco alcuni esempi: "Stai leggendo questo libro e ti chiedi quanto sarebbe bello poter imparare tutte queste tecniche da integrare con quelle che già adoperi"; "Sei molto nervoso e alla ricerca inconscia di nuovi punti di vista".

Nel **collegamento temporale** si introducono parole del tipo "mentre, via via, quando, nel corso di, dopo che" aventi lo scopo di connettere temporalmente ciò che accade ora con qualcosa che si auspica avvenisse successivamente.

Alcuni esempi: "Quando finirai di leggere questo libro sarai al giusto livello di conoscenza"; "Mentre continui a leggere questo testo, veramente cominci a imparare cose fondamentali".

Nella **lettura del pensiero**: ci si basa sulla presunta conoscenza della più probabile o della desiderata istanza altrui.

Ecco chiari esempi: "Ti starai certamente rendendo conto di quanto tu stia imparando"; "Ti chiederai quante cose potrai ancora apprendere leggendo un altro libro su questo argomento".

3) **Generalizzazione**: si impiegano parole generalizzanti che stimolano nell'ascoltatore un evento desiderato, senza precluderne l'accettazione proprio poiché indicato in modo generico.

Ecco due esempi: "Potrai a questo punto avvertire una certa sensazione interna"; "Tu contesi i tuoi genitori, anche se sotto certi aspetti ci tieni molto a loro".

4) **Limitazione del modello di chi ascolta**: comprende due sottocategorie strategiche: la supergeneralizzazione e la mancanza di alternative.

La **supergeneralizzazione** prevede l'uso di quantificatori universali (tutti, nessuno, mai, sempre, ciascuno) allo scopo di generalizzare l'affermazione e renderla adatta alla "generalità dei casi" o dotarla della forza della "massima frequenza e probabilità".

A esempio: "Mai si è pensato che l'apprendimento non poteva verificarsi alla fine di questa lettura".

La **mancanza di alternative** impiega degli operatori modali del tipo deve, dovranno, può, potrà, non potrà che concorrono a creare l'impressione della inevitabilità dell'evento desiderato.

Un esempio: "Possiamo senza dubbio ritenere che le nozioni apprese col presente testo dovranno certamente produrre effetti positivi".

6.7.b) Dispositivi stilistici per accedere al cervello emozionale

Citiamo in particolare la **metafora** che, come premessa o come conclusione del discorso, produce effetti più efficaci della corrispondente espressione letterale. Già Quintiliano, Aristotele e Cicerone sostenevano che la metafora rende il discorso più piacevole e scatena la riconoscenza dell'uditorio e la consideravano come un segno di grande abilità mentale.

La metafora è un ottimo dispositivo per accedere all'emisfero cerebrale emozionale. Essa, al pari degli altri dispositivi di questa categoria, induce maggiore ricettività comunicazionale, una sorta di "taglio dei fili col percolato soggettivo della realtà"¹², ovvero stimola empatia, sintonia, partecipazione, voglia di esserci.

Effetti simili sono prodotti dalle **rime**, dalle **allitterazioni** e dal **linguaggio figurato**: donano musicalità al parlato, accendono l'attenzione, sdrammatizzano, evitano l'ansia.

6.8) La filosofia del linguaggio e gli atti linguistici

La filosofia del linguaggio studia essenzialmente l'interazione

¹² V. Mastronardi (1998), *Le strategie della comunicazione umana*, Franco Angeli

fra la struttura linguistica e i principi dell'uso linguistico. I quesiti pratici cui vuole rispondere sono: come trovare e usare forme di espressione comprensibili, non fraintendibili e capaci di produrre effetti intenzionali sugli ascoltatori? Quali collegamenti esistono fra ciò che vuol dire il parlante, il significato della frase enunciata e ciò che capisce l'ascoltatore?

L'argomento, come e più dei precedenti, è centrale rispetto alla formulazione delle consegne del direttore di psicodramma classico.

L'ambito di analisi è assai vasto e principalmente basato sugli indirizzi di ricerca di Austin e Searle. Di seguito prenderemo in considerazione i principali contributi che paiono utili ai nostri fini.

6.8.a) Le tipologie di atto linguistico

Compiere un atto linguistico significa, a esempio, fare un'affermazione, dare un ordine, porre una domanda. Si tratta di un cosiddetto *atto illocutivo*. Più precisamente, all'interno di un atto allocutivo si distinguono:

- gli atti enunciativi: enunciare parole (morfemi e frasi)
- gli atti proposizionali: far riferimenti e predicare per produrre un senso
- gli atti perlocutivi: conseguenze prodotte sugli ascoltatori (persuasione, spavento, ispirazione, consapevolizzazione, etc.)

Ecco un esempio riplotivo.

Consideriamo che A dice a B (riferendosi a C):

"Avanti, sparale!"

Mettiamoci nei panni di A.

- Illocuzione = A mi ha incitato a sparare a C
- Enunciazione = B mi ha pronunciato la frase "Avanti sparale"
- Proposizione = B mi ha indicato di fare adesso qualcosa di preciso (sparare) nei confronti di C
- Perlocuzione = A ha fatto sì che io sparassi a C; A mi ha persuaso a spararle

Si possono riepilegare gli "ingredienti" dell'atto linguistico, ovvero della struttura sintattica di una qualsiasi frase nei due seguenti:

- l'indicatore proposizionale (riferimento e predicazione)
- l'indicatore di forza illocutiva (indica come "debba essere considerata" la proposizione).

La forma generale degli atti illocutivi è:

F (p)

con F = indicatore di forza illocutiva
p = proposizioni

Più in dettaglio F (R; Pd) dove

R = riferimento (= l'oggetto/entità/soggetto a proposito del quale il parlante dirà qualcosa)

Pd = predicazione (= l'attribuzione di qualità specifiche a un oggetto/entità/soggetto).

6.8.b) I dispositivi di forza illocutiva

Riguardano ciò che definisce la forza convenzionale della proposizione e ne condiziona l'esito perlocutivo (avvertire, costringere, trattenere, informare, etc.).

I dispositivi di forza illocutiva sono principalmente:

- l'ordine delle parole,
- l'accento,
- l'intonazione,
- l'interpunzione,
- il modo del verbo,
- le congiunzioni
- gli avverbi e i sintagmi avverbiali.

Ecco alcuni esempi:

Chiudila, fallo = ti ordino di chiuderla
Chiudila, io lo farei = ti consiglio di chiuderla
Chiudila, se vuoi = ti permetto di chiuderla
Benissimo, allora chiudila = accosento a tu che la chiuda
Chiudila, se osi = ti sfido a chiuderla
Tuttavia ... = io insisto che ...
Perciò ... = io concludo che ...
Sebbene ... = io ammetto che ...
Lo farò probabilmente ... = forse agirò

Lo farò senza fallo ... = agirò per certo

Faresti bene a non dimenticare mai che ... = rinforzo dell'enunciazione.

6.8.c) La qualità del riferimento: la deissi

Condizione fondamentale per la riuscita di un atto illocutorio è la correttezza del riferimento. Senza questa l'interpretazione degli enunciati è infatti priva degli indici contestuali di persona/oggetto, luogo e tempo e quindi o non avviene o avviene in maniera distorta.

Si tratta, in specifico, dell'informazione deittica o espressione indicativa.

Si distinguono le seguenti tipologie di espressioni indicative:

- la *deissi della persona* (nomi e pronomi di 1°, 2°, 3° persona)
- la *deissi spaziale* (dimostrativi: questo, quello; avverbi di luogo: qui, là; descrizioni complesse: davanti, dietro, sopra, sotto, a lato; verbi di movimento: andare, venire, avvicinarsi, allontanarsi, ecc.)
- la *deissi temporale* (tempo grammaticale; avverbi temporali: ora, allora, subito, recentemente; altre indicazioni temporali: oggi, ieri, domani, Mercoledì, scorso, prossimo, ecc.)
- la *deissi del discorso* (riguarda, all'interno di un enunciato, l'uso di espressioni che si riferiscono ad una precedente o successiva parte del discorso: perciò, insomma, inoltre, tuttavia, al contrario, così, ecc.).

6.9) Aspetti del processo di comprensione

La comprensione implica ricordare il significato di ciascuna parola nella frase e assemblare i significati in un pensiero coerente. È un lavoro cognitivo mirato alla risoluzione dell'ambiguità linguistica.

Conoscere alcune peculiarità può essere di ausilio pratico nel formulare frasi in modo più mirato e consapevole.

Rispetto ai nostri fini è utile citare tre particolari aspetti del processo di comprensione: il buffer mentale, il priming semantico cross-modale e la teoria degli schemi.

6.9.a) Il buffer mentale

È la memoria a breve termine implicata nel ritrovamento dell'indirizzo lessicale delle singole parole. Essa si attiva subito dopo l'accesso sensoriale (percezione) e raccoglie in modo labile e automatico le informazioni.

La durata di questo ricordo automatico non supera i **30 secondi** e, mediamente, non contiene oltre i **7 + o - 2 elementi**.

Se non interviene un processo volontario di ripetizione mentale/vocale o di estrazione di significato, il segnale raccolto nel buffer mentale viene dimenticato e non può quindi essere stabilmente registrato nella memoria a lungo termine.

La comprensione e la memorizzazione stabile risentono anche dell'**organizzazione** e della **salienza**: il materiale organizzato e distinto dal resto (saliente) viene molto più agevolmente compreso e ricordato.

6.9.b) Il priming semantico cross-modale

È il fenomeno (in certa misura inconsapevole) col quale risolviamo l'ambiguità linguistica legata a ogni singola parola. Dapprima ha luogo l'accesso a più significati, poi c'è la selezione di un unico significato adeguato al contesto (decisione lessicale).

È interessante osservare due caratteristiche del priming semantico.

Innanzitutto è un processo rapidissimo: avviene in $\frac{1}{4}$ di secondo.

Poi, come è stato sperimentalmente dimostrato, accade che, una volta che abbiamo avuto accesso al significato di una parola, vi è un netto vantaggio nella decodifica delle parole relate (in termini di tempo).

A esempio, la parola **INFERMIERA** è classificata più velocemente quando segue la parola **MEDICO**, piuttosto che quando segue una parola non relata (come **BURRO**).

6.9.c) La teoria degli schemi

Ha rappresentato per alcuni anni un punto focale della ricerca nelle scienze cognitive e ha fornito interessanti contributi circa i processi di percezione, comprensione, ricordo e apprendimento.

Secondo l'approccio cognitivista avere una "mente" è disporre di un congegno capace di creare significato. Creare significato richiede che, in un qualche modo, esso venga rappresentato nella mente. Nasce così la nozione di schema, come formato di rappresentazione, come principio ordinatore dei dati dell'esperienza.

Uno schema, dal punto di vista formale, è una **rete semantica** che organizza le informazioni tramite **nodi** e **archi relazionali**.

I nodi sono come etichette che specificano il loro contenuto semantico (es. "persona", "luogo", "animale", ecc.). Gli archi sono espressioni che specificano il genere di relazione che sussiste fra nodi (es. "è-parte-di", "è-un", ecc.).

Come vengono attivati gli schemi? Come ne viene valutata l'adeguatezza?

Esistono due meccanismi principali di attivazione degli schemi mentali: l'**attivazione alto-basso** (elaborazione guidata da concetti) e l'**attivazione basso-alto** (elaborazione guidata dai dati).

Elaborazione guidata da concetti significa che uno schema generale (es. viso) attiva sottoschemi particolari (es. occhi, orecchie, bocca, naso); si tratta di un'elaborazione guidata dalla aspettativa che i sottoschemi spieghino il dato iniziale. L'attivazione alto-basso procede dunque dall'intero alla sua parte.

Elaborazione guidata dai dati significa che un sottoschema particolare (es. viso) attiva lo schema generale di cui fa parte (es. persona). L'attivazione basso-alto procede da una sua parte all'intero.

Si presume che l'elaborazione degli schemi avvenga nel modo seguente: succede un evento percepito a livello sensorio che attiva automaticamente certi schemi di livello basso chiamati rivelatori di tratti, i quali rimandano (attraverso la modalità guidata dai dati) a livelli più alti di cui fanno parte. A questo punto i livelli alti vivrebbero un'elaborazione guidata dai concetti, quindi l'attivazione di sottoschemi non ancora attivati. Ottenute conferme di adeguatezza si attivano schemi ancora più alti che vanno alla ricerca di costituenti ancora più ampi che poi attivano ulteriori sottoschemi e così via fin quando non si giunge a una interpretazione ritenuta "corretta" dell'evento iniziale.

Per sperimentare questi complessi processi è interessante esaminare il seguente brano:

Gli affari erano diventati fiacchi fin dall'inizio della crisi del petrolio. Sembrava che nessuno volesse più cose raffinate ed eleganti. Improvvisamente si aprì la porta e nel salone delle esposizioni entrò un signore elegantemente vestito. Gianni assunse un'aria franca e cordiale e si diresse verso l'uomo.

Le persone normalmente giungono a una interpretazione abbastanza chiara della storia: Gianni è un venditore di automobili eleganti, che sta passando un brutto periodo a causa della crisi petrolifera, nel salone dove Gianni lavora entra un possibile acquirente e Gianni lo accoglie al meglio per, possibilmente, concludere la vendita.

Come si giunge a questa, non necessariamente corretta, interpretazione?

Ci si giunge passo passo, man mano si legge e si attivano/disattivano schemi alti e bassi.

Si parte con una elaborazione dal basso che fornisce una sorta di ipotesi iniziale: la nozione "affari in ribasso" rimanda a schemi inerenti l'ECONOMIA e l'AZIENDA. Poiché il ristagno degli affari risale all'inizio della crisi petrolifera, scatta l'inferenza che tale crisi ne sia la causa. Si attiva allora lo schema settore: probabilmente si tratterà di un settore legato al petrolio e si avviano così i sottoschemi TIPO di settore. Si attivano le imprese collegate all'automobile e, quindi, le pompe di benzina e l'industria automobilistica. Leggendo "salone di esposizione" viene poi esclusa la pompa di benzina, leggendo "signore elegantemente vestito" si attiva lo schema della disponibilità di DENARO e si identifica un verosimile COMPRATORE, quando compare "Gianni ..." ecco che si profila lo schema del VENDITORE. Nel complesso si giunge a un'interpretazione coerente

(ma forse errata).

È importante considerare la complessità dell'intero processo e la possibilità di errore, sia intermedio che conclusivo.

Può infatti accadere che l'ascoltatore/lettore non riesce a comprendere correttamente il testo:

- a) perché non ha gli schemi appropriati
- b) perché pur possedendoli non ha sufficienti indizi (forniti dall'autore) per attivarli
- c) perché giunge a un'interpretazione coerente del testo ma che non è quella intesa dall'autore.

Praticamente è molto utile essere consapevoli della "dinamica degli schemi" per progettare testi e discorsi coerenti e di basso costo cognitivo.

In sostanza prontamente comprensibili.

6.10) Cenno agli studi sulla comunicazione ipnotica

Un interessante arricchimento dei criteri di analisi del comportamento comunicazionale del direttore di psicodramma, può derivare dagli studi inerenti l'attivazione dei processi di induzione ipnotica, in particolare secondo l'approccio di M. Erickson.

La verosimile "parentela" dello psicodramma con la produzione di un cosiddetto sogno lucido e pilotato (o ipnotico) appare evidente sin dalla celebre risposta di Moreno a Freud: "Comincio da dove Lei finisce professore. Lei insegna alla gente a capire i suoi sogni, io cerco di dare alle persone il coraggio di sognare ancora".

Fuori da un ottica di trance classicamente intesa e tradizionalmente indotta e con riferimento a interviste e studi (Erickson, Yablonsky, Rossi, Rosati) riportati in letteratura, Rosati, a esempio, sottolinea che "A prescindere dall'induzione di trance, Erickson propone spesso al paziente di fare qualcosa pensando che il cambiamento di stato arriverà tramite il cambiamento di azione.

In questo è possibile scorgere un'analogia col pragmatismo di Moreno e la sua concezione di regia terapeutica. Solo che per Moreno spetta al palcoscenico e al gioco psicodrammatico stabilire la dimensione alterata di coscienza che Erickson ottiene con l'induzione ipnotica".¹³

L'esito terapeutico dell'ipnosi (e dello psicodramma) risente sicuramente delle modalità con le quali si parla al paziente.

"Il terapeuta non ordina nulla al paziente; ... piuttosto ... si tratta sempre di dar loro [ai pazienti] la possibilità di reagire a un'idea. Il terapeuta non controlla il paziente; lo aiuta invece a imparare a utilizzare il suo potenziale e la sua gamma di capacità inconse Questo richiede al terapeuta lo sviluppo di molteplici capacità di osservazione e d'azione. In ipnoterapia ciascuna interazione è fondamentalmente un atto creativo."¹⁴

Erickson e Rossi sottolineano come la comunicazione ipnotica ha il fine di raggiungere "uno stato nel quale vi è accresciuta reattività a ogni genere di idea. E questa reattività la si impiega ... cercando di attivare una reazione immediata e di attivarla facendovi partecipare il paziente."¹⁵

Si tratta delle cosiddette **suggestioni ideodinamiche**, attraverso le quali il terapeuta presenta al paziente la **possibilità di reagire a un'idea**.

Vediamo in sintesi, nell'ipnoterapia ericksoniana, quali accorgimenti pratici vengono considerati importanti per favorire le predette suggestioni ideodinamiche.

- a) Evitare l'imposizione che genera rifiuto e resistenza (es. Voglio che tu ...); è invece utile suggerire una possibilità di accadimento (es. Puoi, ... se lo desideri ...). Ciò inoltre favorisce il crearsi di una sensazione di fiducia nel terapeuta e coinvolge/responsabilizza il paziente nei successivi accadimenti.

Basti pensare alla differenza fra un terapeuta che dice "Ora mi dica tutto ciò che riguarda il rapporto con suo figlio" e un terapeuta che dice "Ora mi dica ciò che desidera sul rapporto con suo figlio e

¹³ O. Rosati, prefazione in J.L. Moreno (1985), *Manuale di psicodramma*, Casa Editrice Astrolabio

¹⁴ M. Erickson; E. Rossi (1985), *L'esperienza dell'ipnosi*, Casa Editrice Astrolabio

¹⁵ M. Erickson; E. Rossi (1985), *L'esperienza ...*, op. cit.

tenga per sé tutto ciò che vuole”.

Nel primo caso il vissuto è minacciante.

Nel secondo caso il paziente si sente libero di reagire a qualunque grado lo desideri e tende a interiorizzare la suggestione come reazione ego-sintonica.

b) Impiegare la negazione introduttiva accompagnata dalla pausa e da un'indicazione temporale di accadimento o di modalità di accadimento.

Esempio:

Non so + [pausa] + quando/in che modo/ + tu potrai/vorrai/riuscirai ...

- *Non so:* contiene l'implicazione del proprio contrario e quindi esprime un senso confutativo e/o limitante. La mente conscia accetta questa negazione, la mente inconscia esplora il contrario della negazione attivando l'effetto ideodinamico. Inoltre sono indirettamente eliminate le resistenze del paziente a seguire le indicazioni del terapeuta (il quale dicendo "Non so ..." appare meno minacciante e polarizza meno su di se le resistenze).

- *Pausa:* genera l'effetto "... che cosa di importante non mi hai ancora detto?".

- *Quando/in che modo:* implica che un evento avrà luogo.

- *Potrai/vorrai/riuscirai:* specifica la possibile natura dell'accadimento.

Nell'insieme questa modalità di suggestione/consegna genera una situazione di curiosità, aspettativa e non genera ansia.

c) Guardare con molta intensità e aspettativa. genera nel paziente la sensazione che si tratta di un cosa importante e particolare; inoltre onora e richiama l'iniziale alleanza di lavoro (fiducia e affidamento).

d) Abbassare il tono, il ritmo e il volume della voce, in particolare nel dare inizio a un'induzione, restringe e fissa il campo d'attenzione del paziente e favorisce l'abbandono degli schemi associativi routinari della mente razionale.

e) Compiere gesti lentamente, più lentamente dell'ordinario, fissa l'attenzione e provoca nel paziente l'inizio della ricerca interna del significato.

f) Evitare ciò che è palese e prevedibile, favorisce il clima dell'aspettativa e del coinvolgimento e agira le tipiche associazioni della mente razionale.

g) Impiegare un ritmo vocale rapido, in genere favorisce il ragionamento.

h) Impiegare un ritmo vocale lento, in genere favorisce l'emozione.

i) Essere semplici nel lessico e nella sintassi evita i meandri del ragionamento e un esercizio troppo attivo del pensiero.

j) Valorizzare i particolari favorisce una migliore incisione del messaggio; gli schemi generali e astratti, invece, hanno poca presa sull'immaginazione ed erigono una barriera all'acquisizione partecipe, acritica e convinta del messaggio.

Nel complesso le precedenti indicazioni operative discusse in ipnoterapia paiono offrire interessanti spunti impiegabili nella direzione psicodrammatica in genere.

6.11) Cenno alla programmazione neuro-linguistica: i sistemi rappresentazionali e i segnali di accesso

La programmazione neurolinguistica (PNL) offre utili riferimenti operativi per migliorare l'incisività dei messaggi e delle prescrizioni nella comunicazione interpersonale (si vedano gli studi di Bandler, Grinder, Cameron, De Lozie, Goffman, Ekman, Morris, Dilts et altri).

Più in particolare, la PNL offre varie chiavi di lettura inerenti la comunicazione verbale e non verbale dell'interlocutore, chiavi che aiutano a decodificarne il set esperienziale, ovvero le modalità di rappresentazione ed elaborazione soggettiva degli stimoli sensoriali esterni.

Vi sono tre principali "canali di ingresso" mediante i quali gli esseri umani ricevono le informazioni sul mondo circostante e portano alla coscienza tali informazioni: vista, udito e cenestesia (sensazioni corporee).

Si tratta dei **sistemi rappresentazionali**, che la persona utilizza per rappresentare a se stesso il mondo e la propria esperienza (mappa mentale).

Si distinguono tre tipi di sistema rappresentazionale:

- visivo
- auditivo
- cenestesico.

Normalmente gli individui attribuiscono valore più elevato a uno dei sistemi rappresentazionali, cioè hanno un canale di ingresso preferenziale.

È tramite le parole (quindi una rappresentazione digitale) che l'essere umano rappresenta le esperienze dei sistemi rappresentazionali: è come se noi dessimo voce alle nostre **mappe visive** (es. "Mi mostrò alcune vivide immagini"), **mappe uditive** (es. "Mi ricordo ancora il tintinnio metallico del campanello"), **mappe cenestesiche** (es. "Provai un forte dolore ed ebbi la sensazione di cadere in un buco nero").

Per il formatore-terapeuta è importante "parlare la lingua del cliente", cioè individuare il sistema rappresentazionale prevalente dell'interlocutore e accedervi in modo sintonico.

In pratica si tratta di riconoscere i **segnali di accesso** verbali e non verbali e comunicare di conseguenza.

I segnali di accesso studiati dalla PNL sono molteplici:

- movimenti oculari
- movimenti gestuali
- alterazioni delle escursioni respiratorie
- mutamenti di atteggiamento e tono muscolare
- mutamenti vocali
- predicati verbali sensoriali.

Ai nostri fini consideriamo solo l'analisi dei **movimenti oculari** e dei **predicati verbali sensoriali**; approfondimenti sugli altri segnali di accesso si trovano in Mastronardi (1998).

6.11.a) I movimenti oculari

Quando gli **occhi sono rivolti in alto a destra**, ciò indica un'immagine costruita, quindi un'**esperienza visiva realizzata dall'emisfero cerebrale sinistro**: il soggetto sta visualizzando immagine mai viste prima.

Lo **sguardo rivolto in alto a sinistra**, invece, indica un'immagine visualizzata, quindi un'**esperienza visiva realizzata dall'emisfero destro**: il soggetto sta rammemorando immagini già note.

Gli **occhi rivolti a livello verso destra** corrispondono a **esperienze auditive costruite dall'emisfero sinistro**: il soggetto sta costruendo suoni ex novo, mai uditi prima.

Gli **occhi rivolti a livello verso sinistra** indicano **esperienze auditive rammemorante dall'emisfero destro**: il soggetto sta rielaborando suoni a lui/lei già noti.

Lo **sguardo rivolto in basso a destra** corrisponde a un **accesso cenestesico all'emisfero sinistro**: il soggetto fa mente locale sulle sensazioni propriocettive (sensazioni muscolari e tattili).

Gli **occhi rivolti in basso verso sinistra** indicano dialogo interno (**accesso cenestesico all'emisfero destro**): il soggetto conversa con se stesso.

L'osservazione dei movimenti oculari può fornire indicazioni su ciò che il soggetto sta facendo, su quale sistema rappresentazionale sta impiegando per costruire e dare significato alla propria mappa mentale. E questo aiuta, in pratica, a comunicare in maniera concordante tramite l'uso dei predicati verbali sensoriali.

6.11.b) I predicati verbali sensoriali

Si tratta di parametri di osservazione verbali con cui è possibile riconoscere il sistema rappresentazionale prevalente dell'interlocutore. Una volta operato tale riconoscimento occorre **accordare i propri predicati**, cioè adattare le proprie risposte linguistiche in modo da farle collimare col sistema rappresentazionale individuato.

Ecco di seguito alcuni esempi verbali tipici dei tre accessi sensoriali.

- **Accesso visivo:** *ora riesco a vedere la cosa; non riesco proprio a immaginarmi in quel lavoro; sembra una buona idea; devo avere un quadro più completo del problema; questo getta un po' di luce sulla questione; riguardando la cosa comincio a vederci più chiaro di prima; questo mi sembra un esempio illuminante; vediamo*

un po' che c'è di nuovo sotto il sole; ha sempre una faccia scontenta; quella cosa è fatta su misura per me; mi sarei eclissato, etc.

- **Accesso auditivo:** qualcosa mi dice che è il momento di separarsi; mi suona giusto; sento la tua riluttanza; non riesco proprio a sintonizzarmi con te; non mi hai risposto a tono; chiediti se è giusto e ascolta attentamente la risposta; avrei urlato; si lamenta sempre; non credo a una parola di quello che dice; il tuo silenzio è offensivo, etc.

- **Accesso cenestesico:** è una persona fredda e insensibile; voglio toccare con mano prima di decidere; la sua opinione è ben salda; ho la sensazione che stia per accadere qualcosa; il terreno mi comincio a scottare sotto i piedi; dammi un appiglio e riuscirò a spiegarmi meglio; il tuo giudizio è veramente pesante; è disgustoso; mi fai sentire uno straccio; sento che sta mentendo; mi calza a pennello; etc.

Il riconoscimento dei predicati sensoriali è particolarmente utile nella direzione del protagonista e dovrebbe per lo più avvenire durante la presa in carico, l'intervista esistenziale e l'intervista in situ, piuttosto che nelle attività di gruppo precedenti che portano all'identificazione del protagonista.

Riguardo alle attività dedicate al gruppo, è di aiuto ricordare che, mediamente, in un campione casuale di persone:

- il 40% è composto da visivi
- il 40% da cenestesici
- il 20% da auditivi.

Ne deriva che accordando i predicati mediamente sui sistemi visivo e cenestesico si comunica in maniera chiara, diretta e sintonica con l'80% dei soggetti.

Di seguito riporto una tavola di conversione dei significati del messaggio secondo l'accordo sui predicati verbali sensoriali. È un utile strumento per meglio comprendere le modalità linguistiche di risposta al sistema rappresentazionale prevalente del paziente.

Significato da trasferire: Ti capisco.

- **Cenestesico:** ho la sensazione di capire quello che mi stai dicendo
- **Visivo:** vedo ciò che mi stai dicendo
- **Auditivo:** ti sento chiaramente

Significato da trasferire: Voglio comunicarti qualcosa.

- **Cenestesico:** voglio che tu prenda contatto con qualcosa
- **Visivo:** voglio mostrarti qualcosa
- **Auditivo:** voglio che ascolti attentamente ciò che ti dirò

Significato da trasferire: Descrivimi la tua attuale esperienza.

- **Cenestesico:** mettimi a contatto con ciò che stai provando in questo momento
- **Visivo:** mostrami una chiara immagine di come ti vedi in questo momento
- **Auditivo:** raccontami in modo particolareggiato ciò che ti dice la tua anima in questo momento

Significato da trasferire: Mi piace l'esperienza che ho di te in questo momento.

- **Cenestesico:** sento che stiamo andando molto bene
- **Visivo:** questo mi appare bene in luce e molto chiaro
- **Auditivo:** questo mi suona proprio bene

Significato da trasferire: Capisci ciò che sto dicendo?

- **Cenestesico:** hai la sensazione che quello con cui ti metto in contatto sia giusto per te?
- **Visivo:** vedi chiaramente quello che ti sto mostrando?
- **Auditivo:** ti suona giusto ciò che sto dicendo?

IV. Quadro sinottico: criteri di analisi e implicazioni operative

Ars longa, vita brevis.
Ippocrate

1) Nella mente del direttore: aspetti relativi all'intenzionalità della codifica comunicazionale e alla formulazione del pensiero

Cardini analitici	Implicazioni operative per la formulazione della consegna
Consapevolezza metalinguistica: decodifica anticipata e role taking	Evitamento consapevole delle trappole della sinonimia, non letteralità, incompletezza
Competenza sintattica: regole sintattiche di base, pause di elocuzione, ridondanza/rarità delle parole, regole di riscrittura	Produzione consapevole di messaggi attivatori dell'attenzione, dell'apprendimento e della formazione di impressioni
Analisi conversazionale: principio di cooperazione	Prevenzione delle implicature conversazionali del ricevente tramite impiego di implicature standard (risoluzione della penombra connotativa)
Caratteristiche lessicali e sintattiche del baby talk	Distinzione delle peculiarità operative delle consegne di stile imperativo-richiestivo e di stile dichiarativo-informativo
Linguaggi di persuasione	Modalità di organizzazione del messaggio e dispositivi stilistici utili per aggirare le resistenze critiche dell'emisfero cerebrale sx. e per accedere all'emisfero dx.
ANALISI TIPOLOGICA DEGLI ATTI LINGUISTICI	Precisazione dei dispositivi di forza illocutiva e di informazione deittica utili per la correttezza linguistica delle consegne e la capacità di produrre effetti intenzionali
COMUNICAZIONE IPNOTICA	Modalità di attivazione di processi ideodinamici utili per facilitare l'agire spontaneo del soggetto-paziente
PROGRAMMAZIONE NEURO-LINGUISTICA	Calibrazione delle consegne rispetto al sistema rappresentazionale del soggetto; miglioramento dell'immediatezza della comprensione e della persuasività del messaggio

2) Nella mente del soggetto-paziente: aspetti relativi alle inferenze nella decodifica comunicazionale e al processo di comprensione

Cardini analitici	Implicazioni operative per la formulazione della consegna
FATTORI DEL PROCESSO PERCETTIVO-INTERPRETATIVO (LIVELLO ATTENTIVO E RILIEVO PERCETTIVO)	Impiego dei fattori di organizzazione gestaltica del materiale sensoriale (semplicità, raggruppamento per somiglianza, salienza, contrasto figura/sfondo)
ANALISI CONVERSAZIONALE: PROCESSO DI ESTRAZIONE DELLE IMPLICATURE	Eliminazione consapevole degli attivatori delle correzioni pragmatiche (rafforzamento della significazione)
ANALISI DEI FATTORI DI COMPrensIONE (BUFFER MENTALE, PRIMING SEMANTICO, SCHEMI MENTALI)	Formulazione di consegne a basso costo cognitivo, coerenti e facilmente memorizzabili

**V. Analisi di casi:
una breve esercitazione per allievi direttori**

Di notevole ausilio concettuale e operativo è l'analisi critica di specifici casi di consegne. Ne risulta anche una sorta di esercitazione pratica sulla formulazione della consegna per gli allievi direttori.

Perciò riporto il testo che segue sotto forma di esercizio per il lettore.

Si considerino le seguenti consegne:

- a) *Muovetevi un po' sullo spazio scenico ...*
- b) *Scaldatevi fra voi ...*
- c) *Adesso diventate dei gatti ...*
- d) *Concentratevi sulle sensazioni corporee che provate mentre camminate ...*
- e) *Muovetevi come se aveste ai piedi scarpe da ginnastica ...*
- f) *Ora muovetevi come se indossaste scarponi da montagna ...*
- g) *Camminate come se aveste le gambe pesanti ...*
- h) *A questo punto potete fermarvi e salutare l'altro ...*
- i) *Vi chiedo di prendere per mano il primo compagno che incontrate ...*
- j) *Interagite fra voi come vi viene ...*
- k) *Adesso strisciate a terra come se foste dei bruchi ...*
- l) *(Direzione di protagonista; il protagonista nei suoi panni)*

Cosa ti viene da dire a tua madre, vedendola qui al tuo fianco?

Provate a riformulare ciascuna consegna in modo più efficace indicando i criteri di analisi seguiti per tale riformulazione.

<u>Consegna riformulata</u>	<u>Criterio adottato</u>
a) _____
b) _____
c) _____
d) _____
e) _____
f) _____
g) _____
h) _____
i) _____
j) _____
k) _____
l) _____

Ecco le possibili riformulazioni corrette:

- a) *Camminate lentamente nello spazio scenico, ... ora camminate velocemente,*
- b) *Ognuno metta il palmo delle mani a contatto con la schiena dei compagni e lo frizioni per riscaldarlo*
- c) *Mettetevi a terra, assumete la posizione "a gattoni", adesso siete dei gatti che ...*
- d) *Concentratevi sulla sensazione che producono i vostri piedi mentre si appoggiano sulla moquette,*

In questo primo gruppo di consegne il criterio principale di riformulazione è la precisione e la chiarezza sintattica, nonché l'esplicitazione graduale del messaggio, che favorisce la comprensione e trasmette la sensazione della curiosità su ciò che accadrà successivamente.

- e) *Camminate come se indossaste scarpe comodissime*
.....
- f) *Ora camminate come se indossaste scarpe pesanti e rigide ...*
- g) *Camminate come se non vi fosse possibile sollevare i piedi da terra ...*

In questo gruppo di consegne la riformulazione è guidata dal criterio di evitare il simbolico e l'attivazione del pensiero, cercando piuttosto di scatenare un'azione molto precisa e direttamente sperimentabile.

- h) *Ora, fermatevi e salutate il compagno più prossimo a voi ...*
- i) *Prendete per mano il compagno che incontrate ...*
- j) *Interagite fra voi mettendo un dito nell'orecchio destro dei compagni ...*
- k) *Mettetevi a terra con una certa distanza fra voi, ... bloccate al corpo le braccia e irrigidite le gambe, ... ora muovetevi come se foste dei bruchi ...*

In queste consegne la riformulazione è principalmente guidata dalla direttività e precisione e dall'evitamento dei processi di pensiero che inibiscono l'azione.

- l) *(Direzione di protagonista) – Inversione di ruolo con tuo fratello; fai una domanda a tua madre che riguardi in particolare ...*

In questo ultimo caso la consegna così riformulata favorisce la "rottura dei copioni", evita un raffreddamento dell'azione dovuto alla possibile scontatezza della risposta, moltiplica i vertici di osservazione sulla situazione.

VI. Considerazioni conclusive

I punti precedentemente trattati costituiscono un possibile apparato di analisi (non completamente esaustivo) attraverso il quale esaminare l'appropriatezza comunicazionale delle consegne del direttore, migliorandone la congenialità relazionale e la sicurezza operativa.

Tutto ciò appare assai utile per poter "leggere le consegne" mediante una pluralità di cardini analitici che stimolano l'auto-analisi e la riflessione, consapevolizzando il direttore circa gli effetti pragmatici delle proprie prescrizioni di lavoro.

L'obiettivo del lavoro svolto è, giustappunto, quello di fornire, specie agli allievi direttori, uno strumento (interpretativo e normativo), di concreto aiuto per allontanarsi dal puro buon senso, dall'imitazione e dagli stili personali e avvicinarsi a modalità consapevoli e monitorate di formulazione delle consegne.

Altrimenti, per dirla "alla Gianni Boria", l'io-attore "non si eccita" e l'io-osservatore "non mette in magazzino".

Brutta cosa per una "danza psicodrammatica" che li vuole il più spesso possibile e il più creativamente possibile affiatati.

PARTE SECONDA : Percorso autobiografico

PARTENZE E APPRODI DI UN ALLIEVO DIRETTORE

Fate quel che potete, con ciò che avete, dove siete.
T. Roosevelt

I. L'auto-osservazione metodologica e tecnica

La libertà non è star sopra un albero
... la libertà non è uno spazio libero
libertà è partecipazione.
G. Gaber

Mentre mi accingo a scrivere, cerco di procedere a mo' di "racconto psicodrammatico". Un po' come se mi auto-dirigessi in una sessione da protagonista nella quale sono invitato a rivivere e significare la mia avventura umano-professionale alla Scuola di Psicodramma.

Dapprima, quindi, lascerò fluttuare la mente alla ricerca di ricordi, immagini e sensazioni. Successivamente, accenderò l'io-osservatore e, mettendo a frutto la prima parte di questa tesi, nonché la revisione del materiale didattico videoregistrato, cercherò di codificare tecnicamente i punti che mi sembrano salienti e che più possono essere utili ad altri allievi "in navigazione".

Vediamo cosa "salta fuori".

1) Cambio di ruolo: da "attore" a "regista"

Di professione faccio il formatore aziendale.

Sono quindi molto abituato a parlare in pubblico, a intrattenere/guidare gruppi, a lanciare e raccogliere sfide intellettuali.

Tuttavia, intraprendere il percorso da allievo direttore di psicodramma mi ha messo, a tratti, in notevole difficoltà.

Questo arricchimento di ruolo mi ha innanzitutto posto davanti a difficoltà di forma operativa.

Si tratta della differenza fra essere il perno dell'attenzione e dell'azione (illustrare, spiegare, collegare, moderare, definire, schematizzare, etc.) e essere, invece, un promotore di accadimenti un po' speciali, sempre finalizzati, mettendo in campo gli altri e valorizzandone le risorse.

Nel primo caso devi essere abile nello "stare sotto i riflettori", devi essere attrattivo, energizzante, fortemente caratterizzato nello stile personale di interazione, quasi come un abile attore.

Nel secondo caso si tratta di "stare dietro le quinte" e fare più che altro il regista: occorre essere una presenza calda e rassicurante, tuttavia leggera e sfumata, quasi come un suggeritore o una voce fuori campo. Una voce che dona la cornice e lo sfondo all'azione, una presenza da "capocomico", che pur rimanendo un passo indietro, imprime una netta direzione agli accadimenti e ne determina il mood.

Si tratta, per lo più, di un particolare regista, che (come più tipicamente accade nella direzione del protagonista) scrive la sceneggiatura in modo euristico, cioè figlio della situazione contingente.

Non di un regista (come ero prima) che ha già scritto il suo canovaccio e prevalentemente ne guida l'applicazione.

Personalmente non è stato facile comprendere, sperimentare e appropriarsi di questo nuovo ruolo di formatore. Dico ruolo esattamente in senso moreniano. Ora avverto la possibilità, nello svolgimento della professione, di poter impiegare una nuova forma operativa, stimolante, appagante e rassicurante.

Prima ero solo un attore, adesso ho il piacere di gustare la regia scenica.

E fare (anche) il regista è una cosa piacevolmente più complessa: bisogna dotarsi di una visione d'insieme, avere chiare le risorse disponibili, tenere conto di variabili che "da attore" ti sfuggono completamente.

Strada facendo, infatti, una delle cose che per prima ho apprezzato nella mia formazione al ruolo di direttore di psicodramma è stata la crescente capacità di "far caso a cose cui prima non facevo caso": nel predisporre le attività formative per un gruppo ecco che ora mi si presentano più numerosi e più specifici vertici di osservazione e di iniziativa pratica.

Rispetto alla mia professione ciò significa disporre di un utilissimo e straordinariamente versatile strumento di lavoro.

È, infatti, da quando ho cominciato a padroneggiare il metodo che definisco il **formatore come un regista di accadimenti**; e non è questione puramente definitoria, piuttosto è questione di comprendere e condividere un paradigma di intervento.

Mi sono accorto di quanto sia diffusa la difficoltà della transizione "da attore a regista", anche osservando i miei colleghi psicologi, inizialmente spesso intenti a fare brillanti colloqui in scena con il protagonista.

Una netta "illuminazione", a questo proposito, mi è giunta un anno fa', leggendo un testo americano di "humorous training games", guarda caso ispirato all'uso della drammatizzazione nella formazione manageriale.

Nel paragrafo in cui vengono approfonditi i principi sui cui si basa il "natural humor" il testo recita:

- *Don't try to be funny – Just try to have fun*
- *Focus outward.*

Potrà apparire singolare ma la grande semplicità di queste frasi mi ha consentito di introiettare definitivamente il concetto di decentrarsi da se stessi, spostare nettamente il focus dell'attenzione sull'interazione e valorizzare al massimo la forza de-

gli accadimenti relazionali, dedicando loro spazio e tempo, senza fretta di giungere a conclusioni, definizioni o valutazioni.

È rendere protagonista assoluto il gruppo o il protagonista singolo, è abbandonare l'ansia da prestazione di chi deve fare bella figura e stupire, è arte di movimentare le persone consentendo loro un viaggio particolare, spesso ricco di sorprese.

Una cosa non facile, essendo io abituato ad apparire, capeggiare e con il bisogno di "sentirmi bravo".

Voglio aggiungere che l'aver ampliato il ruolo verso la dimensione registica del "saper fare accadere", ha giovato in modo consistente all'attore iniziale di cui dicevo prima.

L'attore, forte dell'esperienza registica, mi sembra sia diventato più efficace e più padrone della scena. Credo perché ha imparato a dismettere i panni dell'attore e a vestire quelli del pubblico.

La **capacità di decentrarsi** e assumere i panni dell'altro è un formidabile strumento di relazione che lo psicodramma allena intensamente attraverso l'inversione di ruolo.

Personalmente, anche grazie al ruolo di io ausiliario, credo di avere esplorato tanti labirinti della mia e altrui soggettività che prima mi sfuggivano o ai quali attribuivo poca importanza. Ora, assai più di prima (ma strada da percorrere ne rimane), comprendo il significato di "presenza empatica".

È molto utile, sia nel lavoro di formatore che nella vita quotidiana.

Una ulteriore conquista, vuoi professionale, vuoi personale, riguarda la migliorata **dimistichezza con le emozioni** mie e degli altri: ho imparato a riconoscerle, a frequentarle, a definirle, e farne strumento di comunicazione e di lavoro.

Una nota finale voglio riservarla alle "**schede gialle**": sono grandi maestre di metodo. Ti obbligano a un lavoro mentale di analisi/sintesi veramente prezioso e ti consentono di dare nome e significato alle attività pratiche della scuola.

Se dovessi fare una raccomandazione a un nuovo allievo della scuola, gli direi di fare sempre e con cura le schede gialle.

È un (a volte faticoso) ottimo investimento di tempo e una educativa responsabilità nella partecipazione alla precisazione didattica del metodo psicodrammatico.

2) Spigolature tecniche

2.1) La griglia di osservazione come strumento didattico

Per condurre l'autoanalisi tecnica, ho mutuato alcune idee dalla letteratura moreniana, e ho composto una griglia di osservazione utile per studiare in modo strutturato e complessivo l'azione dell'allievo direttore.

Eccola di seguito riportata.

RUOLO DEL DIRETTORE	VERTICE DI OSSERVAZIONE
Funzione di produttore e regista	trasformazione in azione scenica degli indizi offerti dal soggetto
	ritmo e strutturazione delle scene nello svolgersi della rappresentazione
	impiego di uno stile di relazione verbale/non verbale consono alle caratteristiche del soggetto e al contesto
	collocazione e movimento nello spazio terapeutico
	assenza/presenza del sequestro del soggetto dall'azione scenica tramite il dialogo

Funzione di terapeuta e analista

vicinanza empatica al soggetto

rilevazione delle tonalità affettive del soggetto e loro amplificazione e caratterizzazione emozionale

impiego terapeutico dell'azione scenica (esplorazione e ristrutturazione finalizzata delle percezioni ed emozioni del soggetto)

La griglia, con gli eventuali riadattamenti del caso, può in pratica costituire:

- uno strumento di check-up per l'auto ed eteroanalisi precedente e successiva alle esercitazioni (videoregistrate o in tempo reale);
- uno schema mentale per la stesura delle schede gialle;
- una "pista didattica" per l'approfondimento teorico-metodologico e l'addestramento operativo degli allievi direttori. Ciascun vertice di osservazione, infatti, può essere specifico capitolo di studio (perché/come/quando fare ciascuna delle cose indicate nella griglia, quali sono gli errori più frequenti, etc.).

2.2) Gli esiti dell'autoanalisi tecnica

Il vertice di osservazione che utilizzo è quello evidenziato con l'ovale nella precedente griglia e al quale si è riferito il focus metodologico di questa tesi.

Si tratta delle modalità verbali e non verbali di formulazione delle consegne, un aspetto operativo che mi ha da subito fortemente incuriosito e che mi sembra avere un ruolo cruciale nel determinare l'esito della direzione, ferma restando la scelta strategica di regia e la sua intenzionalità terapeutica.

Il tema mi sta a cuore anche in relazione alla mia professione di formatore, nella quale l'uso consapevole e adeguato del linguaggio è strumento di assoluta rilevanza per promuovere l'attenzione, l'apprendimento e il cambiamento dei soggetti.

Personalmente, ho riscontrato una fonte di difficoltà, superiore al previsto, nel capire e sentire come attivare l'azione non grazie alla cortesia, al sorriso o alla diplomazia, non grazie all'ornamento stilistico e all'originalità del linguaggio, bensì tramite una formulazione appropriata delle consegne. Consegne nette, semplici, ben scandite, ma non imperiose o aride, anzi insinuanti e vellutate, addirittura con un "qualcosa di magico".

A seguire riporto, al riguardo, i punti salienti del mio percorso di apprendimento da allievo direttore, attraverso la rivisitazione finalizzata del materiale videoregistrato.

Credo che il riesplorare e il narrare il proprio cammino didattico sia molto utile, oltre che per consapevolizzarsi, anche per fornire a futuri allievi psicodrammatisti spunti pratici di riflessione e occasioni di rispecchiamento.

I punti di analisi più fertili, in particolare, mi sono sembrati due:

- l'articolazione delle consegne dal punto di vista delle scelte semantiche e della costruzione sintattica;
- la modulazione della voce, specie dal punto di vista del ritmo, del timbro e dell'uso della pausa.

Inizialmente utilizzavo un linguaggio spesso ricco di neologismi, diminutivi, vezzeggiativi, richiami gergali, sintagmi verbali non incisivi:

- *proviamo a ...*
- *cosa ne diresti di ...*
- *ti chiedo di vedere se riesci a ...*
- *cerca per un attimino di sbarlocchiare fuori dalla finestra...*
- *facciamo finta che lei ...*
- *prova a prenderci le misure rispetto al rapporto con lui ...*
- *bene, senti un po' ...*

Ne risultava un messaggio non nitido, scarsamente direttivo,

che sconsigliava le persone perché richiedeva loro uno sforzo di traduzione e contestualizzazione.

Per utilizzare la terminologia esplorata nella prima parte della tesi, non ero metalinguisticamente molto consapevole e non impiegavo adeguati dispositivi linguistici per prevenire la penombra connotativa. Ero, infatti, più che altro attento alla "gradevolezza stilistica" del discorso, cosa coerente per un generale processo informativo, ma non funzionale per un processo di comunicazione finalizzato a promuovere e controllare l'azione.

Un'altra nota tecnica riguarda il fatto che il mio argomentare era molto colloquiale, spesso veloce e non orientato a organizzare il testo in modo da lasciare in sospeso l'accadimento successivo: mi preoccupavo più della completezza informativa che della creazione di un'atmosfera di aspettativa sugli accadimenti. Collegatamente a questo i miei periodi erano a volte troppo articolati e quindi di costo cognitivo alto; la direttività della conduzione giocoforza ne risentiva.

L'equilibrio fra rarità e ridondanza delle parole nella consegna non era adeguatamente monitorato così che a tratti le consegne risultavano troppo brevi e sintetiche o, all'opposto, ripetitive.

Anche il monitoraggio del ritmo dell'elocuzione e la collocazione delle pause era decisamente più adatto a una performance seminariale che a una prescrizione di lavoro psicodrammatico.

Procedendo con lo studio, e in particolare nell'ultimo anno, le consegne sono diventate più brevi e incisive, strategicamente dotate di pause e variazioni timbriche capaci di creare un mood più tipicamente psicodrammatico.

Sono completamente scomparse le espressioni gergali, i vezzeggiativi e i diminutivi; lo stile di eloquio ne ha guadagnato in direttività.

Direttività temperata da un uso per lo più sintonico delle coloriture vocali di timbro e tono, rispetto ai momenti emotivi del gruppo e/o del protagonista.

La penombra connotativa e la comprensibilità delle consegne mi sembrano decisamente migliorate.

A livello di attuale consapevolezza personale, ho sviluppato una notevole attenzione alla attività prelocutoria: la traduzione del pensiero in parole mi sembra assai più sorvegliata di prima, sia sul fronte della struttura del messaggio, sia su quello della sintonia prosodica rispetto ai climi emozionali della situazione.

La sensazione personale (nel rivedermi in videoregistrazione e nelle attuali conduzioni), è quella di una presenza più sicura, empatica e genericamente efficace.

II. Quale approdo?

In occasione di alcune recenti sessioni svolte in ambito formativo, mi accorgo di una sensazione di piacevolezza nel concepire e pronunciare le consegne, pre-progettandone mentalmente, passo a passo, l'esatta forma e sequenza.

E sempre più spesso mi trovo in religioso silenzio a osservare lo svolgersi dell'azione che ne consegue.

Che sia ... un po' di spontaneità?

Mi piace crederlo e pensarlo, certo tanto ancora c'è da sperimentare e apprendere.

Credo di non essere mai stato un deficiente spontaneo.

Credo di essere partito come una sorta di creatore disarmato.

Credo di essermi via via dotato di spontaneità, ma non ne ho ancora "fatto il pieno".

Spero continuo a non mancare le occasioni per arricchirsi e arricchire gli altri di questo formidabile ingrediente di vita.

Chi ha trovato la via verso l'interiorità,
chi nell'ardore dell'introspezione
ha intuito il nucleo della verità,
sa che ognuno si sceglie Dio e creato
come immagine e parabola soltanto:
per lui ogni agire, ogni pensare
non è che dialogo con la propria anima
che Dio e creato in sé racchiude.

H. Hesse

BIBLIOGRAFIA

- Austin J. (1987), *Come fare cose con le parole*, Marietti 1820
- Bandler R.; Grinder J. (1981), *La struttura della magia*, Casa Editrice Astrolabio
- Boria G. (1997), *Lo psicodramma classico*, Franco Angeli
- Boria G., *Il gruppo di psicodramma come locus di accadimenti*, *Psicodramma Classico* 2/2000
- Canestrari R.; Godino A. (1994), *Manuale di psicologia*, CLUEB
- Cattinelli A. (2000), *Convincere influenzare persuadere*, Franco Angeli
- Cialdini R. (1989), *Le armi della persuasione*, Giunti Barbera
- Cocchi A. (1997), *La mente sul palcoscenico*, Fuori Thema
- Como D.; Pozzo G. (1991), *Mente, linguaggio, apprendimento*, La Nuova Italia
- Crowder R.; Wagner R. (1998), *Psicologia della lettura*, Il Mulino
- Erickson M.; Rossi E. (1985), *L'esperienza dell'ipnosi*, Casa Editrice Astrolabio
- Erickson M.; Rossi E.; Rossi I. (1982), *Tecniche di suggestione ipnotica*, Casa Editrice Astrolabio
- Gaber G. (2002), *La libertà non è star sopra un albero*, Einaudi
- Granata G. (2001), *La programmazione neurolinguistica*, De Vecchi Editore
- Haley J. (1985), *Il terapeuta e la sua vittima*, Casa Editrice Astrolabio
- Hesse H. (1996), *Sull'anima*, Newton & Compton
- Le Roux P. (1995), *Presentare per convincere*, Lupetti
- Levinson S. (1985), *La pragmatica*, Il Mulino
- Mastronardi V. (1998), *Le strategie della comunicazione umana*, Franco Angeli
- Moreno J. L. (1985) *Manuale di psicodramma*, Casa Editrice Astrolabio
- Moreno J.L. (1980), *Principi di sociometria, psicoterapia di gruppo e sociodramma*, ETAS Libri
- Moreno J.L. (2002), *Il profeta dello psicodramma*, Di Renzo Editore
- Nardone G.; Watzlawick P. (1990), *L'arte del cambiamento*, Ponte alle Grazie
- Oliverio A.(1999), *L'arte di imparare*, BUR
- Oliverio A. (1997), *L'arte di pensare*, BUR
- Oliverio A. (1998), *L'arte di ricordare*, BUR
- Perussia F. (2000), *Storia del soggetto*, Bollati Boringhieri
- Rogers C. (1994), *La terapia centrata sul cliente*, Martinelli
- Rumiati R. (2000), *Decidere*, Il Mulino
- Searle J. (1992), *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri
- Trevisani D. (2001), *Psicologia di marketing e comunicazione*, Franco Angeli
- Verrua G. (2001), *Invito allo psicodramma classico*, Maieusis
- Zani B.; Selleri P.; David D. (1994), *La comunicazione*, La Nuova Italia Scientifica

Per un contatto con l'autore, scrivere a:

info@francescomuzzarelli.it