

Studio di Psicodramma di Milano
Scuola di Psicodramma

Diplomanda: Donatella Lessio

Tesi di diploma

ANIMATA MACCHINA
Direttore... dir-attore nel teatro psicodrammatico

Anno Accademico 2022

Indice

Introduzione	pag. 1
Cap 1	
<u>La relazione teatro/psicodramma</u>	pag. 9
1.1 La temperie teatrale del Novecento europeo	pag. 9
1.2 Registi pedagoghi	pag. 14
1.3 Connessioni	pag. 19
Cap. 2	
<u>Lezioni dai Maestri del Novecento</u>	pag. 23
2.1. Il direttore è un attore?	pag. 23
2.2 Gli scritti dei Maestri	pag. 24
2.3 Dialoghi fra Maestri	pag. 26
2.4 Parole magiche	pag. 31
Cap. 3	
<u>Perché “animata macchina”</u>	pag. 33
3.1 L’attore di Diderot e la marionetta di Kleist	pag. 33
3.2 La Danza Libera e l’esperienza del corpo alla base dell’espressione di sé	pag. 36
3.3 La sessione di psicodramma è una danza	pag. 38
3.4 Dio sulle sedie e deus ex machina	pag. 41
3.5 Il direttore: macchina animata e anima meccanica	pag. 43
Cap. 4	
<u>Il teatro nello psicodramma</u>	pag. 45
4.1 Il questionario	pag. 45
4.2 Come viene percepita la relazione teatro/psicodramma	pag. 45
4.3 Aspetti teatrali della sessione di psicodramma	pag. 47
• Uso creativo dello spazio	pag. 48
• Luci	pag. 49
• Suono, musica	pag. 50
• Prossemica	pag. 52
• Presenza scenica	pag. 54
• Mimo	pag. 55
• Danza	pag. 55
• Vocalità	pag. 56
• Espressività fisica	pag. 57
• Mimica del volto	pag. 58
• Drammaturgia	pag. 59
• Regia	pag. 60

• Costumi	pag. 61
• Il teatro degli oggetti	pag. 62
• Il teatro delle marionette/dei burattini	pag. 63
• Il teatro delle maschere	pag. 64
• Ruoli	pag. 65
• Copioni	pag. 67
• Personaggi	pag. 68
• La verità delle emozioni sulla scena	pag. 69
• Sostenere la parte	pag. 70
• La fascinazione, la magia, l'incantamento	pag. 71

Cap. 5

<u>Uso creativo dello spazio</u>	pag. 73
----------------------------------	---------

5.1 Spazio	pag. 73
5.2 Apparato scenico	pag. 77
5.3 Orientamento della scena	pag. 79
5.4 Movimento scenico, prossemica, sociometria	pag. 80
5.5 Spazio creativo/uso creativo dello spazio	pag. 81
5.6 Direttore di psicodramma e uso creativo dello spazio	pag. 82
5.7 In sintesi	pag. 83

Cap. 6

<u>Esperienze di teatro drammatico e psicodrammatico</u>	pag. 85
--	---------

6.1 Tre conduzioni	pag. 85
6.2 Prossemica: il primato dello spazio	pag. 93
6.3 Il laboratorio	pag. 99
6.4 Direttore, dir-attore	pag. 101

Cap. 7

<u>Ipotesi per una didattica teatrale rivolta ai direttori di psicodramma</u>	pag. 103
---	----------

7.1 Quali risultati pratici si possono ottenere con un percorso formativo teatrale?	pag. 103
7.2 L'esperienza del corso di tecniche teatrali negli anni 2019-'20-'21	pag. 103
7.3 Percorsi di formazione teatrale	pag. 105

Conclusione

	pag. 109
1. Dove finisce il teatro? Dove inizia lo psicodramma?	pag. 109
2. Il teatrino interno	pag. 110
3. Il mestiere del teatro	pag. 113
4. Chi è il direttore?	pag. 114
5. Varchi sul confine dello psicodramma	pag. 115
6. Il cuore oltre l'ostacolo	pag. 118

<u>Appendice</u>	pag. 120
1. Come, cosa, perché, chi?	pag. 120
2. Trascrizioni	pag. 123
Intervista 1	pag. 123
Intervista 2	pag. 127
Intervista 3	pag. 132
Intervista 4	pag. 138
Intervista 5	pag. 144
Intervista 6	pag. 149
Intervista 7	pag. 153
Intervista 8	pag. 158
Intervista 9	pag. 163
Intervista 10	pag. 168
Intervista 11	pag. 174
Intervista 12	pag. 180
Intervista 13	pag. 185
Intervista 14	pag. 189
Intervista 15	pag. 195
Intervista a:	
Luigi Dotti	pag. 199
Nadia Lotti	pag. 204
Franca Bonato	pag. 207
Francesco Viletti	pag. 210
3. Diagrammi	pag. 214
<u>Bibliografia</u>	pag. 221

Introduzione

Come dico sempre scherzando, ma si sa che lo scherzo ha un fondo di verità e, in questo caso, anche più che un fondo, mi sono iscritta alla Scuola di Psicodramma perché mi piaceva il teatro di via San Domenico 16, a Torino.

Sono rimasta affascinata dalla dimensione magica e leggermente inquietante di quel luogo nascosto, al quale si accede da un semplice cancello; al citofono una targhetta normalissima, con la scritta “Studio di psicodramma” e poi un moto di meraviglia: insomma, un vero colpo di scena barocco.

Mi iscrivo, quindi, senza sapere praticamente nulla dello psicodramma, tranne che si sarebbe fatto in quel teatrino: una sorta di carrozzone dei comici vaganti, un teatro delle marionette, un carillon, una camera delle meraviglie settecentesca con collezioni strane e ricercate, un asilo infantile, un laboratorio alchemico... tanti luoghi in uno, per di più piccolo, isolato acusticamente, blu scurissimo... quasi nero, dotato di luci incredibili e in cui, ero certa, tutto sarebbe potuto accadere, per finta, ma per davvero.

La mia formazione e professione in campo teatrale - lavoro nel teatro amatoriale come insegnante, conduttore di laboratori, regista e performer - unitamente alla mia passione per lo sviluppo della persona, attraverso i linguaggi dell'arte, hanno trovato nello psicodramma e in quel teatrino un terreno fertile per germinare e, fin dalle conduzioni del *riscaldamento aspecifico* che si facevano al primo anno, ho iniziato a metter da parte pensieri e materiali sulla zona di confine tra teatro e psicodramma. Dove finisce il teatro? Dove inizia lo psicodramma? Ha senso porsi queste domande?

Se dovessi provare a rispondere, innanzitutto riferirei due citazioni, di cui la prima, di Konstantin Sergeievich Stanislavskij, recita: “Non importa che noi non crediamo che le sedie comuni siano davvero un albero o una roccia, ma che crediamo vero quello sentiamo davanti a quegli oggetti, fingendo che siano davvero un albero o una roccia.”¹ e la seconda, di Giovanni Boria: “La metodologia psicodrammatica prevederà proprio che venga dato corpo sul palcoscenico ad una realtà che nasce nella nostra interiorità e che chiameremo *semirealtà*: essa è solo in parte realtà, dato che è fittizia nella sua costruzione oggettiva, ma è vera nelle emozioni che contiene.”². I due autori descrivono il meccanismo della finzione scenica nel teatro da una parte e nello psicodramma dall'altra, riferendosi entrambi all'emozione che si prova in scena, o al cospetto di essa, in presenza di un'ambientazione costruita ad arte e di relazioni tra personaggi inventati, o di persone reali *evocate* sul palcoscenico.

¹ Stanislavskij: 2011, pag.67

² Boria:1991, nota n.30, pag.91 (corsivo dell'autore)

La *semirealtà* o, come la chiamava Stanislavskij, *magico se* (come se), è la dimensione nella quale si possono vivere accadimenti fittizi, o mutuati dalla realtà, o realmente accaduti nel passato, o proiettati nel futuro, sogni e fantasticherie: insomma, tutto ciò che la vita quotidiana non permette di sperimentare, perché legata alle contingenze del dato reale.

La finalità della messa in scena drammatica e psicodrammatica, direi in secondo luogo, è di esprimere dei contenuti interiori (fantasie, desideri, paure, convinzioni...), elaborati grazie all'azione sul palcoscenico, che avrà una ricaduta sia su chi agisce (attore), sia su chi assiste (osservatore, pubblico), cioè sulle due polarità essenziali allo svolgimento di una scena.

Posto che gli attori ci sono, sia nel teatro drammatico che in quello psicodrammatico, mi chiederei, in terzo luogo, se nello psicodramma ci sia o no il pubblico: esso non è previsto come soggetto separato dagli attori, ma poiché tutti i partecipanti vengono coinvolti nel ruolo sia di attori, sia di osservatori, la polarità attore-pubblico è dunque non solo rispettata anche nello psicodramma, ma è funzionale all'atto psicodrammatico, che richiede una presa di responsabilità nel mostrare agli altri e a se stessi il proprio percorso interiore conferendogli, così, uno *status* di realtà. Ciò che viene messo in scena, infatti, diventa reale, nel senso di fattuale: è un fatto, non è più un pensiero o un insieme confuso di emozioni lasciate a lavorare nell'ombra e, come tale, richiede di essere preso in carico, cioè di essere considerato come condizione inalienabile, con la quale è necessario fare i conti.

Riguardo al contenuto espresso, proseguirei col dire che, sia scritto da un autore o portato da chi agisce in scena, sia stabilito a priori o improvvisato, esso rappresenta sempre la manifestazione di un aspetto della personalità umana, caratterizzata da una forte carica emotiva, di cui l'attore è allo stesso tempo veicolo e terreno di azione: l'attore, cioè, incarna un'umanità, che si mostra grazie alla scena e che può vivere solo attraverso di essa. In scena, l'interiorità prende consistenza grazie al meccanismo della finzione, o meglio della *semirealtà*, che scherma la persona e le permette di agire in modi che, nella quotidianità, sarebbero sconvenienti, vietati, infruttuosi o controproducenti. Esprimendo una parte negata, o disconosciuta, o desiderata, l'attore vive un momento trasformativo profondamente terapeutico, che ha ricadute positive sulla vita *vera*, indipendentemente dal fatto che reciti una parte data o rappresenti se stesso in certe situazioni: quella porzione di vita scenica sarà un agire concreto per la sua anima, che ne uscirà di volta in volta sviluppata. Moreno descrive questo meccanismo quando racconta di una delle attrici del suo *Stegreiftheater*, il teatro d'improvvisazione inaugurato a Vienna nel 1922: Barbara era una perfetta interprete di parti da ingenua, sebbene nella vita coniugale fosse violenta, ma cambiò atteggiamento quando iniziò a interpretare prostitute, donne criminali, mogli crudeli. Moreno intuì, allora, il potenziale curativo della scena, che dava modo alle

persone di liberare parti di sé, legittimandole, grazie all'azione in un contesto di rappresentazione, di fronte a un pubblico. Rispetto all'utilizzo del teatro come strumento clinico, inoltre, faccio riferimento alla famosa frase che Moreno rivolse a Freud quando lo incontrò, nel 1912: "Ebbene, dottor Freud, io comincio dove lei finisce. Lei incontra la gente nel setting artificiale del suo ufficio. Io la incontro nelle strade e nelle loro case, nel loro ambiente. Lei analizza i suoi sogni. Io le do il coraggio di sognare ancora. Lei la analizza e la scompone. Io le consento di agire i suoi ruoli conflittuali e la aiuto a comporre le parti separate."³, frase che sintetizza chiaramente la valenza curativa del gesto scenico, alla base del metodo psicodrammatico.

Inoltre, affermerei che l'impeto espressivo di un contenuto interiore, proprio dell'attore o del personaggio che interpreta, prende forza da un particolare stato mentale, emotivo e fisico, detto *presenza*, nel quale la persona raccoglie tutta insieme la coscienza di sé come corpo collocato nello spazio e disposto in una certa postura, come mente concentrata sulle sensazioni fisiche, sui pensieri razionali e sui moti interiori, come insieme di sensi attivi e pronti a captare informazioni dall'ambiente circostante. In questo stato, la persona trae a sé tutto il potenziale a cui è in grado di attingere, per orientarlo in un'azione nello spazio, che sia il più possibile coerente con l'intenzione del momento. In termini psicodrammatici, *riscaldandosi* adeguatamente, la persona potrà attivare la sua *spontaneità* al massimo grado possibile e rispondere *creativamente* alla necessità espressiva di quell'istante, compiendo un'azione appropriata e, di conseguenza, assumendo un *ruolo* che agirà in quel particolare contesto, grazie alla presenza di *contro-ruoli* di riferimento.

In più, farei riferimento alla funzione della rappresentazione, intesa come ri-presentazione di un fatto, o vissuto, o contenuto di qualsivoglia genere, che offre alla persona coinvolta l'opportunità di viverlo sulla scena nel momento presente, vale a dire nel *qui e ora* dell'azione drammatica e psicodrammatica. La categoria del *momento*⁴ appunto - il momento presente nel quale la creazione si fa sotto gli occhi di chi la guarda - permette un'attualizzazione di quell'accadimento, nella quale si aprono nuove possibilità di evoluzione. Ri-presentare l'accadimento significa, infatti, renderlo presente in quell'istante, per dare impulso a copioni rinnovati, da giocarsi nella vita di tutti i giorni: questo il valore terapeutico dell'improvvisazione, che dà modo alla *spontaneità* di confluire in un atto realmente creativo, cioè nella scoperta di un modo inedito e funzionale di agire nel mondo. La rappresentazione si configura, così, come le *prove* teatrali di un *Io* in divenire, che si sviluppa di volta in volta, espandendosi e acquisendo sempre maggiore autonomia e autodeterminazione nel suo

³ Riportato in Boria: 1991, pag.47

⁴ "L'esperienza della performance vissuta sia come attore, spettatore, autore o direttore, è qualcosa di immediato, che si sviluppa solo nel presente e dove il rapporto con un copione codificato risulta secondario e strumentale". Perussia: 2003, pag.16

percorso di vita⁵.

Inoltre, la scena assicura un approccio olistico alla persona e favorisce l'integrazione dei suoi vissuti, agendo su diversi piani contemporaneamente, come scrive Grete-Anna Leutz: "L'attualizzazione scenica nel momento presente di un vissuto antecedente è di importanza fondamentale, perché permette alla terapia psicodrammatica di ottenere una visione globale dell'individuo, nella parola, nell'azione, nello spazio e nel tempo e di curare i suoi conflitti tanto al livello diacronico quanto al livello sincronico della sua storia, *hic et nunc*, qui e ora."⁶

L'attualizzazione di situazioni del passato non preclude affatto la spontaneità: "Non abbiamo preliminarmente bisogno di un resoconto preciso su cosa sia successo. Una cosa simile, così come la presenza di uno scenario, andrebbe a scapito della caratteristica più importante dello psicodramma: il gioco spontaneo. Come vedremo, è alla spontaneità che dobbiamo una ricostruzione fedele di situazioni precedenti reali, di cui il paziente ha un ricordo preciso o approssimativo inoltre ad essa dobbiamo anche l'accesso ai contenuti rimossi, alle situazioni passate dimenticate, ai sogni e ai fantasmi inconsci."⁷ Tale fedele ricostruzione non è una semplice replica, dunque, ma è un'appropriazione creativa del vissuto, grazie al gioco: "Il rapporto ludico con comportamenti precedenti, così come viene realizzato in psicodramma, implica già un nuovo genere di vissuto, e rappresenta una nuova esperienza emozionale."⁸

Continuerei sostenendo che anche il teatro drammatico, inteso come teatro tradizionale, in cui gli attori si esibiscono recitando una parte predefinita di fronte a un pubblico, possiede la sua quota di spontaneità, poiché il copione viene assimilato e i personaggi vengono *interpretati*, appunto, dunque elaborati attraverso una personalizzazione creativa che li rende diversi, in misura più o meno apprezzabile, a seconda degli attori che li incarnano. Ciò è tanto più vero quando, ad essere rappresentato di fronte a un pubblico, è un contenuto interiore dell'*attore-persona*, che diviene sia il soggetto sia l'oggetto dell'atto scenico, a seguito di quel particolare percorso educativo chiamato da Gaetano Oliva *laboratorio teatrale*, che si situa nell'intersezione tra ciò che definiamo comunemente *teatro* e ciò che intendiamo correntemente col termine *psicodramma*⁹.

Aggiungerei, poi, che la scena drammatica e psicodrammatica sono rese possibili grazie all'*inversione di ruolo*, con cui ci si mette nei panni di qualcun altro, osservando se stessi da quel

⁵ si veda Moreno J.L.: 2007, pagg.56-68

⁶ Leutz: 1987, pag. 39

⁷ Ivi, pag. 42

⁸ Ivi, pag. 50

⁹ Oliva: 1999

punto di vista (dal punto di vista dell'altro non reale, bensì interiorizzato). Se nello psicodramma questo meccanismo è palese e fondante esplicitamente il metodo, nel teatro drammatico può risultare meno evidente, laddove la persona incarna un personaggio fittizio che, per sua stessa natura, non può esprimere il proprio punto di vista sull'attore che lo interpreta. In questo caso è, infatti, la persona stessa, nei panni di quel personaggio, che si osserva implicitamente mentre agisce in scena, attivando una serie di risonanze che lavoreranno anche nella vita quotidiana, fuori dal contesto rappresentativo.

Concluderei con una nota sulla già citata improvvisazione, la tecnica teatrale che consiste nel recitare all'impronta senza essersi preparati e che, nello psicodramma, sta alla base del concetto di *incontro*, così espresso da Moreno: ««Incontro» significa più di un vago rapporto interpersonale. Significa che due persone si incontrano, non solo per porsi una di fronte all'altra, ma anche per «viversi» e fare un'esperienza reciproca, come attori per proprio diritto: non un incontro «professionale»... ma un incontro di due persone. In un incontro le due persone sono presenti nello spazio, con tutte le loro forze e le loro debolezze, due attori umani che ribolliscono di spontaneità, solo in parte coscienti dei reciproci scopi.»¹⁰ L'incontro vero non può essere preparato, quindi, poiché la spontaneità delle persone coinvolte lo rende imprevedibile, obbligandole ad improvvisare l'azione reciproca che sarà tanto creativa, cioè efficace, quanto più spontanei saranno gli individui ingaggiati nell'incontro. L'improvvisazione teatrale, tornando su concetti già esposti, presuppone la condizione di *presenza*, che l'attore può raggiungere grazie al riscaldamento alla spontaneità.

Già da queste poche righe, posso affermare, con una certa sicurezza, che il teatro drammatico e quello psicodrammatico sono specificazioni della stessa matrice comune e anzi: lo psicodramma, come cercherò di dimostrare nella mia tesi, è teatro a tutti gli effetti, al punto che la domanda posta all'inizio di questa Introduzione, “se abbia senso interrogarsi sulle differenze tra teatro e psicodramma”, sembrerebbe implicare l'ovvia risposta che no, non ha senso. Tuttavia, posso dire che non abbia senso, soltanto perché ho condotto questa ricerca: prima di iniziare, credevo che ne avesse, eccome. Altrimenti, perché affrontare l'argomento? Mi dico che ha senso, inoltre, perché stimola una riflessione feconda sull'origine del metodo moreniano, vivificando un dibattito che può arricchire la pratica dello psicodramma, grazie al ricorso a strumenti squisitamente teatrali.

Fatte salve queste considerazioni teoriche, a cui altre si aggiungeranno, in questa tesi ho voluto indagare su quale sia il collante tra teatro e psicodramma nella pratica della conduzione, argomento che mi ha sempre molto affascinata, poiché per natura e per abitudine sono incline ad analizzare il

¹⁰ Moreno J.L: 1985, pag.322

funzionamento, direi *meccanico*, dei fenomeni che mi circondano e delle mie stesse azioni. Così, durante le E.P.G. (le esperienze pratiche guidate in cui gli allievi psicodrammatisti vivono la sessione sia come partecipanti, sia come conduttori) e poi anche nelle conduzioni esterne, che mano a mano collezionavo, ho maturato una curiosità sempre più accesa su come, quando, perché, quanto il mio sapere e il mio mestiere teatrale nutrisse la metodologia psicodrammatica di cui mi stavo impadronendo e quanto questa approfondisse il mio lavoro teatrale, conferendogli uno spessore aggiuntivo, che sistematizzava le mie intuizioni disordinate circa il valore trasformativo dell'atto scenico.

Parallelamente, sentendo di dovermi confrontare con la piccola comunità di psicodrammatisti a cui ho avuto accesso negli anni di formazione, ho predisposto e diffuso un questionario sulla relazione tra teatro e psicodramma che, nel corso di circa due anni, è stato compilato da cinquantacinque persone, tra professionisti e studenti: ho utilizzato i risultati di questa indagine per integrare la mia ricerca col dato esperienziale fornito da altri evitando, in questo modo, un ragionamento autoreferenziale, che mi pareva poco produttivo.

Così, in modo spontaneo, ho aggregato queste considerazioni attorno alla figura del direttore, evidentemente studiando me stessa in quel ruolo, cercando di intercettare quanto più possibile le connessioni metodologiche ed esecutive con una figura che conosco meglio e da più tempo: quella del didatta e regista teatrale.

Essendo inoltre performer ho notato via via, nel corso del tempo, quanto lo psicodramma fosse intessuto anche di attorialità e quanto il direttore fosse anch'egli attore, in qualche maniera, alla sua maniera; inoltre, sempre osservandomi durante le conduzioni, ho intuito quanto la figura del direttore necessitasse di integrare due caratteristiche, per essere efficace nella sua azione: riuscire a legarsi al gruppo, ad empatizzare con i partecipanti, a far emergere il proprio lato umano e, contemporaneamente, a padroneggiare i mezzi teatrali a sua disposizione, per creare le migliori condizioni atte a far esprimere le persone sulla scena. Da questi pensieri nasce il titolo della mia tesi, *Animata Macchina*, che ho scelto anche per la sua carica evocativa e il suo carattere poetico; del resto, il teatro è un'arte, anzi: è la forma di arte più completa poiché riunisce in sé tutte le altre.

Darò conto, adesso, delle varie parti che compongono la mia tesi e della loro utilità nella trattazione di questo tema.

Ho deciso di percorrere, inizialmente, la storia del teatro del Novecento, per capire l'origine teatrale dello psicodramma, soprattutto in relazione alla spontaneità, così come Moreno la presenta nei suoi scritti, trovandovi connessioni e dando ragione di opinioni e impressioni attuali sul teatro genericamente inteso, che nascono proprio in quegli anni, nella prima metà del secolo scorso.

Proseguo il lavoro scegliendo di comparare i testi di tre grandi del Novecento: Stanislavskij, Copeau

e appunto Moreno, considerando il lato teatrale del metodo moreniano e mettendo in luce quanto i suoi scritti parlino il linguaggio della scena in auge in quegli anni, al di là del versante strettamente curativo dell'atto psicodrammatico da lui codificato. Come nota metodologica, aggiungo che considero il teatro della Spontaneità e lo psicodramma come fenomeni contigui, quasi coincidenti, per cui parlo dell'uno e dell'altro, per metterne in luce le connessioni col teatro novecentesco, nell'intento di sottolineare corrispondenze e legami, più che differenze. Nella mia percezione, infatti, sempre di teatro si tratta, soprattutto riguardo alla figura del direttore, che gioca la sua parte come regista della spontaneità e come psicodrammatista, a mio avviso, nello stesso modo: cercherò di giustificare questa mia lettura nel corso della trattazione.

Dalla lettura in parallelo di questi tre autori, emerge il lato educativo dell'arte teatrale novecentesca, che costituisce il ponte tra l'ispirazione performativa e l'aspetto terapeutico del teatro, sia drammatico che psicodrammatico. La stessa tendenza la individuo nell'arte della danza, a cui faccio cenno, per arricchire il quadro e situare lo psicodramma, in maniera ancor più dettagliata, nella storia della scena novecentesca.

L'immagine del direttore che mi si crea ha a che fare con il carillon, perfettamente integrato con il teatrino/carrozzone, di cui mi sembra un ingranaggio, al pari di altri elementi come i trucchi scenici, il gruppo, le luci, eccetera. Ha in sé del finto, del surreale, dell'umano e del magico insieme: una macchina animata, una sorta di marionetta gigantesca, unita al suo marionettista. Indago quindi su questo aspetto attraverso i testi di Kleist: *Il teatro delle marionette* e di Diderot: *Paradosso sull'attore*, che mi restituiscono l'aspetto umano e tecnico/meccanico insieme dell'arte direttoriale.

Prendo in esame, poi, le risposte al questionario cui accennavo sopra, dettagliando le varie voci e isolando quella che maggiormente viene indicata come aspetto teatrale, presente anche nella sessione di psicodramma: l'uso creativo dello spazio.

Mi stupisco molto dell'emersione di questo come tema primario, in comune tra teatro e psicodramma: avrei pensato ai ruoli, al copione o a qualche altro elemento più aderente all'immagine che si ha del teatro in generale. Mi si aprono, invece, prospettive di ricerca inaspettate, che intraprendo con accesa curiosità, senza sapere dove mi porteranno: procedo, quindi, improvvisando e decido di approfondire l'argomento, ancora una volta interpellando gli psicodrammatisti alla mia portata con un'intervista. Si rendono disponibili in quindici: registro e trascrivo le interviste, ottenendo una visione piuttosto nitida su cosa significhi usare lo spazio in teatro e in psicodramma e su come il direttore intervenga sullo spazio in cui si svolge la sessione, traendone la conclusione che teatro e psicodramma hanno in comune il fattore umano, l'espressività e la necessità di un luogo organizzato secondo certi criteri, perché si renda possibile l'atto scenico.

In seguito, riporto alcune mie esperienze di conduzione e mi soffermo sui due capisaldi che, in base alla mia pratica teatrale e psicodrammatica, sono comuni ai due mondi, seppure sia chiaro ormai che si tratta di un mondo unico: la prossemica e lo strumento laboratoriale; maneggiando questi il direttore di psicodramma gestisce il gruppo e la sua stessa presenza. Il direttore è tale anche verso se stesso, infatti, poiché condivide lo spazio col gruppo.

Inoltre, ipotizzo un percorso di formazione teatrale per i direttori di psicodramma classico, che possa fornire strumenti spendibili nella gestione di tutta quella parte tecnica che, essenziale alla riuscita scenica della sessione, comporta anche lo sviluppo di esperimenti embrionali da me svolti in questi anni, nei quali ho abbozzato qualche lezione, saggiandone il potenziale e l'utilità ai fini pratici.

Dopo una conclusione che, in realtà, conclude relativamente poco e potrebbe essere l'introduzione a una nuova tesi, raccolgo in appendice, infine, le quindici interviste, che ho trascritto fedelmente, senza variazioni di forma, precedute da una nota metodologica circa la loro realizzazione; a queste se ne aggiungono altre quattro, che decido di effettuare per aprire la mia trattazione oltre il confine dello psicodramma, affacciandomi ad altre realtà teatrali: il Playback Theatre e il teatro coi bambini.

In sintesi, la tesi che enuncio e che tenterò di dimostrare è che lo psicodramma sia in tutto e per tutto teatro e, in particolare, una forma specifica del teatro novecentesco, le cui origini sono ben individuabili e il cui apporto alla terapia, oltre alla scena in sé, è costituito dall'insieme di saperi pratici, tecniche, trucchi e stratagemmi atti a creare le condizioni ideali perché la persona possa esprimersi di fronte a se stessa e di fronte a un testimone della sua manifestazione scenica. Tale manifestazione è guidata dal direttore, che si assume "tutta la responsabilità del valore terapeutico della realizzazione generale... Si tratta di una funzione di supervisione, le cui manovre terapeutiche [*manipulations*] sono spesso attentamente celate. Il suo compito è quello di far agire i soggetti a quel livello spontaneo che giova all'equilibrio totale, di dare suggerimenti agli Io ausiliari e di sollecitare il pubblico all'esperienza catartica."¹¹ : egli trarrà giovamento, quindi, da un training teatrale, volto ad acquisire ed affinare il più possibile le sue abilità di messa in scena, tramite cui potrà maneggiare in sicurezza la potenza dell'atto psicodrammatico.

¹¹ Ivi, pag.323 (nota in parentesi del traduttore)

Capitolo 1

La relazione teatro/psicodramma

1.1 La temperie teatrale del Novecento europeo

In questa parte, intendo tracciare una piccola mappa sull'origine teatrale di alcune caratteristiche del teatro psicodrammatico e del ruolo del direttore, nel modo in cui mi arrivano dalla mia esperienza di conduzione; come vedremo, il ruolo di direttore germina da quello di regista, attore, drammaturgo, scenografo, danzatore... è una figura fortemente poliedrica, che si serve di strumenti diversi, mutuati da diversi ambiti della pratica teatrale novecentesca.

Sebbene Moreno si discostasse apertamente dal *teatro* drammatico e dal Maestro Stanislavskij, infatti, la forma del suo metodo e la sua stessa esperienza teatrale affondano le radici nella scena del Novecento, cui è legata da molti aspetti.

A questo proposito, Andrea Cocchi sottolinea come Moreno fosse “figlio del suo tempo”¹², inserendosi nella corrente di pensiero comune all'impressionismo ed espressionismo, nutrita dal lavoro di Freud, secondo cui la realtà è percepita in maniera non oggettiva, ma filtrata dalle reazioni e dalla rielaborazione interiore di ciascun individuo. L'attenzione ai moti interiori, variamente declinata a fine Ottocento e inizio Novecento è, quindi, il *milieu* culturale nel quale nasce lo psicodramma, creato da Moreno grazie anche alla sua intuizione, continua Cocchi, della “funzione terapeutica del gruppo e della relazione, quando essa fosse inserita in un contesto di incontro «intersoggettivo»”; egli, infatti, “si rendeva conto che la spontaneità può sorgere più facilmente grazie alla relazione con altre persone spontanee che hanno la funzione di *Io ausiliari*”. La funzione ausiliaria del gruppo potrebbe essere assunta quindi dal pubblico, intuisce Moreno, che fornirebbe accoglienza, contenimento, risonanza emotiva e stimolo all'espressione del singolo, al punto da diventare co-creatore dell'atto drammatico e partecipare attivamente, così, alla rappresentazione. Questa dinamica nascerà e si svilupperà, grazie all'apporto del sapere teorico e pratico dei protagonisti del teatro novecentesco.

Tracerò, adesso, una linea cronologica dal teatro borghese di fine Ottocento a Moreno, nella quale si vedranno i presupposti storici, metodologici ed esecutivi del teatro moreniano, spaziando in vari ambiti della rappresentazione e concentrandomi soprattutto sulla messa in scena, cioè sulla realizzazione pratica dello spettacolo.

¹² Cocchi: 1997, pagg.28-30 (corsivo dell'autore)

Fino al 1920, nel teatro classico (precedente le avanguardie) si muovono personaggi dall'interiorità fissa che, restando la stessa lungo tutta la vicenda rappresentata, viene svelata progressivamente grazie all'azione scenica e soprattutto al dialogo; il pubblico accetta la realtà del palcoscenico, come vera e parallela a quella della vita stessa, identificandosi con la sorte dei personaggi e purificando così le proprie passioni (catarsi di stampo aristotelico); l'impianto scenico è a servizio del testo: recitazione, regia, scenografia servono a illustrarlo, senza pretese di originalità; la scena e la platea sono nettamente separate: l'una illuminata e cinta dal boccascena, l'altra al buio, a sottolineare la chiusura dello spettacolo in se stesso, come vivesse di vita propria, al di là della presenza degli spettatori.

Già sul finire del XIX secolo Ibsen, Čechov e Strindberg, invece delle relazioni lineari e consequenziali tra i personaggi tipiche del teatro classico, eleggono a soggetto delle drammaturgie l'interiorità dell'uomo, con i suoi rivolgimenti e la sua variabilità: ne emerge il ritratto di una borghesia dominata da passioni contraddittorie e relazioni cristallizzate e soffocanti, personaggi complessi che si dibattono tra le pulsioni vitali e il desiderio di consolidare la posizione sociale, ambienti convenzionali nei quali regna il conformismo: una fissità destinata a franare irrimediabilmente di fronte all'irrompere dell'inconscio e delle sue manifestazioni. A questo proposito, il regista Massimo Castri parla di Ibsen come del "gemello di Freud"¹³, proprio per la sua capacità di far sondare ai personaggi dei suoi drammi gli abissi interiori più nascosti.

Con questi tre autori si apre la possibilità di uno scandaglio espressivo che passerà, nell'arco di qualche decennio, dal personaggio sulla pagina, all'attore sulla scena, al pubblico coinvolto direttamente nella rappresentazione.

Attraverso un uso sempre più consapevole delle didascalie, i tre grandi autori affermano il primato del naturalismo, distinguendosi dalla prassi più comune del teatro europeo dell'epoca, quando le compagnie si affidano al *grande attore* per assicurarsi il successo del pubblico. In questo contesto, infatti, si sviluppa il fenomeno del divismo, per il quale gli attori e le attrici di grido accentrano su di sé gli sforzi produttivi della compagnia, che viene ripagata con molte date in molte piazze importanti. Il grande attore e la grande attrice, come Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, hanno un potere contrattuale tale, che il repertorio gira interamente attorno a loro e non solo: oltre alla facoltà di scelta dei testi, hanno quella di variare i copioni, per far spiccare maggiormente il proprio talento, con operazioni di taglia e cucì, che arrivano a riscrivere intere parti del dramma.

Queste compagnie, gestite da un *capocomico*, vale a dire da un impresario, amministratore, contabile,

¹³ Alonge-Perrelli: 2019, pag.232

garante dell'unità e coerenza dello spettacolo, mediatore presso gli autori, supervisore delle parti, direttore delle prove, sono composte da attori professionisti che rivestono i ruoli e interpretano le parti.

Il ruolo si differenzia dalla parte, essendo il primo la manifestazione della posizione reciproca di ciascun membro della compagnia rispetto agli altri e la seconda l'insieme di battute e movimenti del personaggio di ciascuna pièce. Così, avremo ruoli di primo attore, prima attrice, attor giovane e attrice giovane, caratterista, brillante e via discorrendo; parti di Amleto, Lady Macbeth, Ofelia, Cassio, eccetera.

È interessante notare come questa concezione di ruolo sia molto simile a quella moreniana, laddove il ruolo esiste solo in presenza di un contro-ruolo di riferimento: il *primo* attore è tale perché c'è un gruppo di altri attori, l'attrice è *giovane* perché ce ne sono altri più anziani, il *caratterista* lo è, perché esiste l'attore che sostiene parti *a tutto tondo*. Per contro, il ruolo psicodrammatico può essere rivestito da un qualsiasi partecipante alla sessione, indifferentemente uomo o donna, giovane o vecchio, mentre il ruolo teatrale di fine Ottocento-inizio Novecento è strettamente legato all'attore che lo riveste. In questo contesto, il *pshysique du rôle* è la prima discriminante per assegnare un ruolo all'interno della compagnia, unitamente alle caratteristiche interpretative dell'attore, al fine di ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo, per cui un giovane di bell'aspetto farà l'amoroso, una donna di mezza età farà la balia, un uomo vigoroso dalla voce potente sarà l'eroe: conta l'aspetto, più che l'uso del corpo. Il teatro moderno, invece, vuole un attore fisicamente pronto e capace di una certa dinamica di movimento, che possa esprimere con il corpo ciò che la parola sottende: la facoltà espressiva del movimento si svilupperà attraverso le varie scuole per attori e, da lì, scivolerà naturalmente nello psicodramma con la contemplazione della corporalità dell'individuo e nella relazionalità grupale.

Inoltrandoci nel Novecento ci imbattiamo in Pirandello, considerato tradizionalmente come fattore di crisi del teatro classico, ancora una volta per l'uso della didascalia, strumento principale dell'autore per sbordare nella messa in scena, nel regno dell'attore: fenomeno che delinea progressivamente quella funzione intermedia di autore-regista, preponderante nel Novecento. Tale funzione si avvicina poi, con successivi *décalages*, a quella del regista-pedagogo e, da lì, allo psicodrammatista, con un approfondimento sempre maggiore della relazione con l'attore, inteso come colui che interpreta un personaggio, ma anche e, sempre più spesso, come colui che esprime se stesso attraverso il personaggio e, nello psicodramma, colui che si esprime in scena assegnando ruoli e parti a se stesso e agli altri io-ausiliari, senza un testo di riferimento e senza personaggi che si muovono nel e da quel testo.

Pirandello apre, dunque, la crisi del teatro drammatico di impianto classico, agendo su due fronti: l'identità dei personaggi e la rottura della *quarta parete*.

Tralascio le considerazioni sulla rivoluzione pirandelliana circa l'identità dei personaggi, poiché aprirebbero una ricca parentesi sulla drammaturgia, che sarebbe lunga da chiudere adeguatamente in questa sede.

Riguardo alla *quarta parete*, le considerazioni esecutive danno ragione dell'evoluzione nella gestione dello spazio del teatro, argomento che avrà ampio spazio nella mia dissertazione.

La quarta parete è il muro invisibile che divide la scena dalla platea e fa sì che il pubblico assista allo spettacolo, mentre i personaggi vivono le loro vicende senza sapere di essere in scena e senza la consapevolezza di essere personaggi; la quarta parete, essendo le altre tre rispettivamente il fondo e le quinte laterali, chiude la scatola scenica e assicura il massimo della finzione, nel senso che tutta la rappresentazione avviene senza che nulla faccia riferimento all'idea di rappresentazione. Gli attori sono totalmente identificati coi personaggi, non si rivolgono mai al pubblico e si muovono esclusivamente nello spazio loro riservato, cioè la scena.

Il dramma borghese di fine Ottocento-inizio Novecento fonda la sua potenza incantatoria sulla raffinatezza di questa convenzione, che induce nello spettatore la massima partecipazione emotiva e permette quindi di sfoderare temi di comprensione non immediata a un pubblico non addestrato, come quelli che emergono dall'inconscio di personaggi tormentati dai propri fantasmi e dalle proprie passioni irrisolte.

Lo spettacolo moderno, al contrario, intende coinvolgere lo spettatore innanzitutto eliminando questa parete invisibile e sperimentando varie modalità di travaso tra platea e scena, aprendo la strada alla catarsi tramite l'azione, oltre alla fruizione, tipica dello psicodramma¹⁴.

Così, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), nel suo manifesto futurista *Il teatro di varietà* del 1913, prevede che nelle *serate futuriste* il pubblico interagisca con l'orchestra e gli attori, venga provocato con insulti e battute a effetto e coinvolto in tafferugli tra sopra e sotto il palco, rimanendo comunque in platea.

Nel testo dadaista *S'il vous plaît* di André Breton e Philippe Soupault del 1920 si fa un passo ulteriore: vi sono attori nella parte di spettatori che interagiscono con attori nella parte di attori, circolando per il teatro dalla platea ai palchi alla scena e recitando un testo prefissato: lo spazio del pubblico viene violato dagli attori, che ne assumono anche il ruolo (ma non viceversa).

Cito inoltre il Futurismo russo, nella figura soprattutto di Vladimir Majakovskij (1893-1930), che teorizza: "Occorre abbattere questa assurda barriera e devono recitare sia gli attori che il pubblico"¹⁵, proclamando la necessità del coinvolgimento del popolo attraverso il teatro. A questo proposito, ricordiamo che nella Russia rivoluzionaria nascono gli *agit-prop*, teatri di agitazione e propaganda

¹⁴ Si veda de Leonardis: 1994, pag.30 e segg. L'autrice sottolinea il primato dell'inconscio e dell'intuizione nell'arte di Majakovskij, del Dadaismo, del teatro espressionista tedesco, della danza patrocinata da Diaghilev, individuando i tanti punti di connessione tra la temperie teatrale novecentesca e il teatro di Moreno.

¹⁵ Alonge-Perrelli: 2019, pag.304

nei quali operai, contadini, soldati mettono in scena drammi di critica sociale alla classe borghese; questi teatri sorgono in qualsiasi spazio disponibile, raggiungendo capillarmente ogni strato della popolazione. La stessa esperienza teatrale popolare si attiva anche in Germania nei circoli operai¹⁶. Naturalmente si tratta di compagnie dilettantistiche, il cui scopo è fare politica e non arte, né tantomeno favorire l'espressione personale dei partecipanti o offrire al pubblico momenti di catarsi; una delle forme più interessanti è il *giornale vivente*, nel quale gruppi spontanei di studenti o operai montavano palchi improvvisati al centro dei paesi, nelle zone rurali che non venivano raggiunte dai mezzi di comunicazione, per diffondere fatti, normative e propaganda politica (formula ripresa, con qualche variante, da Moreno nel suo teatro di improvvisazione¹⁷).

Tornando a Pirandello, nella prima edizione dei *Sei personaggi* (1921) tutti gli attori, sia quelli che rappresentano gli attori, sia quelli che rappresentano i personaggi, entrano dalla porticina del palcoscenico, dove si svolge l'intera azione del dramma; stessa modalità per *Ciascuno a suo modo*, del 1924: i finti spettatori rimangono separati dagli spettatori veri; poi, nell'edizione del 1925 dei *Sei personaggi*, questi entrano dalla platea e il capocomico fa la spola tra platea e palcoscenico; infine, nell'edizione del 1933 di *Ciascuno a suo modo*, la Premessa indica che lo spettacolo deve cominciare in strada, con spettatori finti che si mescolano a quelli veri.

Tale progressione, geograficamente variata, nell'interscambio tra scena e platea, corrisponde a una fluidità via via maggiore dei confini tra attore e pubblico, nel senso che il pubblico si fa attore sulla scena, ma anche che l'attore diventa in certa misura il pubblico di se stesso, mostrandosi sempre di più, coi suoi contenuti personali, dietro i personaggi che incarna e, quindi, rivelando alla propria coscienza alcune parti della propria interiorità. L'attore diventa, così, oggetto in sé dell'attenzione registica, come persona e non solo più come interprete.

Una figura la cui eco si riverbera nella prassi moreniana è Brecht (1898-1956), che propugna un teatro "epico"¹⁸, in grado di stimolare lo spettatore, costringerlo a decisioni, porlo di fronte a una scelta, in una concezione dell'uomo e della realtà fluida, nella quale l'uomo è percepito come processo e il pensiero è determinato dall'esistenza sociale. L'umanità può trasformare se stessa e il proprio destino con la lotta politica, della quale il teatro è un mezzo, poiché rivela la condizione umana e offre al pubblico gli strumenti per comprenderla, non attraverso l'identificazione col personaggio sulla scena e la catarsi dalle proprie passioni, ma attraverso la razionalità e il distanziamento emotivo dalle vicende rappresentate. Intendendo favorire tale distanziamento emotivo, Brecht usa l'apparato

¹⁶ si veda Artioli (a cura di): 2000, pag.143 e segg.

¹⁷ si veda Boria: 2005, pag.315

¹⁸ Il termine tedesco "episch" rimanda alla forma epica del poema omerico, in cui è chiara la presenza di un narratore, a differenza del dramma, nel quale le vicende si svolgono da sé, sotto gli occhi degli spettatori. Si veda Alonge-Perrelli: 2019, pag.318

scenico in senso antinaturalistico e introduce parti di commento alla storia dei personaggi, avvalendosi dell'effetto sorpresa per spiazzare il pubblico e indurlo a una riflessione critica su ciò a cui sta assistendo. Possiamo leggere, nell'opera di Brecht, alcuni degli assunti del teatro di Moreno, tra cui appunto l'ingaggio dei presenti, che sono chiamati a compiere delle scelte, a implicarsi in prima persona, poiché lo psicodramma pone il partecipante di fronte ai propri contenuti, spingendolo e aiutandolo a riorganizzare il proprio teatro interno, in modo tale che ogni sessione sia coinvolgente e significativa: la sessione di psicodramma cambia la persona, mentre il teatro cosiddetto *di intrattenimento* la lascia nella sua zona di conforto e non le offre diretti spiragli di evoluzione effettiva. Negli Stati Uniti, inoltre, Brecht patrocina l'iniziativa dello scrittore comunista Mike Gold, che nei tardi anni Venti tenta l'esperienza di un teatro proletario, nel solco della tradizione europea delle compagnie di lavoratori e studenti: questo tipo di teatro, diffusosi a New York e, successivamente, nel resto degli Stati Uniti, grazie all'immigrazione mitteleuropea, incrocia l'esperienza del "newspaper drama" riproposto da Moreno alla Carnegie Hall: dopo Vienna, anche questa volta la formula suscita una generale diffidenza e conferma Moreno nella sua idea che l'improvvisazione totalmente libera può adattarsi a un teatro specificamente terapeutico e non ad uno rivolto a un pubblico.¹⁹

Una breve nota su Artaud (1896-1948), fautore di un'idea del teatro che sovverte la realtà, per così dire, facendola esplodere, estraendo violentemente dalla natura umana le sue componenti più profonde. L'eredità artaudiana si fa sentire nel teatro di Moreno, sebbene i due probabilmente non si conoscessero, e consiste in "viavai tra scena e pubblico, spontaneità degli attori liberi da ogni modello scritto, sovranità assoluta del corpo che parla nella sua totalità e sostituzione del linguaggio affettivo all'espressione razionale"²⁰.

1.2 Registi pedagoghi

A partire dagli anni Venti del Novecento, assistiamo alla trasformazione progressiva del regista da *autore della messinscena* a *educatore*, passando attraverso l'esperienza di varie personalità del teatro che riuniscono in sé le due anime di artista e pedagogo, agente all'interno di un gruppo tendenzialmente separato dalla società: una sorta di microsocietà, nella quale valgono sempre più le regole dell'espressione personale, piuttosto che quelle della costruzione di uno spettacolo²¹.

La pedagogia, nell'esempio più evidente di Jacques Copeau (si veda il paragrafo seguente), si fa largo

¹⁹ si veda Moreno J.D.: 2014, pagg. 102-105

²⁰ Fernandez: 1984

²¹ si veda Cruciani: 2006

nella pratica della scena e diviene preponderante sul prodotto rappresentato, nell'ottica di una valorizzazione del processo più che del risultato, al punto che il lavoro della compagnia si allarga a campi non teatrali e gli spettacoli tradizionali, in spazi esclusivamente teatrali, finiscono in certi casi per non essere più allestiti.

Parallelamente, da fine Ottocento, lo spazio teatrale si trasforma per immergere gli attori *in situazione*, attraverso oggetti, mobilio, praticabili²², illuminotecnica²³, suoni: l'attore non si muove più principalmente sul proscenio, davanti a un fondale sommariamente dipinto, ma sfrutta la profondità del palco mostrandosi sia di fronte sia di spalle, il che permette, da un lato, un maggiore naturalismo e, dall'altro, una più coraggiosa stilizzazione dello spazio, favorente la sperimentazione delle facoltà espressive del corpo. Non solo: si fa strada la possibilità di allestire spazi scenici in cui il pubblico si installa ai lati o tutt'intorno all'attore, in posizione sopraelevata, attivando una molteplicità di punti di vista che anticipa il palcoscenico rotondo a piattaforme sovrapposte ideato da Moreno nel 1924 - 25 a Vienna per un concorso di idee alla ricerca di nuove forme di setting teatrale. L'attore, in quanto persona, diviene quindi il fulcro dello spettacolo: interessa sempre di più l'uomo in sé piuttosto che le sue facoltà istrioniche a servizio della rappresentazione.

Una delle tecniche maggiormente utilizzate nella pedagogia teatrale da inizio Novecento è l'improvvisazione, cioè una "guida alla libertà e capacità espressiva, nella contraddizione tra precisione e spontaneità, creatività e abilità"²⁴.

Fabrizio Cruciani riporta, a questo proposito, un'interessante considerazione di Copeau che, nelle *Notes sur le métier de comédien*, cita Diderot e il suo paradosso sull'attore. Spiega, Copeau, che Diderot utilizza un termine improprio: "sensibilité", che letteralmente vuol dire esattezza, precisione (sensibilità, ad esempio, di uno strumento di misura), a significare un'esteriorizzazione manierata dei sentimenti, laddove la parola corretta sarebbe "sensiblerie".

Dunque, esattezza e precisione sono conciliabili con sensibilità e anzi, la sensibilità con la quale si riesce a misurare le proprie emozioni è, per Copeau, la massima capacità tecnica dell'attore.

Inoltre, riguardo alla *sincerità* dell'attore in scena, sensibilità e precisione permettono all'attore di fare un *vuoto* dentro di sé, nel quale accogliere il personaggio da interpretare e legarsi ad esso, formandolo e formandosi al contempo, in un progetto di evoluzione personale di cui il regista-pedagogo è facilitatore: l'attore costruisce se stesso, come essere umano in crescita, improvvisando, cioè esplicitando con atti espressivi questo legame vivo col suo personaggio.

²² Parti della scenografia su cui ci si può muovere, quali ponteggi, passerelle, scale, che aggiungono profondità e articolazione allo spazio.

²³ L'introduzione della luce elettrica al posto delle candele permette di illuminare il palco dal proscenio al fondale e aumenta esponenzialmente lo spettro creativo ed espressivo delle maestranze teatrali (regista, attori, scenografo).

²⁴ Cruciani: 2006, pag.47

Copeau si misura anche col termine “spontaneità”, che per lui significa “dire immediatamente, senza mediazioni, quel che si ha dentro di sé”: la spontaneità così intesa, non direzionata a un intento di crescita, è dispersiva e non aiuta il percorso dell’attore-uomo in evoluzione. Copeau chiama “spontaneità” quello che sarebbe l’automatismo, cioè una reazione scomposta che non permette di creare alcunché: egli utilizza il termine “spontaneità”, che rimanda a Moreno, ma lo utilizza in modo opposto.

Inoltre afferma, dal lato teatrale, ciò che Moreno pratica dal lato terapeutico: la spontaneità moreniana essendo appunto la capacità di creare quel vuoto in sé o, detta diversamente, quel *pieno di possibilità* che precede l’espressione del Sé agente.

L’improvvisazione, quindi, è la tecnica maggiormente usata nelle nuove scuole di teatro che non insegnano il mestiere, ma allenano alla creatività.

Nella prassi teatrale classica, fino a tutto l’Ottocento, il teatro era fatto da compagnie di professionisti, che si passavano il mestiere in forma di sapere accumulato da ogni compagnia e da ogni attore nel tempo, per formare un pacchetto di esercizi, trucchi, strumenti tecnici atti a interpretare il personaggio col minimo sforzo: questo perché le compagnie, per sostentarsi, avevano bisogno di molte date e di un repertorio forte, che attirasse il pubblico; le prove erano brevi, si montavano spettacoli in poco tempo e la bravura dell’attore era in larga misura costituita dalla velocità con la quale imparava il copione e fissava movimenti ed espressioni, che avrebbe riprodotto in maniera il più possibile fedele durante la rappresentazione. Cosa non dissimile accadeva nella Commedia dell’Arte, commedia appunto di mestiere, in cui l’attore era sì capace di improvvisare, ma comunque e sempre sulla parte che incarnava e secondo canovacci sperimentati.

Nelle nuove scuole, al contrario, gran parte del tempo è dedicato alla *ricerca*, cioè allo sviluppo autonomo dell’espressività di ogni attore, diversa per ogni attore, guidata e sostenuta dal regista. Ne consegue un rallentamento ed allentamento delle prove, che diventano soprattutto “palestre” creative con introduzione di esercizi ed attività al di là della prassi teatrale: è l’epoca in cui si diffonde il dilettantismo.

Inoltre, le scuole di teatro tendono a travalicare i confini del teatro stesso, nell’intento di identificarlo non solo nel suo lato di spettacolo di consumo, ma anche come motore della promozione sociale nella collettività.

Scuola, studio e laboratorio sono i termini con i quali viene definita questa nuova realtà educativa, in cui si pone l’accento sul processo, appunto, e non sul risultato spettacolare, che pure viene perseguito, tranne nei casi più radicali, come nell’esperienza della compagnia dei Copiaus (il gruppo guidato da Copeau, che ebbe vita brevissima, sommerso dalle difficoltà economiche) ed è da questi

luoghi di ricerca che si vuole far partire un'azione di coinvolgimento collettivo, volta a formare ed educare anche il pubblico, scuotendone la coscienza o orientandola e facendolo diventare parte integrante e attiva del rito teatrale.

Così, il teatro esce dai luoghi ad esso deputati e si installa in spazi non convenzionali sia urbani sia di campagna, nel tentativo di *fare comunità*, educando e persuadendo il pubblico non solo a fini di elevazione morale e presa di coscienza di classe, come nelle esperienze agit-prop e nell'azione del teatro operaio di Piscator²⁵, ma anche per scopi perversi, come nel caso della macchina propagandistica nazista: simboli, rituali nei quali il pubblico guarda ed è guardato, agisce e assiste in uno spazio condiviso con il soggetto proponente l'evento sociale.

Comune alle scuole-laboratorio, dai Maestri più noti come Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, a realtà meno conosciute come la scuola Reduta, attiva in Polonia tra il 1919 e il 1939, sono la necessità di mettere l'attore in situazione; il corpo come elemento primario da cui parte il processo creativo; la valorizzazione dell'apporto peculiare dell'attore coinvolto con le sue specificità personali nella creazione artistica (drammaturgia dell'attore); l'allenamento attraverso esercizi apparentemente irrelati dalla scena; la rilevanza data al momento della *scoperta* del nuovo; la continua tensione a ricercare ciò che non si conosce e ancora non è stato esplicitato né tantomeno sistematizzato. In questo contesto, il regista diviene guida non solo tecnica, o non tanto tecnica, ma anche morale: diviene maieuta, osservatore attento del processo espressivo, selettore del materiale proposto dall'attore in un'ottica di accrescimento della coscienza, rilevatore di moti interni, organizzatore di manifestazioni umane ed artistiche con-fuse in un insieme nel quale è arduo definire dove finiscano le une e dove inizino le altre.

Cambia anche l'assetto del gruppo teatrale, che da *compagnia* si fa *comunità*, nella quale gli individui vivono a stretto contatto gli uni con gli altri, non soltanto condividendo la quotidianità e le sue incertezze, ma riunendosi intorno al Maestro e costituendo un cenacolo relativamente chiuso al mondo esterno, caratterizzato da una certa ritualità esoterica e dal primato che si dava all'esperienza formativa individuale all'interno del percorso comune.

Ad esempio, Stanislavskij raccoglieva attorno a sé i suoi attori facendoli lavorare più dietro le quinte che sul palco, assegnando loro compiti di immedesimazione intimamente coinvolgenti e usando formule intriganti, per designare le componenti della sua pratica, quali "circostanze date", "super-obiettivo", "giustificazione dell'azione".

D'altronde, molti dei Maestri affermano la necessità di usare il veicolo del teatro per attivare la

²⁵ si veda Schino: 2017, pag.239

collettività in una creazione condivisa, che travalichi il teatro stesso facendosi espressione della società e i gruppi teatrali vengono quindi intesi come centri da cui irradiare questa spinta creativa. Così Mejerchol'd, nella Russia post-rivoluzionaria, afferma che la cultura borghese della separazione tra lavoro (alienante) e tempo libero (svago senza costrutto) deve essere sostituita da una cultura del piacere nel lavoro e che il teatro, il fare teatro e la scuola del teatro hanno il compito di facilitare la società a strutturarsi creativamente, realizzando un rapporto armonico tra individuo e vita quotidiana. Il dilettantismo è, quindi, la condizione migliore per attivare la creatività in seno alla società, a differenza del professionismo, che obbliga gli individui a piegarsi alle logiche di mercato e a schemi espressivi preordinati: il primo favorendo il processo, il secondo privilegiando il risultato del lavoro attoriale.

In questa temperie, il teatro viene praticato non solo più per essere visto, ma anche per essere vissuto dall'interno: lo spettacolo ha funzione trasformativa per il pubblico tanto quanto per l'attore e *attore*, a questo punto, non è soltanto più colui che lo fa di mestiere, ma una condizione alla quale tutti possono accedere, liberando la propria creatività all'interno di un contesto organizzato, del quale il regista-pedagogo è il garante.

La figura del regista-pedagogo del teatro novecentesco, come vediamo, è affine alla personalità e alla pratica di Moreno: una figura forte e carismatica, che accoglie sul palcoscenico chi abbia da mostrare un proprio contenuto e voglia esprimersi, secondo regole concepite per suscitare e favorire tale espressione, al fine di far progredire lo sviluppo di ognuno nel senso di una sempre maggiore capacità di creare la propria realtà, co-creando la realtà collettiva.

Moreno, del resto, aveva una personalità decisamente *teatrale*. A parte i colpi di scena di cui si rese protagonista nel corso della vita, i suoi travestimenti, il gusto della provocazione, l'istrionismo, la sovrabbondanza produttiva e tutte le caratteristiche eccezionali che gli vengono riconosciute, mi piace riportare la descrizione che ne fa suo figlio Jonathan: "Reaching his fortieth birthday in 1929, J.L. must have felt he had found his footing in America. During the two following frenetic and intensely creative decades, he reached the pinnacle of fame and influence. His personal style was largely set, a combination of mystic, dramaturge, impresario, therapist, Svengali and maestro. As his attraction to the dashing Hunter College literature professor William Bridge suggests, with his Viennese accent, sandy hair, deep blue eyes, and flamboyant theatrical manner J.L. was something of a bon vivant among Americans, an image he was happy to cultivate with journalists for the rest of his life. He was a ball of energy, excited and excitable, a style that was more Austrian eccentric than American academic scientist, many of whom found it more disconcerting than charming. In truth, he was temperamentally better suited to the actors he gathered about him in both the Old and the New Worlds

than he was to the academics in either.”²⁶

L'improvvisazione, dunque, è l'elemento teatrale primario che l'attore Moreno adotta per lavorare con gli attori della Spontaneità e, successivamente, dell'Impromptu Theater, quando il suo metodo attira l'attenzione di Eva Le Gallienne, direttrice del Civic Repertory Theater che, nel 1930, lo chiama a tenere delle esercitazioni alla spontaneità. Qui conosce Elia Kazan, che nel 1947 fonderà l'Actors' Studio il cui training, ispirato a Sanislavskji, si basa appunto sulla ricerca di un'espressività sincera e sulla verità dell'attore in scena. Nel 1951 ne diventerà direttore Lee Strasberg, animatore del Group Theatre: collettivo nato contemporaneamente all'Impromptu e attivo dal 1931 al '41, il cui predecessore fu proprio il citato Civic Repertory Theater, nel quale si sperimentavano i metodi di allenamento attoriale, in seguito adottati all'Actors' Studio. Il lavoro di Moreno con gli attori diventa, così, una pratica fondante il teatro americano del secondo Dopoguerra, ma anche prima di questo periodo la sua influenza è determinante: “Theater historian Keith Sawyer argues that J.L.’s spontaneity theater in Vienna and his Impromptu Theater in New York «had an indirect but nonetheless pervasive effect on twentieth-century theater.» J.L. felt a special affinity with actors, with whom he remained popular for the rest of his life, some observing psychodrama, some becoming his students, some seeking psychiatric care, and some all three at once.”²⁷

1.3 Connessioni

Nel suo testo *L'età dei maestri*²⁸, Mirella Schino usa una metafora efficace per rappresentare la connessione invisibile tra i Maestri del teatro e tra questi e la cultura loro contemporanea: una rete d'Indra²⁹.

I Maestri hanno infatti molte idee in comune, sebbene collaborino tra loro piuttosto di rado, sia sull'arte dell'attore sia sul rapporto del teatro con gli spettatori e questo grazie a un sostrato culturale

²⁶ “Avendo compiuto 40 anni nel 1929, J.L. senti di aver messo base in America. Durante le due successive decadi, frenetiche e intensamente creative, raggiunse il picco di fama e influenza. Il suo stile era ampiamente studiato, una combinazione di figura mistica, drammaturgo, impresario, terapeuta, ipnotizzatore e maestro. Come suggerisce William Bridge, professore di letteratura all'Hunter College, con la sua attrazione per l'impeto, col suo accento viennese, i capelli chiari, gli occhi di un blu profondo, e le sue appariscenti maniere teatrali J.L. era come un intenditore godereccio tra gli Americani, un'immagine che gli piacque coltivare coi giornalisti per il resto della sua vita. Era una bomba di energia, eccitata ed eccitabile, uno stile più da eccentrico Austriaco che da studioso accademico americano - studiosi che lo trovavano più sconcertante che affascinante. In realtà, il suo temperamento era più adatto agli attori che raccoglieva attorno a sé sia nel Vecchio che nel Nuovo Mondo rispetto a quanto non lo fosse agli accademici di entrambi i Mondi.” Moreno J.D.: 2014, pag. 110

²⁷ “Lo storico del teatro Keith Sawyer afferma che il teatro della spontaneità di Vienna e l'Impromptu Theater di New York «ebbero un effetto indiretto, ma cionondimeno pervasivo, sul teatro del Ventesimo secolo.» J.L. senti un'affinità speciale con gli attori, dai quali fu ben voluto per il resto della sua vita: alcuni seguirono lo psicodramma, altri divennero suoi studenti, alcuni domandarono cure psichiatriche e altri tutte e tre le cose insieme.” Moreno J.D.: 2014, pag. 107

²⁸ Schino: 2017, pag.29

²⁹ Nella tradizione vedica, l'interconnessione tra tutti gli elementi del cosmo.

che abbraccia non solo il teatro, ma anche le arti figurative, l'artigianato, l'architettura e in generale la ricerca di una relazione tra ambiti diversi, che abbia al centro l'uomo nella sua interezza di psiche e corpo: in questo momento, le maestranze teatrali partecipano alla cultura e all'arte dei propri Paesi, ricercando e promuovendo la connessione tra strati sociali della popolazione, tra pubblici diversi, tra innovazioni sceniche e tecnologiche.

Tra i tentativi di collaborazione diretta è interessante ricordare, in questa sede, quella di Copeau e Stanislavskij nella loro veste di pedagoghi, che progettarono insieme uno "studio internazionale" (mai realizzato). Sempre Copeau divenne catalizzatore di esperienze internazionali al suo Théâtre du Vieux Colombier di Parigi e anche durante le sue attività con il gruppo dei Copiaus ed è ancora lui a chiamare per primo "Maestri" le personalità di spicco del teatro di quegli anni.

A parte questi contatti sporadici, l'autrice identifica innanzitutto nella stampa la fonte di circolazione delle idee: grazie a quotidiani, libri e riviste, sempre più diffusi, gli specialisti del settore si leggono a vicenda e vengono letti dal pubblico, sia da quello più esperto, sia da quello meno avvezzo al teatro, attraverso le recensioni degli spettacoli e la cronaca culturale del tempo; senza contare la letteratura (romanzi, feuilletons), che diffonde bene o male queste *novità* di inizio secolo, secondando quell'accelerazione generale che i Futuristi hanno esplicitato ed eretto a caposaldo del loro movimento.

Si moltiplicano poi, grazie al potenziamento dei trasporti, gli spostamenti per andare a vedere questo o quello spettacolo, anche in un Paese straniero, di un regista la cui fama ha travalicato i confini nazionali e che viene percepito come *moderno*, cioè *nuovo* in senso lato, comunque sempre nel solco di un distacco dal teatro ottocentesco.

Il primo testo che parla esplicitamente di questa connessione è *L'Art Théâtral Moderne* di Jacques Rouché (Parigi, 1910): "Da una decina d'anni, all'estero, si va svolgendo un tipo di ricerche molto interessanti, che hanno coinvolto teatri e ambiti differenti. Erano però quasi ignote perché, per conoscerle, era necessario o leggere opere disseminate qua e là non ancora tradotte nella nostra lingua, oppure recarsi fino a Firenze, a Berlino, a Mosca, perfino a San Pietroburgo e lì, laboriosamente, documentarsi sul posto. Tuttavia, poco per volta, sono cominciate a giungere alcune idee nuove... Poi su alcune riviste sono cominciate ad apparire studi su teatri stranieri... e così si è cominciato ad avere, anche in Francia, un'idea della riforma teatrale tentata con successo anche all'estero"³⁰.

Alcuni testi scritti dagli stessi Maestri, in più, mostrano la diffusione subliminale del pensiero teatrale e ci danno indizi sull'origine di alcune idee generali riguardo alla scena, che Moreno inserisce nella sua pratica e che arrivano fino a noi, attraversando strade indirette e contaminandosi durante il viaggio

³⁰ Rouché J., *L'Art Théâtral Moderne*, Cornélis, Paris, 1910 in Schino: 2017, pag.35

con altre idee, provenienti da altre fonti.

Ad esempio, l'architetto e scenografo svizzero Adolphe Appia (1862-1928), nel testo *La mise en scène du drame Wagnérien* (1895), proclama la centralità dell'attore e non della cultura; afferma l'importanza del corpo collettivo, che materializza energie interiori non individuali e della "verità" sulla scena, intesa come forma di interiorità collettiva: una sorta di archetipo che esprime e trascende le individualità (il co-inconscio, la mente condivisa). Nel testo *On the heart of the Theatre* (1911), Gordon Craig (1872-1966, scenografo, regista, attore inglese) parla dell'addestramento del direttore scenico che deve essere passato attraverso tutti i mestieri teatrali per portare alla luce l'essenza del teatro: il movimento non del singolo, ma del corpo scenico nel suo complesso (l'uso creativo e significativo dello spazio). Nel 1905, col testo *Schaubühne der Zukunft (Il teatro dell'avvenire)*, il regista, drammaturgo e teorico tedesco Georg Fuchs affermò la necessità di "riteatralizzare" il teatro, sostenendo che l'arte drammatica dovesse consistere in un "movimento ritmico del corpo umano nello spazio"³¹ in grado di contagiare i corpi degli spettatori (la vibrazione fisico-emotiva dell'uditorio che partecipa all'azione psicodrammatica) e, nel 1909, con *Die Revolution des Theatres (La rivoluzione del teatro)*, asserisce che l'essenza del teatro sia la comunione tra attori e spettatori, coinvolti in una comunicazione reciproca allo stesso tempo spirituale, sociale e politica (nelle parole di Marco Greco: dare palcoscenico agli individui e alla collettività).

Contribuiscono a questo fenomeno anche i teatri d'arte: piccole realtà private che costellano l'intera Europa, nelle quali proliferano cartelloni ben confezionati, con un'esplicita spinta all'artisticità, fautori di un teatro *libero* in cui si coniugano tecnica, originalità e apertura alle tematiche sociali. Questi teatrini *liberi* (dalla censura, soprattutto nella Germania del secondo Reich) sono spesso circoli privati, cabaret o sale recuperate da qualche funzione precedente, in cui si sperimentano in grande scioltezza grottesco, satira, innovazioni drammaturgiche e stilistiche, ma anche messinscene di classici e autori noti. Cito, come esempio tra i tanti, il circuito di locali animati dal grandissimo Karl Valentin³² a Monaco, frequentati non soltanto da piccoli borghesi, casalinghe, operai e studenti, ma anche da artisti quali Brecht e Hesse, contesto che nutre e produce il bislacco, il comico, l'inusuale, soprattutto nella forma del varietà. Questo pullulare di teatralità sotterranea è connessa al teatro ufficiale e ne divulga, a macchia d'olio, le novità, creando un sostrato comune che di tali novità, nella percezione comune, fa il teatro *tout court*.

In definitiva, nei primi decenni del Novecento, in Europa si va a teatro e si fa teatro ovunque, il teatro

³¹ Ivi, pag.54

³² si veda Valentin: 2012

è pane quotidiano per le classi elevate e per quelle popolari, l'idea di teatro è multifaccettata, ma allo stesso tempo unitaria e corre nelle menti e nelle parole di tutti, con velocità sempre maggiore. In questa corrente si situa e agisce, col suo impianto teatrale, Moreno, che potremmo annoverare tra i Maestri del Novecento, al di là dello sviluppo terapeutico del suo lavoro.

Capitolo 2

Lezioni dai Maestri del Novecento

2.1 Il direttore è un attore?

Entrando nello specifico della mia trattazione, sostengo che la figura del direttore di psicodramma sia più simile a quella dell'attore che a quella del regista tradizionalmente inteso: a parte i casi di attori-registi che sperimentano la contemporaneità dei ruoli, il regista solitamente si pone dal lato del pubblico e osserva l'effetto della rappresentazione, avendone una visione frontale, o comunque parziale, corrispondente al punto di vista del fruitore; l'attore, invece, ha una visione in più direzioni, è inserito nello spazio, si muove in relazione agli altri, *sente* il palcoscenico. Naturalmente anche i registi lo sentono e ne hanno una percezione capillare; tuttavia, il punto di vista del pubblico (che sia collocato di fronte o di fianco alla scena, o sopra, o in qualsiasi altra posizione, compresa quella itinerante tra gli attori che a loro volta si muovono) è *fuori* dalla rappresentazione. Anche il regista del teatro spontaneo, in scena come tramite fra gli attori e il pubblico, assumeva comunque la prospettiva di quest'ultimo, al quale il dramma era destinato.

Il direttore di psicodramma, invece, non ha un pubblico a cui rivolgersi, in quanto il gruppo che dirige è contemporaneamente attore e spettatore di se stesso; egli perde, appunto, la polarità del pubblico, conservando quella di attore, o agente, nel senso di *colui che agisce* sulla scena: condivide col gruppo lo spazio del palcoscenico, si muove tra scena e uditorio, facilita lo svolgersi dell'azione standovi fuori o dentro, in accordo alle necessità, maneggia gli oggetti di scena, regola le luci e i suoni rimanendovi dentro, sta in luce o sta in ombra a seconda di ciò che serve; in definitiva, è un corpo-voce insieme ad altri corpi-voce, in uno spazio condiviso, con un suo ruolo specifico.

Pur non avendo un pubblico propriamente detto, il direttore garantisce la comunicatività della scena, poiché "è il regista della rappresentazione ed in quanto tale si preoccupa che le scene abbiano un ritmo ed una strutturazione che tenga vivo l'interesse dei membri dell'uditorio. Una rappresentazione scialba e monotona, oltre che essere controproducente per il protagonista, raffredda i membri dell'uditorio, che saranno poco disponibili a collaborare - quando ciò sarà loro richiesto - al lavoro che si svolge sul palcoscenico."³³ Dunque, dirigendo la scena egli assume il punto di vista del protagonista, nel senso che lo aiuta ad esprimersi, ma contemporaneamente quello dei partecipanti seduti nell'uditorio, ai quali la rappresentazione è rivolta in senso funzionale: non per intrattenere o elargire stimoli, ma per tenere l'uditorio *in caldo*, risuonante, pronto all'azione.

Tornando all'attorialità del direttore di psicodramma - abbiamo accennato a quanto Moreno fosse

³³ Boria: 2005, pag.81

teatrale e attoriale nel suo stile di vita e nella sua maniera di porsi - descriverò ora la linea evolutiva dalla quale deriva questa concezione partendo da tre testi fondamentali per la storia del Teatro novecentesco.

2.2 Gli scritti dei Maestri

I tre Maestri sui quali ritengo utile un approfondimento per comparazione su questo argomento sono Copeau, Stanislavskij e Moreno. *L'Ecole du Vieux Colombier*³⁴, *Il lavoro dell'attore su se stesso*³⁵ e *Il Teatro della Spontaneità*³⁶, insieme ai due volumi *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia* e *Manuale di psicodramma. Tecniche di regia psicodrammatica*³⁷, rispettivamente dei tre sopra citati. Pur nella differenza di assunti, questi testi hanno molte cose in comune, emblematiche, a mio parere, per la figura del direttore di psicodramma, nella sua veste di *attore* teatrale, cioè agente nello spazio teatrale, condiviso col gruppo.

Copeau e Stanislavskij, come abbiamo detto, si conoscevano e avevano instaurato un rapporto di collaborazione; Moreno cita espressamente il regista russo, per prenderne radicalmente le distanze e sappiamo che il lavoro di Copeau era noto negli ambienti teatrali americani in cui anche Moreno si muoveva³⁸.

Come punto di partenza, riporto le parole di Moreno: “Il teatro della spontaneità non ha alcuna relazione col cosiddetto metodo Stanislavskij. In questo metodo l'improvvisazione è subordinata allo scopo di interpretare e recitare un grande Romeo o un grande Re Lear. Qui l'elemento di spontaneità ha la funzione di servire una conserva culturale, di ridarle vitalità... Noi, col teatro della spontaneità, abbiamo posto fine a questo dilemma tra il dramma spontaneo e la fissità del dramma preconfezionato. Noi ci rendemmo conto che non si poteva prima liberare l'attore dai cliché attraverso l'improvvisazione, per poi riportarlo di nuovo ai cliché, ai cliché di Romeo, di Re Lear o di Macbeth.”³⁹

E ancora: “Contrariamente a quanto si ritiene comunemente, lo psicodramma non ha avuto un'origine teatrale. L'influenza teatrale è venuta successivamente ed è un'influenza negativa piuttosto che positiva. Mi diceva cosa *non* fare. In realtà, quando lo psicodramma entrò in scena nel 1911 era

³⁴ Copeau: 2000. Il testo è una raccolta di appunti sulla scuola da lui fondata, con sede a Parigi, risalenti agli anni 1922-'24

³⁵ Stanislavskij: 2011

³⁶ Moreno J.L.: 2007

³⁷ Moreno J.L.: 1985, 1987

³⁸ Jonathan Moreno cita Copeau come precursore degli esercizi di improvvisazione che vennero adottati, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, da Viola Spolin, la “madre del teatro d'improvvisazione americano” e che si diffusero a macchia d'olio nella pratica degli ateliers statunitensi. (2014, pag. 108)

³⁹ Moreno J.L.: 1985, pag.102, 103

contrario sia al teatro in senso classico sia alla Commedia dell'Arte.” (corsivo dell'autore)⁴⁰

Questa premessa è necessaria per comprendere l'assunto dal quale Moreno si muove in ambito teatrale, discorso che riprende più volte nei suoi testi, al quale ne aggiungo un secondo, altrettanto importante: “Perché abbia scelto la via del teatro, invece di fondare una setta religiosa... sarà più chiaro osservando la fonte da cui scaturirono le mie idee. Soffrivo di una mania, che allora si sarebbe definita un'ostentazione, ma di cui oggi, cominciando a raccoglierne i frutti, si potrebbe dire fosse venuta «per grazia di Dio». Questa idea fissa divenne per me fonte costante di produttività, consistente nella certezza dell'esistenza di una sorta di natura primordiale, che è immortale e rinasce nuova ad ogni generazione, un universo primo che contiene tutti gli esseri e in cui tutti gli eventi sono sacri. Amavo questo regno e non intendevo lasciarlo, mai.”⁴¹

Moreno, quindi, sceglie il teatro, o forse ne è scelto, per esprimere il suo entusiasmo, nel senso letterale dell'essere posseduti dal divino, il suo invasamento creativo, direzionandolo poi verso la cura dell'altro, di colui che occupa quello spazio, a sua volta, per poter esprimere se stesso.

Assodato questo punto, accenno brevemente all'esplicita critica che Moreno fa del dramma tradizionale, definendolo “un oggetto del passato”, e poi continua: “I riformatori del teatro... non hanno saputo capire che la patologia del nostro teatro fa parte di un più vasto processo di disgregazione, cioè lo stato patologico della nostra cultura in generale, di cui il sintomo più tipico è la «conservazione culturale.»”⁴²

La rete analogica si tesse, dunque, tra impianti teorici opposti: da un lato il teatro convenzionale, dall'altro il teatro della spontaneità, che ciononostante hanno innumerevoli pratiche in comune, al punto che la stessa presa di distanza di Moreno dal dramma convenzionale, nel suo metodo di lavoro con gli attori, non appare così netta. Possiamo registrare, infatti, le medesime esigenze di espressività personale, seppure con scopi diversi: da una parte, l'attore si esprime attraverso il personaggio e il personaggio tramite l'attore e, dall'altra parte, la persona agisce sul palcoscenico senza mediazioni e, nel teatro terapeutico, senza altro scopo che esprimere se stessa.

Ne deriva una continuità metodologica fondata, appunto, sulla necessità espressiva, che viene colmata con pratiche tra loro simili.

Ne *L'Ecole du Vieux-Colombier*, Copeau esplicita lo scopo dell'allenamento teatrale in questi termini: “Que tout repose sur la discipline: avoir ces enfant *en main*. Le but: des instruments parfaitement souples et nuancés. Puissant aussi. Des instruments vivant, qui *répondent à la pensée du chef et du maître*. Ces instruments vivant, humains: des hommes dont la personnalité est

⁴⁰ Moreno J.L: 1987, pag.44

⁴¹ Moreno J.L: 2007, pag.49

⁴² Ivi, pag.67

suffisamment développée et maîtresse d'elle-même, exaltée et disciplinée, pour s'abdiquer joyeusement entre des mains plus fortes.”⁴³ · Rispetto a Moreno, siamo dalla parte opposta dell'universo teatrale: quella in cui gli attori (nello specifico, il passo si riferisce ad allievi bambini, nei quali Copeau riponeva molte speranze per riformare il teatro) obbediscono al Maestro, al capo, che ne fa strumenti perfettamente addestrati al mandato del palcoscenico. Copeau - un accentratore, una personalità magnetica alla quale era semplice abbandonarsi - vedeva nell'espressività personale certamente un mezzo e non un fine, ma un mezzo molto aderente a ciascun individuo, da ricercare, da stimolare e valorizzare, seguendo un programma rigoroso di esercizi e attività.

Ed ecco come Stanislavskij descrive lo scopo dell'arte teatrale: “Ma che cosa vuol dire recitare «nel modo giusto»? Vuol dire:... esistere sul palcoscenico all'unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. Appena l'attore ha raggiunto tutto questo comincia ad avvicinarsi alla parte e a compenetrarsene. Questo significa «rivivere una parte.»... Rivivere una parte aiuta l'attore a realizzare lo scopo fondamentale dell'arte teatrale, cioè la «coscienza» di una «vita spirituale» in ogni parte, e della necessità di comunicare questa vita, dalla scena, in forma artistica... L'attore deve sentire sempre, non una volta o due, mentre studia, ma, in grado maggiore o minore, ad ogni rappresentazione, sia essa la prima o la centesima. Ecco come s'intende l'arte del nostro Teatro.”⁴⁴

Stanislavskij pone al centro della sua pratica la *riviviscenza* che, coerentemente col dramma tradizionale, è funzionale alla messa in scena del personaggio e che richiede all'attore, per essere realizzata adeguatamente, una lunga e profonda esplorazione della propria interiorità e un successivo movimento di espressione del proprio modo di essere quel personaggio, della propria risonanza con quel personaggio, in un processo di rispecchiamento continuo a doppio ingresso, al punto che la linea di demarcazione tra il personaggio e l'attore che lo incarna risulta difficile da tracciare. Dove inizia il personaggio e dove finisce l'attore? La domanda rimane aperta.

2.3 Dialoghi fra Maestri

Immaginiamo, ora, i tre Mastri accomodati al tavolino di un caffè, mentre discutono di teatro. Su quali argomenti? Andiamo a scoprirlo...

L'attore, innanzitutto, deve essere formato ed educato, affinché possa manifestare al meglio la sua

⁴³ Copeau: 2000, pag.98. Trad: “Che tutto si basi sulla disciplina: avere questi bambini *in mano*. Lo scopo: degli strumenti perfettamente malleabili e ricchi di sfumature. Anche potenti. Degli strumenti vivi, che *rispondono al pensiero del capo e del maestro*. Questi strumenti vivi, umani: uomini la cui personalità è sufficientemente sviluppata e padrona di sé, esaltata e disciplinata, per abbandonarsi gioiosamente a delle mani più forti.” (corsivo dell'autore)

⁴⁴ Stanislavskij: 2011, pag.21

funzione espressiva: il talento innato non è sufficiente. Serve un programma di addestramento non solo tecnico, ma rivolto anche allo sviluppo dell'individuo nella sua interezza emotiva, intellettuale, fisica, indipendentemente dalla parte assegnata o dallo spettacolo che si deve mettere in scena, sia esso convenzionale o spontaneo.

Copeau fa dell'apprendimento la base della sua opera educativa, programmando i corsi della sua Scuola in modo meticoloso e particolareggiato, spaziando dalla scherma alla danza, dalla lettura ad alta voce alla musica, dalla giocoleria allo studio delle parti vere e proprie, tenendo fermo come obiettivo lo sviluppo personale dei suoi allievi. Scrive: "Un de mes grands soucis présentement est la possibilité de former mes élèves. J'ai toujours senti, je sens de plus en plus à mesure que j'avance que je ne pourrais accomplir ce que je veux accomplir que le jour où il m'aura été permis d'éduquer complètement de tous jeunes gens et de les faire travailler longuement et méthodiquement, à l'abri de cette hâte, de ces concessions fatales que nous imposent toujours les réalisations scéniques immédiates."⁴⁵

Per Moreno, "Il processo riproduttivo dell'apprendere deve passare al secondo posto; in primo piano dev'esser posto il processo di apprendimento produttivo, creativo, spontaneo. Gli esercizi e l'addestramento alla spontaneità saranno il tema principale della scuola dell'avvenire"⁴⁶, là dove per "apprendimento produttivo, creativo, spontaneo" possiamo leggere la capacità sempre maggiore di agire sulla scena in modo efficace e coerente con la situazione e per "processo riproduttivo" l'imitazione di un modello preesistente.

Stanislavskij dedica il suo scritto interamente alla formazione dell'attore, sia tecnica che emotiva, sempre nell'ottica della realizzazione scenica, alla quale tuttavia arriva per vie traverse, con un lungo lavoro di ricerca in direzioni apparentemente opposte, che offrono al discente una visione di sé e del personaggio in divenire, poiché la rappresentazione non deve essere la mera ripetizione di uno schema dato, ma l'offrirsi al personaggio con sempre rinnovata adesione interiore. La creatività dell'attore stanislavskiano risiede appunto nel mettere a disposizione il proprio Io in un progressivo avvicinamento alla crisi tra sé e il personaggio, in un "processo di crescita, analogo alla procreazione."⁴⁷

Ognuno dei tre, quindi, intende l'apprendimento in senso attivo, poiché l'allievo deve ingaggiarsi personalmente, con le proprie verità interiori, il proprio corpo, rifuggendo qualsiasi imitazione e concentrandosi a rendere la propria persona permeabile al contesto nel quale agisce e che contribuisce a creare. Atteggiamento espresso in maniera esplicita nel titolo scelto dal traduttore italiano di

⁴⁵ Copeau: 2000, pag.227. Trad. "Una delle mie grandi preoccupazioni al momento è la possibilità di formare i miei allievi. Ho sempre sentito, sento sempre più man mano che avanzo che non potrei compiere ciò che voglio compiere che il giorno in cui mi sarà permesso di educare completamente i giovani e di farli lavorare a lungo e metodicamente, al riparo di questa fretta, di queste concessioni fatali che le messe in scena immediate ci impongono sempre."

⁴⁶ Moreno J.L.: 2007, pag.150

⁴⁷ Guerrieri A., Introduzione, in Stanislavskij: 2011, pag. XV

Stanislavskij, Elena Povoledo: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, e non *Il lavoro del regista sull'attore* o *Il lavoro dell'attore*.

Affinché l'educazione porti i suoi frutti, l'attore in primo luogo dovrà sviluppare l'attenzione necessaria al proprio ruolo, rivolta sia alla scena nelle sue componenti sia alla sua stessa persona, intesa come unità tra corpo, mente, emozioni. L'attenzione è parte della *presenza* a se stessi e alla scena, cioè della capacità di sentire e vedere se stessi sia come individui sia come elementi della scena.

Scrive Stanislavskij: “Bisogna imparare, con esercizi sistematici, a fermare l'attenzione sulla scena... dobbiamo imparare a guardare e vedere in scena... Non è facile nell'ambiente pieno di distrazioni in cui si svolge lo spettacolo... concentrarsi su un instabile «oggetto interno». Non è facile imparare a guardare, in scena, questo oggetto con gli occhi dello spirito. Ma con l'abitudine e il lavoro ci si può arrivare... l'attenzione dell'uomo è fatta a vari strati e nessuno strato interferisce con l'altro. È difficile solo in principio. Per fortuna molte cose con l'abitudine diventano automatiche. E questo vale anche per l'attenzione. Certo, se pensi che l'attore agisca per intuizione e che gli basti avere talento, sbagli. Il talento non educato è materiale grezzo.”⁴⁸

Tale capacità si sviluppa grazie anche a un ambiente immersivo, che permette all'attore di direzionare la propria attenzione verso uno spazio espressamente dedicato alla sua formazione e che abbia tutto il necessario per effettuare gli esercizi previsti dal programma formativo.

Da un lato, bisogna concentrare l'attenzione intenzionalmente verso questo “sentire e vedere”, dall'altro, è necessario che essa si liberi dall'apprendimento di elementi “dall'esterno”, estranei alla persona dell'attore e non allineati con la sua interiorità.

Scrive Moreno: “Immediatamente prima dell'inizio di un atto o di un discorso, l'attenzione è divisa in due parti: una che riguarda l'esterno, puntata sugli stimoli provenienti dai compagni, l'altra sull'iniziazione propedeutica interna all'attore, la sua capacità espressiva. Occorre l'addestramento a una presenza del corpo in una misura sconosciuta finché i processi di apprendimento sono associati con la non-presenza della mente. Ciò che era un'eccezione nell'apprendere il modo di recitare, diventa qui una fonte di risorse pronta e sicura.”⁴⁹

Tale stato allo stesso tempo di apertura e concentrazione permette all'attore di esprimersi “naturalmente”, come scrive Copeau: “Nous fournissons aux élèves des moyens de plus en plus complets pour s'exprimer naturellement. Nous n'inspirons pas encore, nous ne dirigeons pas leur expression. *Nous attendons qu'ils aient quelque chose à dire.*”⁵⁰ Aspettiamo che l'attore abbia

⁴⁸ Ivi, pagg.87-104

⁴⁹ Moreno J.L.: 2007, pag.131

⁵⁰ Copeau: 2000, pag.177. Trad. “Noi forniamo agli allievi dei mezzi sempre più completi per esprimersi naturalmente. Non ispiriamo ancora, non dirigiamo la loro espressione. *Aspettiamo che abbiano qualcosa da dire.*” (corsivo)

qualcosa da dire, quindi attendiamo che un contenuto sorga da lui e si manifesti con un atto comunicativo esplicito e volontario, cosa diversa da un rigurgito involontario di materiale indistinto. L'atto espressivo, riprende Moreno, si configura in definitiva come un movimento da dentro a fuori, caratterizzato da uno stato di attenzione e astrazione al contempo: "La creazione poetica dirige l'attenzione dell'attore verso il centro dell'io ed egli si astrae. Essa devia la sua attenzione dalla realtà circostante, che gli impedirebbe una fluida azione drammatica."⁵¹ . Tale astrazione è da intendersi come concentrazione su di sé, che non impedisce di *sentire* lo spazio circostante e gli altri attori; si tratta quindi di una unione tra sé e il proprio contenuto, in una situazione condivisa.

Il tema della *presenza* attraversa i metodi dei tre Maestri a più riprese, essendo essa quell'intreccio di attenzione, prontezza, richiamo di tutte le proprie risorse ("pour se donner, il faut d'abord se posséder" - per darsi bisogna innanzitutto possedersi, scrive di continuo Copeau) e capacità di discernimento che permette all'attore di muoversi sulla scena coerentemente a ciò che sente, all'ambiente che lo circonda e agli altri attori. Per *movimento* si intende anche un atto vocale o verbale, proprio perché l'espressione (esprimo, faccio uscire da dentro) percorre lo spazio tra l'attore e il suo interlocutore, mettendoli in relazione.

La presenza scenica non necessariamente richiede un'azione visibile o udibile, poiché non ha a che fare con l'*esibizione*, bensì con l'*esserci* dell'attore in quell'istante, in quella connessione con la sua interiorità, il suo corpo, il suo ambiente, che gli permette di compiere azioni significative (azioni tout court). Nelle parole di Stanislavskij: "L'immobilità di una persona che siede in scena non vuol dire passività... tu puoi essere immobile e, nello stesso tempo, in piena azione, solo che non è esterna, fisica, ma interiore, psichica. Non solo: l'immobilità fisica spesso deriva da un'intensa azione interiore; elemento, nella creazione, particolarmente importante... *in scena si deve sempre agire: interiormente ed esteriormente.*"⁵²

La presenza, dunque, è strettamente connessa all'azione, al punto che non si dà presenza senza azione e viceversa: un attore che stia sul palco come fosse capitato lì per caso, che reagisca fisicamente e interiormente in maniera automatica e disordinata e che non comunichi con gli altri e col pubblico, in quel momento non è *attore*. "Il gesto per il gesto, in scena, non deve esistere."⁵³

Va da sé, così, che l'attore debba entrare in comunicazione col proprio corpo e metterlo a disposizione delle necessità espressive che di volta in volta si presentano.

"Il corpo dell'attore deve essere il più possibile libero, deve rispondere sensibilmente a ogni motivo della mente e dell'immaginazione. Deve essere in grado di rappresentare il numero più ampio

dell'autore)

⁵¹ Moreno J.L.: 2007, pag.114

⁵² Stanislavskij: 2011, pag.42 (corsivo dell'autore)

⁵³ Ivi, pag.308

possibile di movimenti e di rappresentarli con facilità e rapidità. Questi movimenti, in realtà, devono essere spontanei, così che l'attore eviti di cadere in crisi... innanzitutto l'attore deve immagazzinare nel suo corpo il più ampio assortimento possibile di movimenti, in modo che essi possano essere richiamati a galla dalle idee che man mano gli vengono e, in secondo luogo, bisogna imparare la creazione di risposte, l'elasticità creativa.”⁵⁴

L'uso del corpo nella sua accezione estesa di corpo-voce, che non mira a un risultato in sé significativo né misurabile, è la chiave d'ingresso all'espressione personale tramite l'*improvvisazione*.

L'improvvisazione è il cardine metodologico comune ai tre Maestri, che l'intendono come un'azione non predeterminata, che nasce sul momento e che sgorga dall'attore, per accordarsi alle azioni degli altri attori (non viene mai presa in considerazione la formula dello spettacolo per attore solo, da nessuno dei tre, formula che nel teatro contemporaneo è invece molto usata); altri aspetti in comune sono il rifiuto del testo preesistente come base di partenza per l'azione improvvisata e la necessità che questa sia espressiva, cioè che mostri l'individualità creatrice di chi la compie.

Sia Copeau sia Stanislavskij fanno lavorare l'attore sbalzandolo dal testo scritto, per poi tornare ad esso; Moreno invece, supera la dimensione consequenziale della stesura del testo e della sua messa in scena successiva, stabilendo la contemporaneità di ideazione ed azione.

“Faire improviser sur le souvenir d'une lecture, à titre d'exercice, c'est la méthode la plus capable de couper au comédien toute inspiration... N'oublions pas que nous avons affaire ici à une forme d'expression artistique où tout ce qui est *individuel* et *passager* sera d'une importance, d'une valeur capitale. C'est exactement le contraire de ce qui se passe dans l'interprétation de la comédie écrite.”⁵⁵

“Introduciamo nel testo di un altro il nostro sottotesto! stabiliamo noi, come comportarci verso persone e circostanze che sono state immaginate da loro. Filtriamo tutto il materiale che riceviamo dall'autore e dal regista... Lo facciamo nostro, riviviamo psichicamente e fisicamente in esso; facciamo germinare dentro di noi le passioni vere; diamo origine, come ultimo risultato della nostra creazione, ad azioni veramente produttive, strettamente legate al concetto profondo della commedia; creiamo e diamo corpo, attraverso le passioni e i sentimenti del personaggio, a tipi vivi e caratteristici. E tutto questo è... vera creazione, vera arte.”⁵⁶

“Il nostro interesse è rivolto al teatro puro, creativo, in cui ogni fatto avviene una volta e mai più... Mentre la drammaturgia viene dopo il dramma, la creaturgia deve operare contemporaneamente ad esso... nell'improvvisazione diventa realtà ciò che fino ad allora si era solo presunto; ogni attore

⁵⁴ Moreno J.L.: 1985, pag.108

⁵⁵ Copeau: 2000, pag.137. Trad. “Far improvvisare sul ricordo di una lettura, a titolo di esercizio, è il metodo infallibile per bloccare nell'attore qualsiasi ispirazione... Non dimentichiamo che abbiamo a che fare qui con una forma di espressione artistica in cui tutto ciò che è *individuale* e *passaggero* sarà di un'importanza, di un valore capitale. È esattamente il contrario di ciò che accade nell'interpretazione di un dramma scritto.” (corsivo dell'autore)

⁵⁶ Stanislavskij: 2011, pag.56

dell'improvvisazione è infatti creatore della propria *dramatis persona*.”⁵⁷

2.4 Parole magiche

Nel paragrafo precedente sono emerse delle parole-chiave per aprire il passaggio tra l'attore drammatico e il direttore di psicodramma: sentire, improvvisazione, presenza, apprendimento, addestramento, spontaneità, azione, corpo...

Attraverso queste, possiamo sperimentare quella zona di confine sgranata e profonda tra teatro drammatico e psicodramma, assumendo i panni dell'attore-direttore, che vive *in prima persona* l'opera d'arte psicodrammatica: “Quando tutto il processo è concluso, lo si può anche considerare come un'«opera d'arte» o «commedia», ma nessuno degli attori sapeva con certezza, in precedenza, con quale schema avrebbe disegnato, alla fine, diverse scene e azioni”⁵⁸

Moreno afferma che il teatro della spontaneità è estraneo alla Commedia dell'Arte, riferendosi all'attore che improvvisa del tutto, anziché giocare un ruolo prestabilito, variando il copione all'impronta; nella pratica dello psicodramma non sono i partecipanti a scegliere quali copioni incarnare sulla scena, bensì il direttore: egli possiede un ingente numero di schemi di conduzione, passibili di ulteriori variazioni e personalizzazioni, da attuare durante la sessione.

Parlando di copioni, anzi, gli attori/partecipanti (coloro che in quel momento sono attori e non uditori), è bene che non giochino i propri, consueti, ma ne giochino altri, alternativi a quelli che già conoscono, o comunque che presentino delle variazioni, ed è compito del direttore portarli a compiere questo passo.

L'improvvisazione direttoriale deriva, nella sua dinamica, da quella dei comici dell'Arte, tanto che le strategie si potrebbero chiamare *scenari*, *canovacci*, dei quali la scaletta di conduzione è erede.

Il direttore si immerge nella situazione, risuonando coi partecipanti e facendo loro sentire la propria presenza umana, mantenendo al contempo una giusta distanza, per guidare il gruppo senza perdere la rotta; essendo uno degli agenti terapeutici, gioca un ruolo alla pari con il gruppo, *agendo*, appunto, nel e per il gruppo, facilitandone l'azione. Questa sua funzione facilitatrice è un'azione scenica a tutti gli effetti, perché avviene nello spazio scenico: il direttore è visto, o comunque percepito come presente nel *qui e ora* della sessione; occupa un posto dentro lo spazio scenico, calpesta lo stesso pavimento, interviene con i doppi (parla in prima persona nei panni di qualcuno, contribuendo a chiarirne pensieri ed emozioni), supporta, direziona. Non è collocato in uno spazio/tempo altro rispetto alla rappresentazione psicodrammatica (in platea, o in cabina di regia, o davanti a uno schermo, ad esempio), a *osservarla*.

⁵⁷ Moreno J.L.: 2007, pag.102

⁵⁸ Ivi, pag.109

Osserva senz'altro, dalla sua posizione condivisa col gruppo, ciò che accade e che egli stesso contribuisce a far accadere, ma appunto, *da dentro* l'accadimento scenico (che non significa il merito della scena, ma il fatto in sé della scena).

Per attraversare il gruppo e farsene attraversare, egli si lega fisicamente ed emotivamente ai partecipanti, si consustanzia al corpo del gruppo, ne diventa una parte, sentendo nel suo corpo individuale le risonanze corporee (nel senso di corpo fisico ed emotivo) degli altri ed è da questa compenetrazione che può partire la sua azione di innesco - di altre azioni.

Il corpo del direttore è, perciò, testimone tangibile e garante dell'unità del corpo del gruppo, non soltanto perché impartisce le consegne, o perché stabilisce un contatto con i corpi dei singoli, ma perché *c'è*, occupa uno spazio fisico, sposta l'aria quando cammina, emana calore, ha un odore suo specifico: tutti elementi che lo rendono presente alla percezione del gruppo. Compie una continuativa e potente azione di *presenza*, anche se il suo corpo-voce è momentaneamente fermo; assicura la *presenza* dei partecipanti essendo per primo presente. Per inciso, la criticità maggiore della conduzione da remoto è proprio l'assenza del corpo: dei partecipanti, del gruppo, del direttore.

Per essere tale, il direttore avrà bisogno di un apprendistato, che gli consenta ovviamente d'imparare le tecniche e le strategie dello psicodramma e, in più, la capacità di essere in scena: quindi, in definitiva, di *esserci*. La presenza va appresa: essa è un insieme di auto-percezione, omeostasi emotiva, acutezza cognitiva, consapevolezza, attenzione a sé e agli altri. L'allenamento dell'attore insegna la presenza in maniera diretta, mettendo la persona dentro uno spazio denso, di una sostanza diversa da quello quotidiano (il *qui*), nel quale ogni pensiero, ogni gesto è significativo e comunicativo. Per essere spontaneo e avere quindi a disposizione tutte le sue risorse, pronte lì sulla soglia dell'azione, il direttore ha bisogno di essere formato alla presenza in quello spazio speciale che è il teatro di psicodramma: uno spazio *magico*, non solo per i partecipanti, ma innanzitutto per se stesso. Stanislavskij definiva "magico se" il *se fosse*, o *facciamo finta che ero*, con l'imperfetto/ottativo tipico dei bambini, ciò che nello psicodramma chiamiamo *semirealtà*: "Per l'attore, il «se» è la leva che trasporta dalla realtà in un altro mondo, il solo nel quale possa avvenire la creazione ... questo è un «magico se», che provoca immediatamente, istintivamente, l'azione... come nell'*Oiseau Bleu*, girato il diamante magico, succede qualche cosa per cui gli occhi cominciano a vedere in un altro modo, le orecchie a sentire altrimenti, la mente a valutare in modo nuovo quello che ci circonda, finché la finzione provoca per via naturale una conforme azione reale, indispensabile per realizzare lo scopo che ci siamo prefissi."⁵⁹. E poi, a terminare questo paragrafo, la già citata frase: "Non importa che noi non crediamo che le sedie comuni siano davvero un albero o una roccia, ma che crediamo vero quello che sentiamo davanti a quegli oggetti, fingendo che siano davvero un albero o una roccia."

⁵⁹ Stanislavskij: 2011, pagg.50-52 (corsivo dell'autore)

Capitolo 3

Perché “animata macchina”

3.1 L'attore di Diderot e la marionetta di Kleist

Per approfondire il discorso sul direttore/attore, faccio ora riferimento a due testi della letteratura europea, che descrivono attraverso la metafora del racconto e del dialogo alcune caratteristiche dell'arte attoriale e delle specificità personali dell'attore: il *Paradosso sull'attore*⁶⁰ di Diderot e *Il teatro delle marionette*⁶¹ di Kleist.

Decido di rivolgermi a questi due testi e non a narrazioni tecniche o critiche per lasciare insatura la trattazione, volendo avvicinarmi a questo argomento con lo sguardo dell'artista e non dello studioso: mi sembra che tale approccio comunichi contenuti più pregnanti e in modo più diretto, rispetto a una trattazione scientifica.

Entriamo, quindi, dalla porta dell'analogia e del pensiero immaginativo, nel mondo dell'attore, per come lo intendevano questi due autori.

Diderot crea, nel solco della tradizione filosofica dei dialoghi dotti, un incontro tra due personaggi, chiamandoli semplicemente il Primo e il Secondo, che si scambiano pareri su una commedia vista a teatro, causa occasionale per una dissertazione su temi fondamentali dell'arte attoriale. Nessuna ambientazione, nessuna indicazione cronologica; l'opera viene pubblicata postuma sotto forma di libro nel 1830, dopo essere apparsa in articoli nella rivista *Correspondance littéraire* a partire dal 1769.

Kleist scrive un breve racconto in prima persona nel quale narra del suo incontro col signor C., primo ballerino dell'opera nella città di M., che spesso assiste agli spettacoli dei burattini in piazza. Il dialogo è scritto nel 1810 e ambientato nel 1802.

L'oggetto dei due dialoghi è in apparenza differente: il primo è costituito dall'attore di prosa, mentre il secondo parla del danzatore, sebbene i temi siano gli stessi, anche se espressi in modalità diverse.

Ciò che colpisce subito l'occhio del lettore è il termine “sensibilità”, intesa in senso negativo come *espressione dei sentimenti leziosa, manierata* e in senso positivo come *acutezza, capacità di comprensione, intuito*, che permette di commisurare con esattezza l'azione al fine di ottenere un certo risultato.

Come detto, Copeau svela il fraintendimento del termine da parte di Diderot, che scrive appunto

⁶⁰ Diderot: 2012

⁶¹ von Kleist: 2005

“sensibilité”, mentre *sensiblerie* sarebbe stato più appropriato per esprimere l’esteriorizzazione affettata e insincera dei sentimenti.

I due autori si soffermano sulla sensibilità di cui deve essere provvisto l’attore-danzatore.

“Per me deve avere molta intelligenza e deve essere un osservatore freddo e calmo; di conseguenza esigo che abbia capacità di penetrazione e che sia privo di sensibilità, che possieda l’arte di imitare tutto o, ciò che è lo stesso, un identico atteggiamento di fronte a ogni sorta di caratteri e di ruoli.”⁶²

Egli deve quindi poter sostenere le parti con rinnovata freschezza e personalità, riempiendo di gesti, accenti della voce e posture ciò che l’autore sottintende, quando scrive le battute (il teatro di regia e l’abitudine a inserire lunghe didascalie nel testo è ancora di là da venire). Per “imitazione” e per “identico atteggiamento di fronte a caratteri e ruoli” Diderot intende appunto l’intuito che permette all’attore di cogliere esattamente le caratteristiche dei personaggi che di volta in volta interpreta, rendendoli credibili, senza lasciarsi andare a manierismi recitativi e lo fa con “identico atteggiamento” per ciascuno di essi, quindi con lo stesso approccio neutrale, proprio del professionista, che lavora con “penetrazione”, lasciando da parte l’esteriorità.

In un altro passaggio, Diderot afferma l’importanza fondamentale dell’esercizio e della ripetizione, volti a “ingannare” lo spettatore attraverso una “scimmiettatura sublime di cui conserva a lungo il ricordo dopo averla studiata, di cui era consapevole nel momento in cui l’eseguiva e che, fortunatamente per lo spettatore, per il poeta e per lui stesso, gli lascia ogni libertà di pensiero e gli sottrae soltanto, come qualunque altro esercizio, la forza fisica.”⁶³

È evidente lo scostamento dall’attore novecentesco, tutto teso a ricercare dentro di sé la via per arrivare al personaggio: ciononostante, le due modalità non sono in contraddizione e ce lo spiega Kleist quando scrive, parlando del movimento delle marionette: “Ogni movimento, diceva egli (nota della scrivente: il marionettista), ha un centro di gravità: basta governare quel centro, nell’interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz’altro soccorso, in una maniera affatto meccanica, da sé.”⁶⁴

Il marionettista, ponendosi nel centro di controllo fisico della marionetta - il baricentro, sede dell’equilibrio e dell’organizzazione cinetica del corpo - dà i giusti impulsi perché la marionetta si muova nel modo desiderato: egli non muove direttamente tutte le membra, ma muovendone il centro, ecco che le membra si organizzano secondo lo schema che egli ha deciso. Il marionettista è, quindi, la miccia che accende l’azione della marionetta.

Prosegue Kleist: “Se l’impresa è facile dal lato meccanico, non si può comunque dedurre che si possa

⁶² Diderot: 2012, pag.15

⁶³ Ivi, pag. 21

⁶⁴ von Kleist: 2005, pag.10

condurla senza alcuna sensibilità. La linea che il centro di gravità ha da descrivere è molto semplice... E per contro questa linea, da un lato, è qualcosa di molto misterioso. Essa non è infatti se non il *cammino dell'anima del danzatore*, ed egli (il signor C.) manifestava il dubbio si potesse trovare altrimenti che se il macchinista si trasponga nel centro di gravità della marionetta, cioè, in altre parole, *danzi*.”⁶⁵.

Il marionettista di Kleist ha un'anima danzante, che danza all'unisono con la marionetta e non potrebbe essere altrimenti, poiché in questo modo fa esprimere alla marionetta grazia e vitalità, da cui sgorga il sentimento che arriva allo spettatore.

Così, il sentimento percepito dal pubblico deriva dalla capacità dell'attore di intuire il nucleo del personaggio e muoverlo dall'interno, dandogli vita sulla scena, e allo stesso modo deriva dalla danza del marionettista posto al centro della marionetta.

Entrambi sono l'innescò dell'azione: l'uno del personaggio, l'altro della marionetta, che in fondo pari sono, grazie all'ingresso della sensibilità (intuito e capacità di risonanza emotiva) nel corpo meccanico esposto sulla scena.

Ora, il direttore di psicodramma, insieme a molte altre funzioni, non assume quella di innescò dell'azione? Egli penetra con sensibilità umana e precisione, col proprio corpo individuale, nel centro del corpo-gruppo, ne percepisce le vibrazioni e intuisce qual è l'impulso da inviare, affinché il gruppo inizi a *muoversi*, cioè ad agire sulla scena psicodrammatica.

Ne garantisce l'unità, salvaguarda lo spazio di espressione, facilita i processi, integra le parti individuali e le parti interne allo stesso individuo, o meglio, fa sì che ciò avvenga, dando al corpo-gruppo, di volta in volta, i giusti impulsi, senza magniloquenze o affettazioni che lo mettano in mostra. Non sta tanto dietro, quanto *dentro* al gruppo che gli si affida in quel momento.

Il direttore ha perciò una natura meccanica e animica insieme, grazie alla quale entra in risonanza col gruppo e lo accende perché esso si muova e si esprima in una certa direzione, quella della maggiore utilità affinché le persone ristrutturino il proprio teatro interno: egli è soffio vitale, energia in movimento, miccia, fuoco che accende il gruppo all'azione, nella danza creativa e creatrice del mondo gruppale che vive in quella sessione. Così inteso, il direttore incarna l'archetipo di Shiva, la divinità indù che presiede alla cosmogonia e all'equilibrio vitale dell'universo; è divino, come divino è ogni individuo e la sua azione è sacra e sacralizza l'azione gruppale.

⁶⁵ Ivi, pag.11 (corsivo dell'autore)

3.2 La Danza Libera e l'esperienza del corpo alla base dell'espressione di sé

Anche la danza, come il teatro drammatico e performativo, tra fine Ottocento e inizio Novecento si trasforma, nel senso di una sempre maggiore *libertà* del danzatore, visto non soltanto più come esecutore, ma anche come individuo con proprie istanze e caratteristiche espressive.

Durante la stagione romantica, la forma di danza spettacolare accettata a livello ufficiale, nei teatri di tutta Europa, è il balletto accademico: un'opera narrativa in cui si alternano momenti di pura esibizione tecnica a momenti che portano avanti l'azione, essenzialmente tramite la pantomima - un sistema di espressioni facciali e atteggiamenti fisici, il cui significato è condiviso col pubblico, stabilito a priori come partitura gestuale e in uso per tutte le opere.

Il balletto promuove una visione rigidamente maschile delle vicende, nelle quali le donne sono creature delicate da conquistare o proteggere (i coreografi, peraltro, sono tutti uomini) e richiede al danzatore una pratica di allenamento ferrea, per raggiungere la massima pulizia del movimento. L'esattezza, la ripetibilità, la leggerezza sono ciò che si persegue: una condizione molto più restrittiva rispetto a quella dell'attore di prosa, che può appropriarsi del personaggio e incarnarlo con la propria soggettività.

Il balletto è una sfida costante alla materia corporea, al suo peso, alla forza di gravità che lo trascina a terra: della ballerina sulle punte si apprezza la capacità di sfiorare il pavimento, dando l'impressione del volo, e al ballerino si richiede potenza nel salto e nei sollevamenti della partner; il corpo del danzatore è quindi spinto verso l'alto costantemente, grazie a un'impostazione fortemente innaturale e rigidamente prefissata. Gli arti del danzatore accademico sono la parte in evidenza, mentre il busto e, soprattutto, il bacino, devono rimanere in ombra, servendo unicamente a portare testa, gambe e braccia nelle direzioni volute.

Va da sé che il corpo della ballerina debba essere filiforme, leggero il più possibile e quasi evanescente, mentre quello del ballerino debba essere scultoreo, forte e prestante.

L'universo del balletto accademico viene messo in discussione già nel corso dell'Ottocento, nel momento della sua massima espansione e consolidamento, con François Delsarte (1811-1871), precursore della pedagogia teatrale e studioso delle dinamiche che portano il performer ad agire sulla scena⁶⁶.

La sua opera intende valorizzare il portato personale del danzatore - ma anche del cantante e dell'attore - ricorrendo all'educazione al gesto, inteso come manifestazione della verità interiore di

⁶⁶ si veda Randi: 1996

chi lo compie: il gesto, infatti, permette di esprimere sincreticamente un insieme di emozioni; più precisamente, l'insieme delle emozioni che abitano il performer in quel momento, nell'atto presente. Prima dei Maestri del teatro novecentesco, Delsarte intuisce la valenza corporea, carnale del gesto e lo colloca come il tramite tra il mondo del performer e il suo pubblico.

Egli sistematizza le sue intuizioni in un insieme di insegnamenti, che trasmette in forma diretta ai suoi allievi e che prevedono una serie di passaggi di addestramento, dalla meccanizzazione del movimento, all'emersione del movimento spontaneo: grazie a una ripetizione precisa e reiterata del movimento prestabilito, è possibile liberare l'espressività personale, che emergerà, sbocciando come un fiore, dalla partitura gestuale e cinetica di base.

Questi insegnamenti passano l'Atlantico e vengono organizzati in un *sistema* che un allievo americano di Delsarte, Steele McKaye, diffonde come metodo educativo al movimento espressivo, grazie al concorso di altri allievi dell'estetologo francese. Seppure banalizzati, il pensiero e la prassi di Delsarte aprono così la via alla *Modern Dance*, che si svilupperà appunto a partire dagli Stati Uniti nel primo decennio del Novecento. Tra parentesi, i due sistemi, delsartiano e stanislavskiano, derivanti dalla prassi dei due Maestri, nascono allo stesso modo e nello stesso Paese, gli Stati Uniti d'America, attraverso una semplificazione dei loro insegnamenti con una serie di formule standardizzate e facilmente applicabili.

La storia della *Modern Dance* si caratterizza fin da subito come un approccio materico e olistico alla danza: all'espressione concorrono tutte le parti del corpo, tronco e bacino compresi; si valorizza la relazione col pavimento e si sfrutta il peso del corpo per il movimento nello spazio; la fisicità della nuova danza accoglie la sperimentazione di artiste e coreografe che creano le loro opere in prima persona, esibendosi di fronte al pubblico e proponendosi come soggetto attivo e autonomo; la forma maggiormente frequentata ai prodromi della nuova danza è l'assolo, che mette in evidenza il portato personale del gesto coreutico e concentra l'attenzione sulle specificità dell'individuo più che sulla relazione col corpo del partner.

In questo fermento, i coreografi e le coreografe aprono le loro scuole, fondando dei metodi personali e contribuendo così a diffondere capillarmente la prassi della nuova danza, negli stessi anni in cui in Europa, come abbiamo visto, i registi aprivano le loro accademie e i centri di formazione attoriale.

Tra i primi, Ruth St.Denis e Ted Shaw nel 1914 fondano a Los Angeles la Denishaw, compagnia e al contempo scuola, che promuove l'educazione al movimento ispirata al metodo delsartiano sia tra i professionisti sia tra gli amatori.

3.3 La sessione di psicodramma è una danza

Vediamo, adesso, come l'esperienza della nuova danza contribuisca all'arricchimento del metodo psicodrammatico, passando attraverso questa concezione nuova del corpo e della sua valenza espressiva.

Isadora Duncan, pioniera della *Modern Dance*, che Moreno conobbe una volta trasferitosi in America, individua il centro propulsore del movimento nel plesso solare, alla bocca dello stomaco, in corrispondenza di quello che, nella tradizione yogica, viene chiamato terzo Chakra.

Il terzo Chakra è associato all'elemento fuoco, all'espansione delle energie individuali, all'affermazione di sé, al vitalismo, all'azione nello spazio: dal plesso solare si irradiano quindi, secondo questa visione, le onde energetiche responsabili del movimento dell'intero corpo e del corpo nello spazio; muoversi nello spazio è una progressiva conquista di espressività personale, un ampliamento del raggio d'azione dell'individuo, direttamente proporzionale al suo grado di vitalità. È evidente il legame con l'idea psicodrammatica di espansione e arricchimento progressivo dell'atomo sociale, nel corso dello sviluppo dell'individuo.

Così, nella concezione di Duncan è l'anima stessa del danzatore a esprimersi tramite i movimenti liberi del corpo, provocati dal plesso solare, che danza insieme a tutto il corpo, essendone il centro propulsore⁶⁷. Allo stesso modo, come abbiamo visto, il marionettista danza insieme alla marionetta, muovendone il centro, e il direttore danza insieme al gruppo: nel momento in cui si forma il gruppo, egli entra a farne parte, per così dire assorbendo la materia gruppale e dandole impulsi (le consegne) grazie ai quali il corpo-gruppo sviluppa movimenti proprii, seppure orientati all'origine dagli stimoli direttoriali.

La persona, allo stesso tempo, "è" un corpo e "ha" un corpo⁶⁸, nel senso che è un corpo tra i corpi, quindi un dato fisico facente parte di un insieme, che al contempo possiede, come strumento della propria azione nel mondo. Il corpo, così inteso, manifesta la doppia e alternantesi tendenza dell'uomo alla fusionalità e all'individuazione: da un lato, essere parte di un insieme, dall'altro, volersene distinguere; entrambe le istanze esprimono una presenza, agli altri e a se stessi, in sé comunicativa. Infatti, l'esserci è di per sé comunicazione rivolta a un interlocutore: un ruolo comunica sempre un contenuto a un contro-ruolo, che lo definisce e ne testimonia la veridicità.

Gli individui, dunque, comunicano col corpo la propria presenza e, quando tale presenza fisica è orientata verso altri corpi, inizia una danza silenziosa e sotterranea di micro-azioni e reazioni impercettibili, in grandissima parte inconsce, dovuta a una continua omeostasi comunicativa, che

⁶⁷ si veda Pontremoli: 2004, pag.27

⁶⁸ Ivi, pag. 46

tesse trame di movimento nel gruppo.

Il corpo-gruppo inizia quindi a formarsi nello spazio psicodrammatico grazie a questi legami, che si costituiscono e si scindono in tempi diversi e si specificano, più o meno rapidamente, strutturandosi in azioni riconoscibili come tali. L'azione non necessariamente è narrativa o mimetica e si manifesta, al suo stato più elementare, come una direzione intenzionale, cioè un rivolgersi a qualcuno, anche solo con uno sguardo, anche solo ruotando minimamente il tronco.

L'interrelazione tra gli individui si configura, quindi, come un reticolo di direzioni di movimento - per quanto il movimento possa rimanere in potenza, al suo stato intenzionale - che mettono a contatto la *cinesfera* di ciascuno, cioè la sfera ideale, raggiungibile con gli arti proiettati nelle varie direzioni. È Rudolf Laban a usare questo termine, per indicare l'ampiezza massima a disposizione degli arti di un corpo fermo in una posizione nello spazio⁶⁹; il movimento essendo lo strumento espressivo per eccellenza, grazie al quale il performer può manifestare in scena la propria intenzionalità attraverso azioni reali, cioè esperimenti processi psicofisici consapevoli, siano esse mimetiche, metaforiche o puramente astratte.

Muovendosi nello spazio, i partecipanti alla danza della sessione di psicodramma trasportano con sé le proprie cinesfere e le intersecano con quelle degli altri, creando traiettorie prossemiche variabili che, in questo caso, possono essere lasciate libere oppure possono essere armonizzate secondo un disegno esplicito; laddove, nella performance artistica, il bilanciamento dello spazio scenico è programmatico e svolge una funzione sia espressiva sia estetica.

La cinesfera del partecipante alla sessione e anche quella del direttore comprendono la voce, intesa come estroflessione fisica al di là del corpo visibile e tangibile. La voce, infatti, è onda sonora emessa da un apparato fonatorio e amplificata dai risuonatori corporei, che colpisce letteralmente il timpano dell'ascoltatore e viene trasformata in impulsi elettrici per essere decodificata in suono dal cervello. La voce è perciò un elemento del corpo, che diviene a questo punto un corpo-voce, con una sua direzione e un suo punto di collisione: il timpano dell'ascoltatore. Così intesa, la voce amplia la cinesfera labaniana della persona molto al di fuori del raggio di movimento del suo corpo, a patto che questo rimanga percepibile all'ascoltatore, cioè a patto che la sua origine corporea sia *presente*, tangibile, verificabile al tatto o quantomeno alla vista diretta.

La cinesfera si dissolve nel caso di trasmissione mediale del corpo dell'individuo: il corpo proiettato su uno schermo, per quanto visibile, non occupa fisicamente una posizione nello spazio condiviso con l'interlocutore; allo stesso modo, la voce amplificata passa attraverso altre materie, che ne

⁶⁹ si veda Laban: 1999

disgregano il portato fisico.

La voce è il portato fisico maggiormente ingaggiato nella funzione direttoriale: dovendo favorire la relazione tra i partecipanti, il direttore interviene tangibilmente molto meno di quanto non faccia vocalmente attraverso le consegne.

Esse sono l'espressione fisica della sua presenza nel gruppo, anche quando egli formalmente se ne chiama fuori, stando a lato della scena o nell'uditorio.

La consegna è sempre, quindi, un impulso fisico che raggiunge il corpo-gruppo di cui fa parte anche il direttore, il quale può innescare l'azione gruppale proprio grazie al suo esserci, nello spazio-tempo condiviso della sessione.

Apro, qui, una breve digressione che descrive per contrasto una sessione di psicodramma come una danza. L'esperienza della conduzione da remoto mi ha suggerito come essa sia ontologicamente diversa rispetto a quella in presenza, pur muovendo efficacemente le relazioni gruppali e permettendo agli individui di esprimersi e ristrutturare il proprio teatro interno: come scrivevo nel capitolo precedente, mancando la relazione fisica, il corpo-gruppo non può formarsi e il direttore non può quindi legarsi ad esso con la propria cinesfera, che di fatto è annullata dal medium digitale; inoltre, l'impostazione delle piattaforme di videoconferenza, prevista per connettere tramite, appunto, il video persone fisicamente distanti, non ammette la visione d'insieme dei partecipanti, inducendo a concentrare lo sguardo su uno o sull'altro.

In questa situazione, lo spazio non esiste, ridotto a bidimensionalità parcellizzata; la voce perde la sua fonte corporea; la cinesfera di ognuno non entra in contatto con quella degli altri e non viene usata in senso espressivo (non può esserlo, poiché l'espressione presuppone un movimento nello spazio); non essendoci spazio, non è possibile girare intorno ai corpi, che vengono percepiti solo visivamente e solo dal punto di vista della camera; in definitiva, non c'è danza.

Ciò che qualifica la sessione di psicodramma come danza è anche senz'altro la valenza espressiva del gesto, rivelatore dell'interiorità del danzatore, così come viene affermata da Delsarte. Nella sua concezione olistica, egli intende il performer come un insieme integrato di corpo, voce ed espressione, in cui il gesto è diretta emanazione dell'interiorità personale e riassume in sé l'intero individuo, la cui verità è percepibile in una visione simultanea delle sue varie parti.

Inoltre, il gesto mostra l'essere in atto del performer, nel momento presente, valorizzando il *qui e ora* dell'istante espressivo; la danza, infatti, non ha un sistema di notazione universale, come invece la musica o la parola, vive dell'istante in cui viene eseguita e la conservazione della sua memoria è pertanto un'operazione complessa, che verrà risolta in via definitiva soltanto con la ripresa cinematografica.

La visione olistica di Delsarte viene toccata anche da Moreno stesso, quando scrive queste brevi note sullo “Psicodramma senza parole”: “Ci accostiamo qui a nuovi regni dello psicodramma, al regno della pantomima, del ritmo, della danza e della musica e, apparentemente, al regno del *nonsense*. Sono necessari metodi per l’esplorazione e lo sviluppo di una psicopatologia non semantica, libera dal linguaggio. Un esempio di tale metodo è la sperimentazione con gli stati spontanei, con il processo di riscaldamento e con i movimenti del corpo nello spazio. Fondamentalmente, non ci occupammo dell’associazione di parole. Non era previsto alcun processo verbale. Il corpo si riscaldò per una danza e, alla fine, ne venne fuori un dialogo.”⁷⁰ Moreno individua quindi nell’azione danzata il passaggio tra movimento e parola: un movimento che integra l’interiorità, il gesto e il movimento e che sfocia naturalmente nella verbalizzazione. Là dove culturalmente siamo abituati a vedere una cesura, o comunque uno stacco, tra gesto e parola detta, la danza manifesta un collegamento sotterraneo, che dimostra come l’espressività abbia bisogno di lasciare liberi tutti i suoi canali, per essere pienamente rivelatrice.

In particolare, alcune strategie di regia psicodrammatica, nella formulazione che Boria ci ha consegnato⁷¹, si basano esplicitamente sull’espressione corporea che nella danza del Novecento si fa preponderante sia sulla narrazione, sia sull’aspetto squisitamente estetico del gesto coreutico. L’espressione corporea, infatti, interviene esplicitamente in strategie quali la metafora o la scultura, in cui il protagonista fa assumere ai compagni delle posture che rendono percepibile un contenuto interiore tramite la costruzione volumetrica di gruppi corporei, o di corpi singoli. Lo stesso risultato espressivo si ottiene nel movimento, ad esempio, di entità, animali, oggetti, personaggi in strategie quali il sogno o la scena fantastica, in cui i corpi significanti possono eseguire movimenti sia astratti, sia allusivi alla realtà, sia anche movimenti realistici, sempre comunque connotati simbolicamente.

3.4 Dio sulle sedie e deus ex machina

Il famoso episodio della catasta di sedie, che Moreno bambino issa in mezzo ai suoi angeli e da cui precipita rompendosi un braccio, rappresenta ottimamente la *macchina* psicodrammatica, cioè il dispositivo tecnico complesso formato da tutti gli elementi della sessione, còlti nella loro azione combinata. Alla voce *macchina*, il Grande Dizionario dell’Uso Utet riporta: “strumento, apparato, congegno costituito di varie parti collegate tra loro in rapporto cinematico, che serve per la trasformazione o la trasmissione di energia o per il compimento di determinate operazioni... ; struttura, impalcatura decorata in modo fastoso su cui si porta in processione la statua del santo...”.

⁷⁰ Moreno J.L.: 1985, pagg.287, 288 (corsivo dell’autore)

⁷¹ Boria: 2005, pagg.201-240

Osservando l'immagine del Paradiso fatto di sedie e degli angeli che girano intorno, vediamo senz'altro una scenografia barocca, o appunto la macchina del santo in processione, o ancora il carro del Carnevale di Viareggio o un carillon bavarese: un insieme integrato di elementi che *si muovono* grazie a un impulso che genera energia cinetica. Tale impulso, nel caso del Paradiso di sedie, è Moreno stesso, posto all'apice della macchina, come il santo posto sul suo piedistallo mobile, che fa girare intorno gli angeli; nel caso della sessione di psicodramma, è il direttore, da cui parte l'avvio all'azione del gruppo.

L'energia che si sviluppa durante la sessione *trasforma* la materia del corpo-gruppo attraversando la cinesfera dei presenti e produce un cambiamento di stato di tale materia, allentandone i legami chimici, affinché possa prodursi una crisi, grazie alla quale il teatro interno dei partecipanti possa scomporsi per poi ristrutturarsi nell'integrazione.

La macchina psicodrammatica prepara, quindi, la materia psicosomatica, o meglio dire somatopsichica - dato che agisce sul corpo per arrivare all'anima e non viceversa - alla trasformazione necessaria perché possa avvenire un accrescimento di coscienza.

Il direttore è garante di tale impulso, che va immesso e dosato adeguatamente, per agevolare il processo trasformativo del gruppo e nel gruppo: la sua azione inizia con il riscaldamento, che possiamo intendere come un rimescolamento delle energie, delle emozioni, dei corpi dei partecipanti, volto a sciogliere le contratture fisiche e i pensieri individuali quotidiani, per rendere gli individui permeabili all'interazione grupppale.

Scrive Moreno: “.. il dramma teatrale è un oggetto del passato, una realtà vinta. Al suo meglio, il teatro convenzionale è dedicato al culto dei morti, di avvenimenti morti - una specie di culto della resurrezione. Perciò l'istituto del teatro doveva inventare un deus ex machina, per poter creare dal nulla l'apparenza almeno della realtà presente.”⁷² Il deus in questione è quello del teatro greco, issato su un macchinario che dal fondo scena avanzava sul proscenio e veniva calato sul palco, nel mezzo di una situazione, per risolverla con il suo tocco magico. Certamente, questo deus non innescava l'azione, bensì la chiudeva con un atto esterno al gruppo umano, in seno al quale il dramma rappresentato non si sarebbe altrimenti risolto. Era quindi un dio lontano, superiore agli uomini, infinitamente più potente e irrispettoso dell'autodeterminazione del gruppo umano: un dio tutt'altro che creatore, anzi, un dio castrante, che non permetteva all'umanità di arrivare da sé allo scioglimento dei conflitti.

Per Moreno, questo anti-dio assicurava la finzione della scena, vestendo la spontaneità di parti predeterminate, non permettendo all'espressività personale di manifestarsi nella sua verità e facendo

⁷² Moreno J.L.: 2002, pag.67

ripetere copioni *scritti* (conserva culturale) *da altri* (spersonalizzazione). Un teatro dei morti, quindi, che scimmiotta la vita, millantando di essere attuale, cioè inducendo a credere che gli avvenimenti accadano lì per lì, sotto gli occhi degli spettatori; un'azione mistificatoria da interrompere e sostituire con l'azione creatrice del teatro spontaneo.

Il dio che presiede al funzionamento della macchina psicodrammatica, che Moreno stesso incarnò in quella scena delle sedie, è di tutt'altra specie e, come abbiamo visto, sta nella macchina poiché ne è un componente: non viene giù da una dimensione ontologicamente *altra* per imporre la sua visione; fa parte della macchina, esattamente come il gruppo, essendone un ingranaggio fondamentale, al pari di tutti gli altri dispositivi che rendono possibile la sessione.

3.5 Il direttore: macchina animata e anima meccanica

Moreno, a proposito della progressiva tecnologizzazione nel mondo contemporaneo, scrive: “La conservazione culturale non è comunque una trappola inevitabile, il suo effetto neutralizzante può essere corretto. Invece di fare della macchina un agente di conservazione culturale... è possibile farne un agente e un aiuto alla spontaneità. Si possono combinare la radio e la rappresentazione spontanea, e così pure il film e la spontaneità. In realtà qualunque tipo di macchina può diventare, invece di un sostituto della spontaneità, uno stimolo ad essa.”⁷³ La macchina, intesa come insieme integrato di parti che concorrono allo stesso risultato, ha una natura combinatoria, grazie alla quale può funzionare, trasformando l'energia immessa in movimento; questo verbo che Moreno usa, *combinare*, è una copula tra elementi separati che, messi insieme, producono una terza realtà: in questo caso, il mezzo di diffusione tecnologico e la spontaneità producono uno psicodramma.

Da questo punto di vista, la macchina psicodrammatica è una chiara combinazione di parti ontologicamente diverse, bullonate, per così dire, le une alle altre, esattamente come la macchina teatrale: spazio, corpi, oggetti, storie, soggettività, gruppo, direttore e ogni altro elemento della sessione sono gli ingranaggi che la fanno funzionare e lo stesso direttore è, in sé, una macchina.

Il direttore è, infatti, una combinatoria di innumerevoli aspetti e funzioni, che producono tutte insieme l'atto direttoriale: in particolare, è corpo-voce tra corpi-voce e guida il gruppo con le consegne, che costituiscono l'innescò dell'azione. Tale combinatoria è caratterizzata dalla contemporaneità delle funzioni, poiché il direttore ascolta mentre si muove, è connesso al momento presente e immagina al contempo i passaggi successivi, usa un tono di voce o un altro, sceglie un ritmo per ogni consegna e intanto pensa sulla lunga durata e, facendo tutto ciò, risuona col gruppo.

⁷³ Ivi, pag.113

Nelle parole di Anne Ancelin Schützenberger: “Lo psicodrammatista osserva, tutto insieme, il gioco sulla scena, le reazioni dell’auditorio e i tempi... tiene d’occhio, a un tempo, il protagonista, il gruppo e la sua stessa posizione, blocca coloro che s’indeboliscono a vicenda e ferma il gioco dopo il momento culminante dell’azione.”⁷⁴ E, più oltre: “È necessario, per il direttore, sapere in ogni momento a che punto si trova, chiarire le proprie emozioni e sentimenti in una data circostanza. Comprendere se stesso nel *qui e ora* della situazione gruppale che osserva, cogliere le interferenze reciproche tra sé e il gruppo.”⁷⁵

La macchina direttoriale è, perciò, animata: attraversata da soffio vitale, dotata di emozioni, reazioni, sentimenti, pensieri: tutti elementi che sono indispensabili al suo funzionamento, poiché una macchina, da sola, non sa cosa è meglio fare per facilitare il gruppo, non intuisce la direzione da prendere, non accoglie e non offre alcun tipo di nutrimento ai partecipanti. Le considerazioni sull’opportunità di rimanere neutri o di far sentire la propria personalità e tutto ciò che si potrebbe dire sull’atteggiamento interiore ed esteriore del direttore presuppone, alla base, che egli sia animato e che debba integrare il suo aspetto animico con l’apparato tecnico di cui dispone per guidare il gruppo.

Il direttore è dunque una macchina animata, ma è anche un’anima meccanica, poiché possiede innanzitutto, prima delle tecniche di conduzione, una vitalità che deve saper immettere correttamente nella sua azione per e sul gruppo, realizzando, in ogni momento, un atto creativo al servizio dei partecipanti.

Riprendendo i termini moreniani di spontaneità e creatività, possiamo dire che il direttore è un’anima spontanea che si esprime creativamente grazie all’insieme dei dispositivi che possiede e coi quali fa progredire la sessione, regolando istante per istante la sua azione, affinché sia appropriata, inedita, concretamente determinante perché stimoli a sua volta la creatività dei partecipanti.

La meccanicità della figura direttoriale consiste, quindi, in una combinatoria di vitalismo e tecnica al servizio del gruppo in azione, caratteristiche derivanti dal mondo teatrale, in particolare da quello attoriale, coreico, registico e pedagogico, esprimente sempre e comunque una visione poetica della realtà: la metafora teatrale permea infatti l’azione del gruppo di meraviglia, rivelatrice di una verità soggettiva, che si fa (*poiesis*) atto creativo stupefacente e magico.

In definitiva il direttore, in virtù della sua natura animata e insieme meccanica, crea le condizioni perché si produca rinnovata, sessione dopo sessione, la rappresentazione del teatro interno dei partecipanti: una ri-presentazione, quindi, che possiede al contempo l’universo immaginativo e il dato di realtà.

⁷⁴ Schützenberger: 2004, pag.69

⁷⁵ Ivi, pag.83

Capitolo 4

Il teatro nello psicodramma

Dopo aver individuato alcuni presupposti storici e teorici della figura del direttore di psicodramma, della sua origine teatrale, dei suoi aspetti meccanici e animici, cercando risposte nei testi dei Maestri con uno sguardo di sapore speculativo, mi addentro, con questo capitolo, nella relazione tra teatro drammatico e psicodramma, trattandola dal punto di vista tecnico e pratico. Volendo parlare di prassi esecutiva, dati alla mano, darò conto dei risultati ottenuti con la mia indagine tra i professionisti, che ho interrogato appunto sul lato tecnico del loro lavoro, lasciando da parte quello teorico.

4.1 Il questionario

Circa due anni fa, come anticipato nell'introduzione, mi venne in mente di creare un questionario sulla zona di confine tra teatro e psicodramma, da somministrare a professionisti e studenti della Scuola, per iniziare a raccogliere materiale utile alla mia ricerca. Avevo uno scopo esplorativo ad ampio spettro, senza direttrici prestabilite: sapevo, però, che mi interessava tanto il sentire del direttore, come professionista e come persona, in certa misura, quanto il dato tecnico, più aderente al tema della mia tesi. Volendo rendere il mio questionario il più possibile psicodrammatico, ho usato la forma del doppio, scrivendo in prima persona le domande e le opzioni di risposta.

Per avere un'idea del campione di riferimento, ho posto le domande: “sono psicodrammatista moreniano dal...” e “sono psicologo/psicoterapeuta”, oppure “formatore”, o entrambi. È risultato che la maggior parte dei rispondenti sia psicologo/terapeuta e che alcuni sono psicodrammatisti da parecchi anni, mentre altri ancora non si sono diplomati. Come tipologia di domande, ho scelto quelle a risposta esclusiva (è possibile scegliere solo un'opzione) e quelle a risposta multipla (è possibile scegliere più opzioni), ma non quelle a risposta aperta, che avrebbero implicato una stesura molto lunga, rischiando di risultare dispersive: sicuramente, in pochi si sarebbero presi la briga di compilarle e il materiale raccolto sarebbe stato troppo eterogeneo per poterlo classificare in una maniera schematica e facilmente processabile. Avevo bisogno di molti dati, chiari e immediati, per crearmi un universo di riferimento di facile consultazione, su cui ragionare senza sforzi interpretativi.

4.2 Come viene percepita la relazione teatro/psicodramma

In questo paragrafo intendo prendere in esame le domande e le risposte al questionario che ho diffuso tra psicodrammatisti, diplomati e in formazione, per delineare una mappa della percepita

relazione tra *teatro* e psicodramma. Sottolineo che ho usato genericamente il termine *teatro*, per lasciare spazio alle personali interpretazioni del fenomeno teatrale e avere così un ventaglio di risposte più variegato.

In generale, emerge che tra teatro e psicodramma ci sono molti legami e che per certi aspetti i due campi sono sovrapponibili, pur restando fenomeni essenzialmente distinti: così, per il 55.8% degli intervistati una sessione di psicodramma e uno spettacolo teatrale, pur avendo due scopi diversi, hanno moltissimi punti in comune; per il 25% sono diversi, anche se può succedere che una sessione sia particolarmente *teatrale*; per l'11.5% sono fenomeni radicalmente diversi; c'è infine chi paragona la sessione di psicodramma a un film o a una performance artistica.

Il dato mostra come la percezione della zona di confine non sia univoca ed è interessante incrociarlo con quello sulla pratica teatrale: il 52.7% dei compilanti il questionario pratica, infatti, il teatro o ha avuto esperienze teatrali in passato; dunque, poco più della metà degli intervistati ha sperimentato i due mondi. Questo dato indica che l'esperienza teatrale non è determinante, anche se molto diffusa; inoltre, nessuno dei compilanti pensa che la regia teatrale e la direzione psicodrammatica siano radicalmente diverse, anzi: le due professioni hanno alcuni punti in comune per il 65.5%; mentre ne hanno molti per il 27.3%; ne hanno pochi per il 5.5%.

Più distribuite sul totale le risposte alla domanda "se il direttore sia anche attore, in qualche modo": il 28.8% afferma che lo sia perché si muove su un palcoscenico; il 26.9% perché usa alcune delle tecniche teatrali per gestire la sua presenza; il 25% che non lo sia, ma che comunque le due figure presentino delle analogie e il 9.6% che non lo sia affatto. Alcuni intervistati hanno aggiunto delle voci che indicano la relazione tra i due ruoli, con alcune sfumature diverse.

Il direttore di psicodramma è sentito, quindi, molto più come *regista* che come *attore* e ciò viene confermato dalle risposte alla domanda "se partecipare a uno spettacolo potrebbe dare degli spunti per la direzione psicodrammatica", in tre diversi ruoli: come attore, per nessuno; come drammaturgo per il 3.6%; come regista per il 7.3%.

Il 49.1% afferma che sarebbe utile in qualsiasi ruolo; il 5.5% pensa che non lo sia, in nessun ruolo; il 18.2% dovrebbe provare, per saperlo; il 30.9% immagina che sarebbe utile, quindi ipotizza, ma non ne ha la certezza. È significativo che nessuno degli intervistati si esprima a favore specificamente della sperimentazione nel ruolo attoriale, mentre la maggioranza pensa che la partecipazione a uno spettacolo in un qualsiasi ruolo (attore, regista, drammaturgo) sarebbe utile: se ne potrebbe dedurre che teatro e psicodramma siano percepiti come contigui nella loro interezza, come dire, nell'immagine generale, più che nel dettaglio dei tre ruoli citati.

Riguardo al ruolo attoriale del direttore notiamo la distribuzione delle risposte alla domanda "su quanto frequentemente ci si senta un corpo-voce che agisce insieme ad altri corpi-voce": il 45.5% degli intervistati risponde spesso; il 21.8% sempre; il 18.2% a volte; il 9.1% non sa; il 5.5% raramente.

Quindi, la percezione di sé mentre si conduce è una sensazione fisica di condivisione della stessa natura del gruppo, di corpo-voce inserito in una dinamica cinetica comune, per la maggior parte degli intervistati: si coglie la relazione spaziale col gruppo, di intersezione tra direzioni percepibili con almeno 2 sensi su 5, vale a dire udito e vista. Sempre in relazione alla figura attoriale, gli intervistati affermano di sentirsi e vedersi mentre dirigono e di avere un'immagine di sé: il 37% a volte, il 28.3% spesso; il 21.7% sempre e il 13% raramente; sentono poi di essere sotto lo sguardo del gruppo: il 29.1% spesso, il 36.4% a volte, il 20% sempre, il 14.5% raramente. Osservarsi e sapere di essere visti dagli altri è la condizione dell'attore sul palcoscenico, che si guarda mentre viene guardato, così come del partecipante alla sessione di psicodramma, che si guarda attraverso gli occhi, le parole, i gesti degli altri e sa di essere visto mentre agisce: condizione che la maggior parte degli intervistati sente di vivere nel corso della direzione.

Ho voluto inserire anche un'altra domanda, a risposta multipla, sempre riguardo al ruolo attoriale e alla sua natura spaziale, cinetica e di mappatura delle proprie caratteristiche: se nella direzione ci si senta padroni di tutti i propri mezzi fisici e vocali (18.2%), se si è sicuri di alcuni aspetti nell'uso del proprio corpo-voce (38.2%), versatili (52.7%), capaci di coinvolgere (61.8%), a proprio agio in sessioni dinamiche (49.1%) o statiche (27.3%), comodi nei propri schemi fisici e vocali (34.5%). Le risposte mi fanno pensare che ci sia una connessione piuttosto evidente tra l'azione del direttore e l'effetto che questa ha sul gruppo, grazie alla coscienza e padronanza della propria *macchina* direttoriale.

L'ultima domanda del questionario, a risposta multipla, verte su vari aspetti teatrali eventualmente propri anche di una sessione di psicodramma: il dato più significativo è il 90.9% assegnato all'uso creativo dello spazio, cosa che mi suggerisce quanto forte sia sentito il portato espressivo del posizionamento sulla scena e della gestione di questo posizionamento nel corso della sessione. In effetti, il colpo d'occhio della distribuzione dei corpi nello spazio, la presenza di oggetti, tutto ciò che si vede al primo impatto rappresenta in sé un insieme dettagliato di informazioni che arrivano, in gran parte inconsce, in soccorso dell'interpretazione di quella scena: dove siamo? Qual è la situazione? Chi è amico/nemico di chi? Queste le domande che lo spettatore si pone, non appena la scena si illumina davanti ai suoi occhi. Per inciso, la conduzione da remoto taglia fuori questo aspetto, depotenziando lo psicodramma delle sue caratteristiche espressive di stampo teatrale e avvicinandolo alla comunicazione frontale.

4.3 Aspetti teatrali della sessione di psicodramma

Riprendo, adesso, l'ultima domanda del questionario, che riguarda appunto gli aspetti teatrali della sessione di psicodramma, per creare uno schema di base su cui ipotizzare una proposta formativa

rivolta ai direttori; prenderò in esame ciascuna voce, fornendone una definizione il più possibile chiara e completa, sebbene il sapere tecnico/teorico sul teatro non sia un insieme organico e non abbia un sistema di riferimento univoco: per orientarmi, userò le mie idee personali, la mia esperienza di conduzione di gruppi teatrali e gli insegnamenti che ho assimilato in questi anni di pratica, drammatica e psicodrammatica. L'ottica è quella di individuare gli aspetti della tecnica teatrale più interessanti per lo psicodramma, a cui un direttore potrebbe attingere per le sue conduzioni.

L'ordine delle voci segue quello proposto nella domanda; per ciascuna di esse riporto la percentuale espressa nelle risposte.

Uso creativo dello spazio (90.9%)

Consiste nell'organizzare lo spazio della rappresentazione a più livelli, per renderlo elemento *significativo* e non semplice contenitore dell'azione.

Innanzitutto, consideriamo lo spazio nel suo perimetro, che separa il *fuori* quotidiano dal *dentro* teatrale: le due dimensioni sono qualitativamente diverse, poiché ciò che accade nello spazio teatrale è eccezionale, metaforico, allusivo, atemporale, privo di conseguenze dirette sulla vita delle persone, a differenza della quotidianità, caratterizzata da vincoli maggiori, piano di realtà, ricadute concrete delle scelte e dei comportamenti. Si tende a considerare *fuori* la vita di tutti i giorni e *dentro* ciò che accade in teatro, prima di tutto perché *si arriva* in teatro, luogo circoscritto ed esplicitamente dedicato alla rappresentazione dal vivo; poi perché i fatti teatrali vengono dall'interiorità e colpiscono l'interiorità, restando in una zona a cavallo tra presa di coscienza e assorbimento inconscio del materiale rappresentato; infine, perché nello spazio teatrale avviene una *trasformazione*, che può prodursi soltanto in un contesto protetto da influenze esterne al materiale elaborato. Lo spazio teatrale può quindi essere paragonato al crogiuolo alchemico che, grazie alla sua chiusura ermetica (ermetismo, a proposito) costringe gli elementi in esso contenuti a modificare la propria formula chimica e a dar vita a una sintesi che li trascende e comprende tutti.

In questo senso, l'ingresso nello spazio è un rito da curare adeguatamente, per assicurare una giusta disposizione alla rappresentazione, sia per chi la offre sia per chi vi assiste. La natura della persona va ammorbidita, le sue difese vanno allentate e la si deve sottoporre a un cambiamento di *stato* chimico, che permetta il giusto grado di fascinazione, utile al coinvolgimento nei fatti rappresentati. Assolvono a questa funzione, per lo spettatore, l'attesa e l'abbassamento delle luci in sala, l'apertura del sipario, l'illuminazione della scena, una traccia sonora di sottofondo a cui viene aumentato il volume; per il performer⁷⁶, il riscaldamento e il sostare al limite del palco, oppure l'attesa sul palco mentre il pubblico entra. A seconda del tipo di spettacolo la modalità sarà diversa, ma ci sarà sempre

⁷⁶ In questo paragrafo uso il termine *performer* a indicare chiunque si esibisca in scena: attore, cantante, danzatore...

una zona-cuscinetto tra *fuori* e *dentro*, che permette di entrare progressivamente nella realtà scenica. Una volta dentro, si vivrà lo spazio come parte integrante dello spettacolo - secondo la tradizione del *nuovo teatro* di inizio Novecento - cioè come elemento *espressivo*, al pari della recitazione: direzioni, posizionamenti, movimenti, insieme a oggetti, praticabili⁷⁷, a tutto ciò che si vede sulla scena e fa parte della scenografia, compreso eventualmente un video o una proiezione di qualche genere, acquistano valore *in sé*, per come appaiono e per come vengono usati, in combinazione con altri elementi o presi da soli.

Lo spazio è significativo di per sé, nel suo insieme, in quanto dà le coordinate visive a cui lo spettatore può appigliarsi per cogliere la situazione in cui ci si trova: dove siamo? Ecco, siamo qui; e non importa che questo luogo sia caratterizzato o meno: può essere il nudo spazio del palco senza telone di fondo o una scena riccamente elaborata, ma sarà comunque uno spazio espressivo, *altro* rispetto alla quotidianità.

La creatività nell'uso dello spazio è possibile grazie alla sua natura specifica, direi di una densità maggiore rispetto a quella della realtà corrente, nella quale ogni cosa è amplificata, acquista un significato e che soprattutto ammette un uso spaziale immaginativo, rispondente a logiche espressive e non funzionali: il posizionamento di performer e oggetti viene incontro appunto a questa esigenza ed è il primo dato percepito sia da chi agisce che da chi assiste.

Come vedremo nelle opinioni degli intervistati circa questo argomento, il teatro drammatico e quello di psicodramma funzionano alla stessa maniera: ingresso rituale, spazio metaforico, espressione di contenuti interiori... tutte caratteristiche che rendono possibile l'atto scenico e la sua fruizione da parte di un pubblico (nel caso dello psicodramma, la partecipazione alla sessione).

Luci (76.4%)

In teatro, le luci hanno la doppia funzione di far vedere la scena e di fornire ad essa elementi espressivi: uno strumento delicato quanto potente, da calibrare attentamente per venire incontro alle necessità che si presentano di momento in momento, come nello psicodramma, in cui la luce è strettamente legata alla caratterizzazione emotiva della scena.

Il *piazzato bianco* è l'illuminazione di base della scena teatrale: diffusa, neutra, distribuita in ogni parte del palco in modo uniforme; non le viene attribuito alcun valore espressivo diretto. Altri tipi di illuminazione sono, invece, primariamente espressivi: tagli laterali, controluce, luce diretta dall'alto o dal basso creano effetti di ombre e zone illuminate; i colori, poi, completano l'aspetto espressivo dell'illuminotecnica teatrale.

Del pari, le ombre sulla scena sono sia d'uso sia espressive: si può lasciare al buio una parte del palco

⁷⁷ Come indicato in precedenza, parti della scenografia su cui si può camminare come trabattelli, scale, piattaforme.

per sistemarlo diversamente o perché vi prendano posto dei performer, oppure per creare effetti emotivi di grande impatto.

L'apparato dell'illuminotecnica è complesso, formato da supporti, oggetti illuminanti (fari di varie tipologie) e controllo elettronico dalla regia, senza contare le eventuali fonti di luce manovrate direttamente dai performer. Sarebbe interessante proporre un'attività psicodrammatica nella quale, al buio, i partecipanti illuminassero con una torcia delle porzioni di spazio, o degli oggetti, o compagni, secondo un criterio suggerito dal direttore.

L'illuminazione assolve alla medesima funzione dell'uso dello spazio nella decodifica della situazione scenica e fornisce anch'essa il contesto dell'azione. Dove siamo? qual è la temperatura emotiva? sono domande alle quali spazio e luce rispondono in uno sguardo, istantaneamente.

Per quanto riguarda i colori, la cultura occidentale associa generalmente i chiari a serenità, vicinanza, soddisfazione; gli scuri a malinconia, chiusura; gli intensi a forza, intensità; gli sfumati a vagheggiamento, lontananza, romanticismo. Viceversa, una luce contrastante con parole, movimento, atteggiamento dei performer fa emergere il *sottotesto*, cioè il messaggio nascosto sotto la comunicazione esplicita. Ad esempio, se in una scena di passione ci sarà una luce rossa, sarà diverso rispetto a se ce ne fosse una blu o viola o verde e indicherà un'emozione appunto coerente o in contrasto con la scena stessa.

Lo psicodramma trae un forte vantaggio dall'uso della luce, proprio per la sua capacità di creare l'atmosfera e per la rapidità della sua decodifica: il regista che avesse a disposizione un parco luci ben attrezzato potrebbe aiutare il protagonista a immergersi nella *semirealtà* in maniera davvero olistica e a creare una scena ricca di dettagli emotivi, in grado di esprimere contenuti interni sorprendenti.

Suono, musica (69.1%)

L'ambiente sonoro dello spettacolo teatrale è formato da voci, suoni e musiche.

Ognuna di queste componenti può essere intradiegetica o extradiegetica: può cioè far parte della scena, quindi esserne un elemento esplicito, oppure occupare uno spazio esterno, accessibile allo spettatore, ma non ai personaggi. La fonte del suono che appartiene alla finzione, avvertito anche dai personaggi, può essere collocata a vista o fuori scena; viceversa, la fonte del suono extradiegetico è solamente esterna. Ad esempio, sul palco c'è un telefono che squilla, il performer risponde e si sente la voce dell'interlocutore dall'altro capo del filo: il suono è tutto diegetico, le due fonti sono una in scena e l'altra fuori scena. Oppure, durante la performance si avvicendano rumori, suoni, musiche che i personaggi non mostrano di sentire e che il pubblico, invece, percepisce chiaramente: tale panorama sonoro ha una funzione essenzialmente espressiva, cioè sottolinea, per concordanza o per contrasto, le emozioni e le situazioni della scena.

L'insieme sonoro di uno spettacolo può essere talmente potente da sostituire in parte dialoghi, movimenti e gesti dei performer, al punto che intere scene possono svolgersi esclusivamente sul piano uditivo: chiudendo gli occhi e in assenza di parole, si possono seguire porzioni di copione molto consistenti, senza dubbi interpretativi riguardo al significato da attribuire a tali suoni.

Il suono differisce dal rumore perché viene organizzato appositamente per essere udito: ad esempio lo scampanellio di una bicicletta, la sirena della nave, la sveglia; il rumore, invece, è casuale e non ha uno scopo preciso, derivando semplicemente dal funzionamento di un apparato: un frullatore, uno starnuto, il ticchettio di una tastiera, un motorino che passa in strada e quant'altro. In riferimento a un medesimo ambiente, ad esempio di un bosco, il fruscio delle foglie nel vento è un rumore, mentre il cinguettio degli uccelli è un suono.

In psicodramma, secondo la mia esperienza, si fa di rado ricorso al suono e al rumore: essi sarebbero, invece, un grosso aiuto per ricreare o creare un'ambientazione e dare spessore alla scena; per ottenere questo scopo si potrebbero usare sia tracce preregistrate, sia strumentazione dal vivo, sia l'uditorio, come fonte di suono ambientale o esterno alla scena. Se ci riflettiamo, siamo sempre immersi in un panorama sonoro, così come siamo sempre colpiti da sensazioni tattili: se queste ultime non sempre sono riproducibili, il primo a volte può esserlo e varrebbe la pena che lo fosse.

Particolari forme di suono sono il silenzio e il rumore bianco. Il primo viene usato sempre in chiave espressiva: le pause, infatti, significano sospensioni, sottintesi, attese, chiusure, opposizioni, consensi e tutto ciò che può essere detto in assenza di suono. Il rumore bianco (impropriamente chiamato rumore, perché è in realtà organizzato) è un suono prolungato e ripetitivo, con pochissime variazioni, che espleta la funzione di bordone, cioè di sottofondo, costante e a un volume piuttosto basso, utile a creare un'atmosfera particolare senza distogliere l'attenzione dello spettatore da ciò che accade in scena. Rumori bianchi possono essere, ad esempio, lo scorrere di un ruscello, il vento, il canto dell'*ohm*, oppure altri suoni ripetitivi che non rimandano ad alcun contesto in particolare. Per risultare efficace, il rumore bianco deve durare a lungo, in modo da essere dato a un certo punto per scontato dall'ascoltatore, che in realtà continua a venirne influenzato a livello inconscio: se funziona, ci si accorge del rumore bianco solo quando inizia e quando smette, oppure quando esce in volume sopra altri suoni (compreso il silenzio).

Per quanto riguarda la musica, può essere anch'essa diegetica o extradiegetica, assolve sempre a una funzione espressiva e presenta una discriminante fondamentale: se sia originale, cioè composta per quello spettacolo, oppure non originale, quindi preesistente ed estrapolata da altri contesti. In quest'ultimo caso, l'uso che se ne fa è fortemente caratterizzante e avrà un effetto straniante sullo spettatore, che viene così portato fuori dalla rappresentazione e indotto a creare un legame tra essa e un altro ambito esterno ad essa, operazione che rischia di distogliere l'attenzione, se non adeguatamente condotta. Inoltre, ogni spettatore reagisce alla stessa musica in modo differente, a

seconda dell'età, della cultura di appartenenza, delle abitudini di consumo: ad esempio, le sigle dei cartoni animati televisivi degli anni Ottanta ci si prefigura diranno molte cose a uno spettatore quarantenne, mentre saranno oscure e fonte di domande (cosa c'entra? cos'è?) per chi è più anziano o più giovane. Per inciso, lo straniamento derivante dall'uso in scena di elementi presi da altri campi, esterni ad essa, presuppone sempre la necessità di calibrare il riferimento allo spettatore medio.

Nella sessione psicodrammatica, infatti, la musica gioca un ruolo delicato, da attivare oculatamente e sempre in modo mirato, per ottenere effetti precisi: rilassamento, eccitazione, emozioni specifiche come inquietudine, allegria o tristezza. Della musica, poi, si dovrà considerare sia la parte strumentale, sia eventuali parole, che orientano l'attenzione e suscitano ricordi specifici in ognuno; questo è sicuramente un vantaggio, nel momento in cui si volesse usare una canzone, ad esempio, per riscaldare il gruppo a un argomento, facendone ascoltare attentamente il testo.

Suoni, musiche e voci possono essere amplificati o meno: la qualità dell'ascolto sarà diversa, anche se ormai siamo tutti abituati a un ambiente composito di suoni analogici, amplificati e non, digitali, distorti, sovrapposti, al punto che non ci accorgiamo della transizione tra essi; tuttavia ciò accade solamente nella vita quotidiana. Infatti, il suono teatrale difforme (ad esempio voci non amplificate e musica amplificata) crea uno scalino troppo evidente per essere ignorato dal pubblico: in un contesto acustico, i suoni amplificati verranno percepiti come provenienti da una dimensione altra rispetto alla scena; lo stesso accadrà per i suoni non amplificati in contesti di amplificazione. La commistione può comunque funzionare, se il volume dell'ambiente sonoro nella sua interezza sarà ben calibrato e se la sala in cui si svolge la rappresentazione è piccola, con tutto il pubblico all'incirca alla stessa distanza rispetto agli attori e alle fonti del suono amplificato, sempre che l'acustica dello spazio sia favorevole; questo perché i suoni non amplificati e quelli amplificati non dovranno subire delle variazioni qualitative per essere uditi anche da chi è distante. Facciamo l'esempio di un monologo con accompagnamento musicale dal vivo in una piccola sala da 20 posti, ponendo che la voce non sia amplificata, mentre lo strumento lo sia: per farsi sentire da tutti, il dicitore non sarà costretto a portare la voce fino alle ultime file come farebbe in una sala da 500 posti e il volume dello strumento potrà essere tenuto basso quanto basta per armonizzarsi alla voce stessa. Tutto ciò, a meno che mescolare suoni non amplificati e amplificati non sia una scelta stilistica.

Nel teatro di psicodramma le regole sono le stesse: la dimensione della sala, l'eventuale insonorizzazione, la presenza di materiale fonoassorbente, i riverberi, la dispersione possono essere usati creativamente per indurre certe sensazioni, ad esempio di lontananza o vicinanza, che provocheranno una ricaduta emotiva sui partecipanti.

Prossemica (70.9%)

È la distanza relativa tra i performer sulla scena, che varia (o non varia, a seconda delle scelte

stilistiche) nel corso della rappresentazione, animando lo spazio con movimenti in più direzioni, utili a esprimere l'intenzione dei personaggi.

L'intenzione è ciò che muove il personaggio nel compiere un'azione: intenzione aggressiva, accogliente, sospettosa, nello *stare per fare* qualcosa; costituisce la motivazione per la quale il personaggio compie quel gesto, pronuncia quelle parole, si allontana da un altro personaggio, insomma: agisce sulla scena. Questa motivazione non corrisponde solamente alla ragione diegetica per la quale l'azione *sta per* essere compiuta - ad esempio, prendere un tagliacarte perché si vuole aprire una busta - ma comprende l'emozione di base con la quale questa azione viene intrapresa. Quindi, l'intenzione è insieme uno stato d'animo e un movimento *verso* ciò che ancora non è compiuto.

La prossemica è basata sull'intenzione, esprimendo la vicinanza o lontananza di un personaggio dagli altri, colto nella *relazione* con essi: essa non si dà, infatti, senza una relazione *tra* un soggetto del quale si assume la prospettiva e il suo polo prossemico, che può essere un altro personaggio o un oggetto come una sedia, una porta, un tappeto, il soffitto, un gruppo di altri personaggi oppure anche il pubblico. Il polo prossemico è un contro-ruolo, per usare un termine psicodrammatico, quindi è in definitiva un altro personaggio, verso cui il ruolo manifesta un'intenzione e da cui trae definizione. La prossemica è talmente significativa che un intero spettacolo potrebbe essere costituito esclusivamente da movimenti di avvicinamento e allontanamento tra i personaggi e questo perché essa si pone alla base del conflitto drammatico, che rende possibile l'azione.

Anche in questo caso, come per tutti gli elementi di uno spettacolo, i movimenti e le posizioni reciproche tra i personaggi non necessariamente sono coerenti, potendo manifestare dei sottotesti: la vicinanza può esprimere, sì, un'intenzione di accoglienza e un rapporto disteso, ma può anche significare conflitto, a seconda di come vengono utilizzate altre variabili quali la postura, la vocalità, la mimica del volto.

La movimentazione reciproca tra personaggi passa sotto traccia, nel senso che viene percepita dal pubblico in modo istintivo e non attraverso l'interpretazione: facendo leva sulla naturale tendenza ad allontanarci da ciò che nuoce e avvicinarci a ciò che favorisce, la prossemica agisce a un livello subliminale e deve rimanere a quel livello, per tenere alta l'attenzione del pubblico e sopperire a eventuali sporcature nei livelli più complessi, come il dialogo.

L'insieme delle variazioni di prossemica, combinate con altri elementi, dà il ritmo dello spettacolo, che può essere letto come una mappa in cui alcuni percorsi sono più rapidi, altri più lenti; alcune tracce sono più frequenti di altre; certe rimangono inesprese o sono ipotizzate dalla drammaturgia, ma non esplicitate sulla scena. Il reticolo delle relazioni e delle intenzioni crea una struttura geometrica complessa, esprime il testo e il sottotesto dello spettacolo, che dà al pubblico un'impressione di dinamismo, direi bidimensionale, disegnato, appunto, sulle assi del palco.

Come vedremo in seguito, la prossemica è la base dell'interazione psicodrammatica perché costituisce il nucleo del ruolo: esso è, infatti, la manifestazione della persona che agisce in un determinato contesto e che, quindi, si muove, prende posizione, si sposta rispetto al proprio contro-ruolo, a una parte di sé, a una variabile proposta dal direttore.

Presenza scenica (63.6%)

Come detto precedentemente, la presenza è una caratteristica difficilmente misurabile, consistente nella capacità del performer, o del partecipante alla sessione di psicodramma, o del regista psicodrammatico di stare nel *qui e ora* della rappresentazione, sotto diversi aspetti: connessione con i partner o il gruppo, con la parte sostenuta (pensiamo agli ausiliari, che devono sostenere, appunto, il personaggio assegnato loro), con la propria fisicità, con le proprie emozioni; intensità dell'espressione artistica; capacità di portare al pubblico il messaggio della performance o all'uditorio il cuore della scena; attenzione a ciò che accade in scena e fuori scena; improvvisazione.

Questa condizione di presenza impegna l'agente in scena, quindi, con tutte le sue parti: fisica, cognitiva, interiore, tecnica, relazionale. Il tutto, per arrivare al pubblico con efficacia e tenerlo agganciato alla rappresentazione, o per esprimere psicodrammaticamente il proprio mondo interno.

Nello specifico dell'arte teatrale, è una capacità da apprendere e affinare con la pratica e consiste, essenzialmente, nel riuscire a *vedersi da fuori nell'atto della performance*, sviluppando un'immagine di sé mentre si agisce ed essere in grado di variare, di momento in momento, alcuni aspetti del proprio agire: l'improvvisazione è la base della presenza scenica, nel senso che ogni istante chiede al performer di essere vissuto per quello che è in quel momento. Questo meccanismo vale per aspetti sia macro sia microscopici, vale a dire per eventi di cui anche il pubblico si accorge - ad esempio, che il vestito dell'attrice è rimasto impigliato nel tacco della scarpa - o che non lo raggiungono, ma che rientrano nel campo di attenzione e azione del performer - come quando il partner attacca in anticipo la battuta, la varia, la salta: tutte situazioni che vanno gestite cercando di non rompere la finzione scenica e integrando l'imprevisto nel flusso performativo.

Il direttore di psicodramma, poi, ha una sua presenza scenica da mantenere lungo tutta la sessione, essendone il garante: deve essere presente mentalmente, emotivamente e fisicamente nel *qui e ora* condiviso col gruppo e, per rendere efficace al massimo grado la propria azione, potrà allenarsi a sviluppare uno sguardo e un ascolto su di sé, mentre conduce. Infatti, per la mia esperienza, sapere come si appare e come si viene percepiti uditivamente dal gruppo è molto utile per regolare voce, movimenti e atteggiamenti in maniera coerente con ogni momento della sessione. Ad esempio, un direttore che cammina ai bordi della scena mentre il protagonista gioca la sua azione oppure se sta tendenzialmente fermo in un punto; se tiene la mano sul mento e corruga la fronte, o se sorride, o sta a braccia conserte, o se si siede rilassato o tenendosi dritto con la schiena: ogni suo movimento,

espressione del viso e postura avranno una ricaduta, seppur inconsapevole, sul gruppo.

Mimo (36.4%)

Il mimo, forma antichissima del teatro, si è sviluppato in epoca moderna come un'arte a sé, ma contigua alla danza, presente nell'opera lirica, solitamente separata dagli spettacoli di prosa; è una forma di espressività fisica senza voce e senza parole, in grado di raccontare una storia ricorrendo a movimenti e gesti mimetici, appunto, di quelli quotidiani che, in certi casi, vengono stilizzati fino a diventare vere e proprie sequenze danzate. Il training del mimo è molto lungo e impegnativo: il lavoro fisico è enorme e prevede l'apprendimento di tecniche specifiche - che arrivano dai grandi mimi del Novecento, come Marcel Marceau e Jean-Louis Barrault - integrate da sperimentazioni personali.

Certamente non è un'arte per tutti e la sua specificità la rende poco inseribile in contesti performativi allargati, tuttavia la frequentazione del mimo può essere utile ad affinare il linguaggio del corpo e la sensibilità al gesto, poiché la sua esecuzione richiede, appunto, il controllo capillare di ogni distretto corporeo, non fine a se stesso, ma con l'obiettivo di sostenere la finzione scenica che crea.

Quest'ultima non viene supportata né dalla traccia vocale né da quella verbale e deve essere portata avanti ricorrendo esclusivamente al linguaggio del corpo che, da solo, deve poter dare l'impressione di completezza della performance: uno spettacolo di mimo non mostra personaggi muti, bensì personaggi la cui parola è il gesto che si vede con gli occhi.

Il regista di psicodramma può ricorrere al mimo come tecnica da inserire nelle sue strategie, ad esempio, nel caso di partecipanti molto verbosi e dispersivi, volendoli indurre a una maggiore sintesi, con la consegna: "dillo con dei gesti, mimalo". A quel punto, la persona dovrà necessariamente andare al nocciolo, scegliendo cosa dire e semplificando al massimo il suo discorso.

Danza (36.4%)

La danza è un movimento organizzato, con un ritmo percepibile e che coinvolge integralmente il performer, poiché ogni movimento danzato ha una ripercussione sull'intero corpo; come abbiamo visto precedentemente, la danza del Novecento, *libera* dagli schematismi del balletto classico, veicola l'espressione personale in maniera diretta e non ricorre a lemmi predefiniti, assicurando comunque la comunicazione al pubblico attraverso una rispondenza intuitiva tra il contenuto e le modalità della sua espressione.

La tecnica di esecuzione è parte integrante della danza, sebbene essa sia alla portata di tutti: come per il canto, la perizia esecutiva non è essenziale affinché la danza sia espressiva. Per *tecnica* si intende, qui, una speciale forma di esecuzione, che delimita quel movimento e lo distingue dal movimento utilitaristico, avente cioè uno scopo altro, che non sia quello espressivo. Canto e danza sono le forme espressive che il bambino piccolo manifesta per prime, le più istintive, usano il solo corpo come

strumento e, per questo, sono le più semplici da attivare.

Attraverso la danza il direttore può coinvolgere il gruppo in maniera immediata, senza bisogno di spiegazioni preliminari né di istruzioni in itinere, poiché l'improvvisazione danzata si giova della naturale tendenza all'imitazione del movimento reciproco, all'integrazione ritmica e al comune sentire sulle necessità dinamiche: quando accelerare, quando rallentare, quando terminare. Si rende il coinvolgimento ancora più efficace ricorrendo a un ritmo dato dal corpo, ad esempio battere le mani o pestare i piedi: movimenti universali e tramite diretto di comunicazione tra gli individui.

Vocalità (58.2%)

È un insieme di classificazioni qualitative e prassi esecutive riguardanti la voce presa nelle sue funzioni parlate, cantate, verbali e non verbali.

Si differenzia dall'*uso della voce*, o meglio, lo comprende: la voce è per ognuno diversa e viene *usata* da tutti in modo diverso, anche se naturalmente ci sono tecniche specifiche che ne uniformano l'uso, ad esempio nel canto lirico o nella recitazione televisiva o nel giornalismo radiofonico.

La vocalità di una persona imprime una forma molto definita nello spazio dell'ascolto, divenendo un'estensione dell'identità di quella persona ed è composta dalle qualità del suono vocale (altezza, intensità, durata e timbro), dalla frequenza di intervento nello spazio uditivo, dalle parole pronunciate prese nella loro doppia caratteristica, di suono e significato. Fanno parte dell'impronta vocale l'accento, il modo di pronunciare le lettere, le pause, la lunghezza delle frasi, i suoni inarticolati e, in generale, tutto ciò che si ode nella voce.

Il performer, che si avvalga della voce in scena, ha a sua disposizione uno strumento estremamente articolato e deve tenere insieme innumerevoli elementi, che vanno studiati, per essere assimilati e diventare *spontanei*. La padronanza della voce in scena, infatti, implica controllo non soltanto sul corpo, soprattutto sull'apparato fonatorio, ma anche sull'emotività, che scarica per prima cosa sul diaframma e, quindi, sulla voce.

L'allenamento vocale riguarda innanzitutto, infatti, la respirazione - sblocco del diaframma e capacità polmonare - ma anche flessibilità dei muscoli facciali, sensibilità e variabilità nei movimenti della bocca, struttura corporea per sostenere il lavoro del diaframma e capacità di auto-ascolto. Si pone al performer vocale, quindi, la stessa necessità di auto-osservazione richiesta ad altri tipi di performance: ci si deve sentire da fuori mentre si parla, si canta, ci si esprime vocalmente, per sapere in ogni momento cosa si sta facendo e quali messaggi si stanno mandando all'ascoltatore.

Anche per la vocalità vale il principio del sottotesto, per il quale la comunicazione ufficiale è smentita o comunque variata da quella sotto traccia: le parole possono dire una cosa e il tono un'altra.

Infine, la vocalità deve essere commisurata ai mezzi di diffusione: il lavoro sarà diverso se la voce viene o meno amplificata e da che mezzo (da un megafono? da un microfono panoramico? da un

archetto?), se si indossa una maschera o qualche accessorio che copre la bocca, se ci si esibisce all'aperto, al chiuso, in una sala piccola o grande e con che tipo di acustica.

Va da sé che il regista di psicodramma possa trarre enormi vantaggi da un uso consapevole della propria voce, che è lo strumento principale col quale dà le consegne al gruppo: saper dosare le pause, regolare i volumi, aumentare o diminuire le altezze, addolcire la pronuncia, gestire i fiati, scegliere le parole per il loro significato e anche per il loro suono, eliminare i rumori superflui come schiarirsi la voce o schioccare la lingua... tutto questo rende il direttore veramente un faro per il gruppo, che lo seguirà tanto facilmente, quanto egli saprà maneggiare ad arte il proprio strumento vocale.

Il direttore che abbia confidenza con la voce potrà anche farla usare al gruppo e ai singoli a seconda delle necessità: ad esempio, invitare a parlare come si fosse sott'acqua per stimolare la creatività e creare un clima giocoso, oppure immaginare di dover raggiungere con la voce un punto molto lontano, quando la persona tende a sussurrare e fatica a tirare fuori le parole.

Espressività fisica (69.1%)

Consiste nella capacità di esprimere sentimenti, emozioni, contenuti di vario genere attraverso la postura, il gesto, il movimento da fermi o nello spazio.

Consideriamo, innanzitutto, che in scena il corpo intero del performer comunica: se l'attenzione è portata su un distretto corporeo o un singolo elemento, la percezione dell'unità è comunque presente e influenza lo spettatore, esprimendo concordanza o dissonanza con il dettaglio in luce (sottotesto corporeo).

La prima informazione che il pubblico percepisce, abbiamo visto, è l'uso spaziale e l'annessa prossemica; immediatamente dopo coglie la postura del performer, vale a dire il modo in cui l'intero corpo occupa lo spazio assegnatogli: ad esempio, in piedi di tre quarti dietro, con la testa voltata verso il fondoscena, una gamba completamente tesa e l'altra leggermente piegata, disassato su un fianco, con le mani in tasca. Oppure: seduto frontale, gambe accavallate, mani incrociate dietro la testa, sguardo rivolto verso l'alto. Poi, salta all'occhio l'eventuale dettaglio in movimento: una mano che si apre e si stringe, la lingua che umetta le labbra, il piede che vibra...

L'espressività fisica riguarda, oltre alla mimica del volto, di cui parlerò in seguito, sia busto e bacino che gli arti e la testa: secondo la prassi della nuova danza del Novecento, il busto e il bacino danno l'impulso agli arti e alla testa, secondando atteggiamenti di apertura o chiusura, da cui si strutturano le varie posture e i vari movimenti. Testa, bacino e tronco sono le parti del corpo più implicate nell'assunzione di una postura in quanto esprimono direttamente l'emozione di base che il performer deve passare in quel momento, mentre gli arti seguono la postura e possono essere plasmati in un secondo momento. Tuttavia, la postura può essere costruita a partire da una mano o da un singolo dito e sarà quindi il dettaglio a dare la forma al tutto: modalità più complessa perché, a meno di non

ricorrere a gesti codificati, il messaggio sarà più oscuro e meno decifrabile.

Nello psicodramma, l'atteggiamento fisico sia del direttore sia dei partecipanti è uno dei capisaldi della sessione e la permea in ogni istante oltre ad essere la base esplicita, come abbiamo visto, di alcune strategie, quali la metafora e la scultura.

Mimica del volto (50.9%)

Il volto, da solo, può esprimere un gran numero di stati d'animo, indipendentemente dalla postura del corpo, del movimento nello spazio, eventualmente delle parole: è lo strumento più completo e articolato col quale comunicare al pubblico le emozioni del personaggio e necessita, per essere efficace, di una spiccata capacità di auto-osservazione da parte del performer.

L'auto-osservazione permette di cogliere le variazioni esecutive e di calibrarle al meglio per ottenere un effetto favorevole sugli spettatori, unitamente alla mobilità facciale: aspetti che, entrambi, possono essere allenati, seppure alcuni performer siano indubbiamente più dotati di altri.

Il termine *mimica* significa, qui, la capacità di comunicare le intenzioni del personaggio realizzando, appunto, le varie espressioni facciali che siamo abituati a cogliere nella vita quotidiana, sebbene non si tratti di vera e propria imitazione, perché tali espressioni corrispondono esattamente a quelle naturali, che tutti conosciamo.

Diverso è il caso di espressioni caricaturali, cioè mimiche naturali amplificate, ad esempio negli spettacoli comici, come diverso è quello di espressioni costruite, metaforiche, che non hanno l'immediatezza di quelle naturali e necessitano quindi di interpretazione e di una chiave di lettura esterna, che dia loro senso.

Una delle maggiori criticità, riguardo alla mimica del volto, è la distanza del performer dal pubblico. Gli antichi Greci l'avevano risolta con la maschera: un enorme casco che poggiava sulle spalle dell'attore, per erigersi verso l'alto come un totem, sproporzionata rispetto al corpo e, soprattutto, fissa. Ogni personaggio aveva, infatti, un'emozione di base, che non variava mai nel corso dello spettacolo, molto semplificata, caratteristica del ruolo (ad esempio l'eroe, l'amata, la madre...) ed esportabile da un dramma all'altro. Questo per farla vedere anche agli spettatori posti nelle ultime file, che distavano fino a novanta metri dalla scena.

Un altro nodo è sempre stata l'illuminazione: se i Greci sfruttavano sostanzialmente la luce solare dei teatri all'aperto, nel corso dei secoli il teatro occidentale si è sviluppato soprattutto al chiuso, col risultato che gli attori sono finiti a recitare sul proscenio, illuminati da lampade a olio o candele fluttuanti: condizione che li obbligava a esagerare la mimica per farsi vedere bene dagli spettatori. Quel tipo di recitazione enfatica, che siamo abituati a vedere nei film muti, viene soppiantata da uno stile più naturale con l'avvento della luce elettrica e, successivamente, dell'illuminotecnica, che permette all'attore una gamma di espressioni facciali più varia e raffinata.

Rimane comunque il problema della distanza, risolto a volte con la ripresa in tempo reale del volto dell'attore, proiettato su uno schermo; soluzione tuttavia complessa da realizzare e che si adatta stilisticamente a pochi tipi di spettacolo. A seconda dello spazio a disposizione, quindi, la mimica del volto dovrà essere adattata e integrata con l'espressività fisica, per ottenere l'effetto voluto.

Nello psicodramma, sarà utile saper cogliere le espressioni del viso e valorizzarle, soprattutto nel caso delle scene col protagonista, quando gli ausiliari devono ripetere la battuta a loro assegnata: adattando l'espressione facciale all'emozione che deve esprimere, la sua interpretazione sarà molto incisiva e significativa per il protagonista. Lo stesso discorso vale, ovviamente, per ogni aspetto del gioco scenico affidato all'ausiliario: postura, vocalità, movimenti, eccetera. Inoltre, la mimica del volto può essere sfruttata in fase di riscaldamento, ad esempio con giochi di imitazione reciproca, molto utili a creare intesa e un'atmosfera leggera tra i partecipanti. L'espressione del viso può anche essere indotta nei partecipanti a freddo, per poi lavorare sulle risonanze emotive provocate nei compagni, che l'osservano.

Drammaturgia (32.7%)

È la scrittura per la scena, che può essere l'adattamento di un'opera preesistente come un romanzo, un film, uno spettacolo, oppure una creazione originale.

Il drammaturgo può essere teatrante (regista, attore...) o meno: la frequentazione dell'arte performativa non è strettamente necessaria alla capacità di comporre un dramma, tant'è che molti scrittori e poeti sono e sono stati drammaturghi senza mai calcare le scene né dirigere spettacoli. Il drammaturgo non teatrante avrà bisogno del regista, autore della messa in scena, affinché la propria opera prenda vita.

Dramma è ciò che accade, l'*azione*, al di là del genere cui appartiene e del tono che le si dà: drammi sono parimenti una commedia intimista, un musical, un monologo di denuncia, una farsa, una tragedia, purché l'azione sia chiaramente individuabile e possa essere seguita nel suo andamento, attraverso una serie di vicende. Il termine *azione* significa, in questo caso, una storia che ha un inizio, uno sviluppo e una fine.

Prima regola da rispettare perché il dramma funzioni è la linea di svolgimento dell'azione: deve essere chiaro dove inizia, come evolve e dove finisce; ciò vale anche per drammi apparentemente molto statici, come i monologhi di flussi di coscienza, in cui deve comunque essere riconoscibile l'andamento della storia: cosa sta succedendo? Chi è alleato di chi? Chi è nemico di chi? Queste le domande di base a cui la drammaturgia deve rispondere.

Non si sbaglia mai se si prevede una drammaturgia in cinque parti fondamentali, come gli atti del teatro classico, poiché il numero dispari offre completezza e la possibilità di piazzare dei climax in diversi momenti, affinché l'azione sia sempre avvincente. Le parti del dramma, indipendentemente

che siano cinque o più o meno, devono essere legate da un filo rosso a cui si riferiscono tutte le vicende raccontate, in quanto il teatro non ammette materiale scenico al di fuori della linea drammatica fondamentale: tutto deve essere giustificato e ogni elemento si deve poter collocare in una posizione definita. E questo cosa c'entra? E quei personaggi che fine hanno fatto? Se il pubblico si fa queste domande, la drammaturgia è imprecisa e distrae lo spettatore dalla vicenda, anziché aiutarlo a immergersi.

Così, nello psicodramma è importante creare un legame continuo tra tutte le parti della sessione, trattandola proprio come una drammaturgia, al fine di stimolare i partecipanti e di accoglierne le manifestazioni, integrandole in una sequenza che le valorizzi e le collochi ordinatamente nel piano dell'opera collettiva che il gruppo sta creando. Nelle parole di Boria: "Il direttore realizza il suo impegno di conduttore di gruppo avviando, sviluppando e portando a compimento una sequenza di *accadimenti relazionali*. La parola *accadimento* sottolinea bene la concretezza e l'evidenza di qualcosa che si va compiendo all'interno del gruppo grazie all'intreccio coordinato di azioni fra i suoi membri (l'attività del gruppo)... la capacità professionale di un conduttore di psicodramma può essere individuata proprio nella sua abilità nel provocare tale genere di accadimenti e nel collegarli con sequenzialità."⁷⁸

Per tenere agganciato il pubblico, la drammaturgia deve avere un buon ritmo, vale a dire una buona alternanza di accelerazioni e decelerazioni, pause, eventi improvvisi: l'alternanza di questi aspetti, se è equilibrata, non viene neanche notata; viceversa, verrà sicuramente notato se la scena sta durando troppo a lungo, se c'è bisogno che entrino in ballo altri personaggi o se le situazioni si chiudono troppo velocemente. Allo stesso modo, la drammaturgia psicodrammatica (o meglio: la creaturgia, usando il termine moreniano) dovrà tenere agganciato il gruppo con ritmo e con la giusta miscela di toni, attività statiche e dinamiche, verbalizzazioni, azione, per non creare situazioni di noia o stanchezza, che portino fuori dal *qui e ora* dell'incontro scenico.

Regia (61.8%)

Abbiamo visto come la regia sia un fenomeno composito, che va dalla formazione dei performer alla costruzione minuziosa dell'azione scenica.

Dal punto di vista tecnico la regia comprende un gran numero di funzioni, a seconda del tipo di spettacolo e del raggio d'azione del regista. Il compito di base è creare la messa in scena partendo da un testo preesistente, dalle improvvisazioni dei performer o dalla produzione registica estemporanea, quindi da un'improvvisazione generata, appunto, dal regista.

Le azioni registiche più comuni sono: interpretazione del testo (se preesistente); selezione dei

⁷⁸ Boria: 2005, pag.126 (corsivo dell'autore)

performer; supervisione di suoni, luci, scenografia; direzione dei performer.

Il regista è il responsabile della messa in scena, a cui fanno riferimento tutte le maestranze e, per gli spettacoli più elaborati, si avvale di aiuto-registi e direttori di scena: questi ultimi hanno il compito di predisporre il palco esattamente come da programma controllando che tutti gli oggetti, gli scenari, i performer siano al posto giusto nel momento giusto. Per assolvere a questa funzione così elaborata, il regista deve conoscere almeno a grandi linee tutto ciò che compone lo spettacolo, quindi deve essere fonico, macchinista, costumista, performer, musicista e tutto ciò che serve per avere un'idea della performance nel suo insieme. È garante, infatti, della coerenza della messa in scena - come il drammaturgo lo è della drammaturgia - che si ottiene riferendo alla linea registica fondamentale ogni elemento della messa in scena; elementi superflui, confusionari, manchevoli o contraddittori renderanno la messa in scena debole e distrarranno lo spettatore, facendolo uscire fuori dalla finzione scenica.

Allo stesso modo, il regista psicodrammatico è garante della coerenza realizzativa della sessione e interviene con tutte le sue capacità strategiche e tecniche per creare le condizioni favorevoli all'espressione del gruppo.

Diverso è il discorso dello straniamento usato scientemente come cifra stilistica: una regia straniante indurrà lo spettatore a vedere la performance come tale e non come un mezzo per farsi trasportare in una realtà *altra* rispetto a quella di tutti i giorni, ma ciò non significa che la messa in scena sia slabbrata o zoppicante; tutt'altro, poiché lo straniamento riuscirà tanto, quanto la regia saprà dosare il coinvolgimento dello spettatore, tenendolo sempre nel limite della risonanza con la scena. Il pubblico che risuona con la scena può identificarsi o meno nella vicenda e nei personaggi, ma in ogni caso è *coinvolto* in ciò a cui sta assistendo; viceversa, se non è coinvolto, la regia (o la drammaturgia) non sta funzionando. Anche la rappresentazione psicodrammatica può avvalersi dell'effetto straniante, laddove sia utile sottolineare la finzione della scena, ad esempio per mettere distanza emotiva tra il protagonista e una situazione particolarmente difficile o dolorosa: trattarla appunto come una realtà che egli stesso costruisce, artificialmente, in uno spazio extra-quotidiano, può aiutarlo ad avvicinarsi a quel contenuto, senza farsene inglobare.

Costumi (27.3%)

La costumistica è uno dei campi più liberi del teatro, nel quale la sperimentazione e l'estro possono spaziare senza altro limite che la vestibilità e la praticità ai fini dell'esecuzione.

Anche in questo caso il Novecento ha prodotto una rivoluzione: si è passati dall'uso pseudo-storicizzato del costume, per esempio anticato a indicare epoche passate, alla ricostruzione filologica propria del Teatro d'Arte di Stanislavskij, alla quasi nudità, alla creazione di costumi e accessori

particolarmente elaborati, come negli spettacoli del Bauhaus, nei quali i performer erano ingabbiati in cilindri, cerchi, stecche, maschere multicolori che esprimevano la cifra della geometria tipica di quel movimento. Nell'opera lirica, in particolare, abbondano allestimenti metaforici in cui scene e costumi rimandano a realtà di fantasia, futuristiche, paradossali, estranee all'ambientazione originale, di cui spesso rivelano sottotesti significativi, soprattutto in relazione allo spettatore odierno.

L'abbigliamento e il trucco devono essere coerenti con la scenografia e con tutto l'apparato visivo dello spettacolo, pena un senso di disordine che interferisce, anche a livello subliminale, con la fruizione della performance: si possono scegliere forme e stili semplici, realistici, dimessi, sgargianti, propri dell'epoca in cui le vicende sono situate o di altre epoche, tutto vale, purché sia in armonia con ogni altra parte dello spettacolo e, soprattutto, sia comprensibile. Se il pubblico si domanda il perché di un costume, come di un qualsiasi altro elemento dello spettacolo, significa che non c'è uniformità; anche in questo caso, la difformità può essere una scelta espressiva.

L'apparato visivo dello spettacolo va coordinato attentamente con le luci, affinché i colori e le forme appaiano al pubblico nel modo voluto: brillanti, opache, con riflessi particolari... e, per ottenere questo, si dovrà far caso ai materiali della scenografia e alla tipologia di stoffe dei costumi.

Indossare il costume è un atto dal grande valore simbolico, poiché segna un passaggio ulteriore dalla realtà quotidiana a quella della scena: è un momento magico, ritualizzato, che può suggestionare molto chi lo compie e, se eseguito a vista, chi vi assiste. Cambiare costume in scena è come cambiare pelle, quindi darsi una nuova identità, facendo virare la performance in una direzione sensibilmente diversa: pensiamo alle innumerevoli agnizioni permesse da un dettaglio del costume, che fanno terminare felicemente le commedie.

Al di là della resa artistica, lo psicodramma è un continuo cambiarsi di panni ed entrare in quelli degli altri: avere degli accessori che caratterizzano le varie parti - anche solo un telo colorato, o un cuscino - è molto utile per aiutare le persone a muoversi agevolmente nei cambi di ruolo, senza contare che in certi casi, come per i personaggi di fantasia, il travestimento fa la differenza ed è determinante a far capire che tipo di personaggio sia, quali sono le sue caratteristiche e quali emozioni esprime. Il regista psicodrammatico che inviti il gruppo a usare i costumi fornirà un'occasione di ulteriore espressione personale, attraverso un canale che stimola molto la creatività e può far emergere contenuti inaspettati.

Il teatro degli oggetti (67.3%) L'oggetto di scena ha un'identità variabile, a seconda che lo si usi per quello che è, o che gli si dia una funzione diversa. Ad esempio, un attaccapanni può venire usato come tale, oppure come lancia, sbarra per appendersi, ponte, divano, qualsiasi cosa sia necessaria nella finzione scenica: in questo caso, l'attaccapanni può aver assunto la sua nuova funzione durante la rappresentazione oppure rivestirne una di fantasia sin dall'inizio; il primo caso è tipico del teatro per bambini, in cui ogni elemento può diventare qualcos'altro, ad esempio in una storia che viene

raccontata da un personaggio e che prende vita sulla scena.

Se si opta per un uso di fantasia, è importante salvaguardare la coerenza tra la funzione dell'oggetto e il modo in cui viene trattato, altrimenti si rompe la finzione scenica e l'operazione non è più credibile (a patto che questo non avvenga per una scelta drammaturgica). Ad esempio, l'attaccapanni di cui sopra, usato come lampione, dovrà mantenere la sua funzione per tutto il tempo necessario all'azione e potrà tornare attaccapanni solo con un'azione espressamente dedicata a questo scopo. Non necessariamente si dovrà esplicitare a parole questo cambio di funzione: lo si può fare anche con un gesto, purché lo si faccia, altrimenti si crea un'incoerenza che distrae lo spettatore dalla performance. L'oggetto può essere anche animato e assumere la funzione di personaggio, facendolo muovere, dandogli voce in qualche modo, oppure senza compiere alcuna azione su di esso, ma facendo reagire gli altri personaggi come se, appunto, fosse un personaggio anch'esso. Immaginiamo una scena nella quale un uomo si rivolge a un telefono a disco come fosse la sua amata: intavolerà con esso un dialogo (fisico o anche verbale) che ci farà capire qual è la relazione tra i due.

Come sempre, anche per gli oggetti vale la regola della coerenza con la performance nel suo insieme, vale a dire con lo stile registico, in cui confluiscono tutte le componenti della performance.

Nello psicodramma, gli oggetti vengono usati in senso transizionale, simbolico, rappresentativo e utilitaristico, con molta libertà: questo è senz'altro un vantaggio, rispetto al teatro drammatico, poiché nella stessa sessione un oggetto può assumere infinite funzioni, sempre che ogni funzione sia rispettata, per quanto duri la scena o l'attività che la giustifica. L'oggetto può assumere anche la funzione di ausiliario, al quale il protagonista dà voce (e in questo caso la battuta può essere ripetuta dal direttore), personificandolo, oppure utilizzandolo come segno distintivo del personaggio sulla scena. Gli oggetti teatralizzati, in definitiva, sono strumenti molto versatili, in grado di arricchire le regie psicodrammatiche, conferendo loro un'aura di magia, utile soprattutto in scene immaginifiche, quali le scene fantastiche o le scene del desiderio, ma davvero sfruttabili in qualsiasi strategia.

Il teatro delle marionette/dei burattini (38.2%)

La marionetta è un pupazzo manovrato dal marionettista attraverso dei fili; il burattino è un guanto, a cui vengono applicate la testa e il costume del personaggio, animato con una sola mano dal burattinaio.

Queste, almeno, le due forme maggiormente diffuse nella storia del teatro occidentale; a cui si aggiungono varianti di pupazzi di legno assicurati a un bastoncino, strutture dentro cui si muovono i performer (come il drago cinese, per fare un esempio macroscopico) con l'intero corpo o parti di esso, figure mosse da listelle applicate a testa, busto, braccia e gambe, di varie dimensioni (alcune davvero gigantesche, manovrate da più performer contemporaneamente).

Sicuramente ne esistono altre, che non ho citato; tutte quante queste *figure* hanno in comune il fatto

che il loro movimento è dato dall'azione di uno o più corpi umani collegati fisicamente ad esse: l'automa comandato a distanza non è un burattino né una marionetta; un semplice palloncino, una stoffa appesa al plafone o un cappello possono esserlo, se animati con il movimento umano.

La voce delle figure, se udibile, è solitamente quella del manovratore, che può in questo modo coordinare autonomamente movimentazione ed espressione vocale.

Performer e personaggio non coincidono, perciò il manovratore deve sempre cercare di rendersi invisibile facendo risaltare la figura, rimanendo nascosto a lato, sotto o sopra il piano della scena, vestendo di nero per confondersi col fondale (nero anch'esso, per assorbire tutta la luce che non serve) ed evitando qualsiasi movimento, gesto o rumore che rivelino la sua presenza. Basterà comunque, per mantenere la convenzione, che il manovratore stia dietro al pupazzo e che, animandolo con movimenti o voce, non guardi mai gli spettatori; potrà, sì, rivolgere loro lo sguardo, ma uno sguardo vuoto, senza manifestare l'intenzione di comunicare, poiché in quel momento è la figura a farlo.

Le figure possono essere usate in qualsiasi genere di spettacolo, purché il loro uso sia coerente dal punto di vista registico: devono avere un aspetto, movenze, eventualmente voce in linea con l'insieme, soprattutto in ragione del portato immaginativo che offrono e che va salvaguardato in ogni momento, senza cadute del patto di veridicità tra scena e pubblico, che assume per vero ciò a cui sta assistendo.

Per la mia esperienza, lo psicodramma con le figure riporta le persone a una dimensione infantile fortemente suggestiva (non ho mai condotto psicodrammi per bambini e mi limito a riportare ciò che ho vissuto direttamente), utile quando si voglia far parlare, appunto, la parte bambina, o comunque una parte piccola della persona: la dimensione del pupazzo, del burattino e della marionetta, infatti - le figure più facilmente utilizzabili - fa sì che il manovratore si senta più grande, anche perché fisicamente lo è e che quindi riesca a contenere quella parte, avendone il controllo.

Il teatro delle maschere (47.3%)

La tradizione delle maschere affonda le sue radici nella ritualità ed è uno dei dispositivi teatrali più antichi, capace di creare grandi effetti con mezzi, tutto sommato, piuttosto semplici da realizzare.

Esistono innumerevoli tipi di maschere, a seconda delle epoche e dei luoghi che le producono, antropomorfe, zoomorfe o metaforiche, che coprono tutto il volto o parte di esso o l'intera testa, integrate al costume, usate anche sulla nuca, che lasciano a vista gli occhi o la bocca o le narici, oppure chiuse, con prese d'aria variamente posizionate, dei materiali più disparati come cartapesta, legno, fibre sintetiche o vegetali, plastica, cuoio, metallo, stoffa.

La caratteristica di base è che vengono usate sul capo, la stragrande maggioranza delle volte sul viso, per dare un'identità al personaggio.

Tale identità viene svelata grazie al nascondimento parziale o totale del volto del performer, che

assume i panni di un altro personaggio, oppure che esprime un'emozione, una specificità diversa da quella di *facciata*, o ancora che cela la propria natura sotto una *facciata*. La maschera, quindi, nasconde rivelando e rivela nascondendo.

In virtù di questa sua funzione deve essere usata oculatamente, nella messa in scena, a indicare snodi particolarmente significativi della vicenda o, comunque, della performance: una maschera che viene indossata e poi tolta, o che rimane fino a un certo punto indosso al performer e poi rimossa, o applicata e tenuta fino alla fine dello spettacolo, ha significati differenziati.

Ci sono casi di maschere fisse, cioè che non vengono mai applicate né rimosse in scena, ad esempio per uniformare e indicare personaggi appartenenti a un gruppo: i cortigiani, gli operai, le madri, visti in quel ruolo collettivo e non come individui, tutti portatori di una medesima istanza.

In qualsiasi modo venga usata, la maschera (dal Lat. medievale *spettro*, *essere demoniaco*, der. dal germanico *maska*) apre una dimensione magica e simbolica fortemente fascinatória, che porta lo spettatore in zone oniriche, nelle quali i significati si sovrappongono e dalle quali è necessario uscire con la giusta gradualità.

Lo psicodramma con le maschere è di una potenza davvero straordinaria, proprio per tutte le caratteristiche rituali, simboliche, metaforiche che la maschera veicola; certamente, anche l'atto di costruirsi una maschera rivela contenuti profondi e può essere sfruttato durante una sessione, ad esempio facendola realizzare semplicemente con dei teli, o facendola disegnare su un foglio. Il direttore che ricorra alle maschere, anche in scene non strettamente immaginative, può offrire ai partecipanti degli strumenti espressivi molto raffinati; pensiamo, ad esempio, ad un atomo, in cui gli altri significativi sono caratterizzati ciascuno da una maschera diversa, oppure da maschere uguali tra loro: l'espressione del viso, come nel caso del teatro greco, sarà affidata appunto alla maschera, che darà al protagonista un'impressione emotiva molto intensa, in più liberando l'ausiliario dallo sforzo di mantenere un'espressione facciale specifica per tutta la strategia. Inoltre, la maschera offre un contributo individuativo particolarmente profondo alla persona che, di fronte a uno specchio, si vede mentre l'indossa.

L'uso delle maschere, dei burattini, delle arti plastiche e dell'espressione corporea applicato a psicanalisi, psicodramma e lavori di crescita personale è oggetto di studio e pratica di Mario Buchbinder ed Elisa Matoso che, a Buenos Aires, hanno fondato nel 1975 l'Istituto de la Mascara: un metodo articolato nel quale vengono integrati i linguaggi della scena nella terapia, di cui diventano attivatori e vettori.

Ruoli (67.3%)

Come abbiamo visto, il *ruolo* è la tipologia di personaggio incarnato dal performer, distinto dal *personaggio*, che ha un nome e caratteristiche individuali specifiche: ruoli della madre e del figlio,

personaggi di Gertrude e Amleto. Inoltre è anche il ruolo psicodrammatico, inteso come azione all'interno del dramma, propria della tipologia di ciascun personaggio. Così, classica azione dell'antagonista sarà ostacolare l'eroe, il quale agisce per ottenere il suo scopo.

Il ruolo è sotteso a qualsiasi performance, poiché è necessaria la dinamica ruolo e contro-ruolo per far procedere la storia, o quantomeno per dare una direzione/definizione all'azione del personaggio. Quest'ultimo agisce, infatti, rispondendo all'impulso di *fare* qualcosa, riferendosi a un altro personaggio o a una situazione; l'azione, cioè, è insita nel ruolo, che è tale anche quando essa si rivolge al personaggio stesso che la compie. In quest'ultimo caso, il personaggio sarà contemporaneamente ruolo e contro-ruolo di se stesso: ad esempio, in un monologo tra sé e sé, il personaggio parla e ascolta contemporaneamente, assumendo il ruolo di dicitore e uditore.

Esistono ruoli espliciti e ruoli impliciti, che cioè sono o meno associati a un personaggio definito, a seconda che la performance segua una drammaturgia completa, oppure presenti quadri e situazioni relativamente staccati gli uni dagli altri. Nel dramma, i personaggi sono necessariamente definiti e sostenuti dal medesimo ruolo dall'inizio alla fine, nel senso che, ad esempio, Amleto è l'eroe e tale rimane dall'inizio alla fine del dramma, senza diventare l'antagonista, da un certo punto in poi. Al contrario, in una performance dalla drammaturgia fluida, un ruolo può passare da un performer all'altro, poiché non esistono personaggi propriamente detti: in questo caso, i ruoli saranno piuttosto impliciti e percepibili dall'azione reciproca dei due performer a un livello basilare, di attrazione o repulsione, senza un nesso con personaggi precisi. Nello psicodramma, invece, il ruolo è preciso, nel senso che viene rivestito dall'inizio alla fine della scena da una certa persona, ma in una seconda scena può essere giocato da un'altra: una fluidità funzionale all'espressione del protagonista che è libero di assegnarlo a diversi ausiliari, a seconda della sua necessità del momento.

L'allenamento al ruolo è parte fondamentale dell'iter formativo del performer, poiché in esso si riuniscono il lavoro sullo spazio e quello sull'interpretazione: agire in uno spazio condiviso con altri ruoli e far emergere il personaggio nelle sue specificità sono un tutt'uno, per quanto il lavoro sulla parte possa svolgersi anche separatamente. Il performer prepara la parte, infatti, sia provandone la voce, la mimica, le posture, eventualmente la parola, sia interagendo con lo spazio, nello spazio e insieme ad altri performer. Il monologo, o l'assolo, richiede al performer lo stesso lavoro di specificazione e spazializzazione della parte, nel quale gli altri ruoli sono comunque presenti per quanto non esplicitati, poiché l'azione scenica si rivolge sempre a un interlocutore.

Lo psicodramma riscalda al ruolo gli ausiliari in maniera molto rapida, ad esempio tramite il doppio di presentazione dell'altro significativo da parte del protagonista e attraverso il gioco del protagonista in inversione di ruolo con quell'altro significativo: l'ausiliario che voglia offrire un buon servizio al protagonista cercherà di rendere viva la propria parte, accordandola all'interpretazione che lo stesso protagonista gli ha suggerito e anche mettendoci del suo, quindi in certa misura improvvisando, per

conferire spessore alla resa scenica. Dunque, il direttore potrà porre particolare attenzione alle inversioni di ruolo, accertandosi che l'ausiliario renda la parte nella maniera giusta, ad esempio chiedendo al protagonista di verificare la sua interpretazione, prima del gioco scenico (anche se, in tal modo, rischia di raffreddare il livello di spontaneità delle persone in scena).

Copioni (34.5%)

Il copione (tale perché copiato per essere distribuito agli attori) è la versione del dramma che effettivamente si mette in scena, cioè l'adattamento definitivo a quella specifica messa in scena, recante varianti anche a seconda del teatro, del giorno della rappresentazione o di altre contingenze. È il foglio di lavoro dell'attore, del tecnico luci, del macchinista, di ogni maestranza che si trova ad agire sul palco, dietro le quinte o in sala. Comunemente, per copione s'intende il ripetersi di una situazione, il che effettivamente è reale, perché il dramma ha quella sequenza di eventi, quei dialoghi, quei personaggi, quelle azioni, che devono potersi ripetere, altrimenti non può darsi quello specifico spettacolo; tuttavia il copione è anche passibile, a seconda delle circostanze, di variazioni importanti che di solito sono condivise dalla troupe, a meno di accidenti che obbligano a una virata improvvisa, alla quale si deve in qualche modo far fronte.

Il copione viene elaborato da ogni maestranza coinvolta in quella messa in scena, vale a dire che la regia di luci e suoni ha il proprio copione, con le annotazioni necessarie ai cambi nei tempi e momenti stabiliti; il direttore di scena ha il proprio, dove segna quali oggetti siano necessari e quando; gli attori elaborano il proprio, con le annotazioni utili all'interpretazione e a qualsiasi altro scopo pratico inerente la messa in scena. Naturalmente questa descrizione è semplificata: la realtà della messa in scena varia da spettacolo a spettacolo e, con essa, il copione, che aggrega la troupe in un unico atto esecutivo, al fine di rendere l'insieme armonico e integrato.

Il copione è l'insieme di istruzioni per realizzare sulla scena ciò che era stato pensato e progettato in fase di ideazione del dramma, situandosi tra il *là e allora* della pianificazione e il *qui e ora* della concretizzazione, il cui prodotto è transitorio e variabile, non replicandosi mai, di fatto, di volta in volta uguale a se stesso.

Inoltre, esso è personalizzato e adattato non solo a ogni maestranza, ma ad ogni persona svolgente quella funzione specifica, che lo lavora per come è più funzionale, a seconda delle situazioni.

Nello psicodramma parliamo di copione, solitamente, in senso negativo, intendendo con questo termine lo schema ripetitivo di un comportamento o un pensiero che torna sempre uguale, da interrompere con un atto creativo, che adatti il comportamento o il pensiero alla situazione reale e sia, quindi, di beneficio alla persona. Nella mia esperienza, pensare al copione teatrale durante una sessione di psicodramma aiuta a scomporre, per così dire, l'azione ripetitiva in tante micro-azioni che non necessariamente debbano essere variate in blocco: immagino la persona come un insieme di

maestranze, ognuna col suo copione di riferimento e cerco di osservare quale di questi abbia bisogno di essere variato, per il bene dell'insieme. Parlando per metafora, per me non è detto che si debba cambiare il copione di tutto lo spettacolo, quando si potrebbe cambiare solo quello delle luci, per ottenere un risultato migliore. Vedere la persona come una troupe, secondo quanto vivo nelle mie conduzioni, aiuta a percepire più chiaramente il suo teatro interno e a intervenire miratamente, come farebbe appunto il regista di un dramma, qui o là, dove si pensa sia opportuno. Parlare di copioni anche in senso positivo, quindi, senza abbinare automaticamente alla parola *copione* la parola *rottura*, a mio avviso può dinamizzare la conduzione e dare al gruppo l'impressione di poter davvero intervenire su questi copioni, adattandoli, anche in modo minimo, per ottenere un cambiamento apprezzabile.

Anche il direttore ha i propri, che seguono le medesime regole: indubbia l'utilità di partire da un copione, per variarlo a seconda della situazione in cui ci si trova ad operare.

Personaggi (41.8%)

Sono le specificazioni dei ruoli, la loro impersonificazione, laddove la parte è più che altro l'insieme di parole, movimenti, gesti: il personaggio è il lato individuativo, mentre la parte è il lato tecnico del ruolo.

Il teatro occidentale basa i drammi fondamentalmente sui personaggi e sull'intreccio delle loro storie, producendone un numero immenso, laddove il numero dei ruoli è infinitamente minore: per creare un dramma, a seconda del genere di spettacolo, servono tutto sommato pochi ruoli, collegati da rapporti di alleanza o ostilità (è infatti lo scontro che fa progredire l'azione), che vengono rivestiti poi da personaggi sempre nuovi: in certi ambiti molto simili tra loro, come nel teatro classico o nelle produzioni shakesperiane, in altri più differenziati, come nel teatro contemporaneo, nel quale l'individualità del personaggio arriva al pubblico, spesso, molto più rapidamente del ruolo che specifica. In questo ultimo caso, infatti, accade che il ruolo si sveli poco a poco nel corso del dramma, lasciandone in qualche misura aperta l'interpretazione.

Il personaggio aiuta il pubblico a identificarsi nel dramma, attraverso appunto un'umanizzazione del ruolo, che rende possibile il dispiegarsi di storie, differenziate a sufficienza da non risultare ripetitive, ma con una dinamica reciproca riconoscibile, che sia facilmente individuabile in modo da favorire l'ingresso nella finzione e mantenerla per tutta la durata del dramma.

Sicuramente il dramma è il tipo di spettacolo che maggiormente si giova del ricorso ai personaggi, elementi indispensabili al procedere della storia, mentre in altre forme di performance, meno legate alla narrazione di una vicenda, i personaggi possono non essere così necessari.

I personaggi rendono possibile il gioco psicodrammatico, nel quale anche le persone reali evocate sulla scena diventano, appunto, personaggi del teatro interno del protagonista, muovendosi negli

ambienti che egli stesso ha creato. Gli altri significativi sono proprio dei personaggi di finzione, perché agiscono secondo le indicazioni del protagonista, che li inventa sul momento: le persone reali sono filtrate dalla sua interiorità e ne escono, per così dire, appiattite su un certo numero di caratteristiche, utili a farle agire in quella scena. L'intervista esistenziale in inversione di ruolo, o la presentazione in forma di doppio, con cui il direttore fa introdurre gli altri significativi, serve a fornire quelle poche nozioni che siano sufficienti al gioco, paragonabili alle descrizioni dei personaggi che si leggono nelle drammaturgie, al loro primo ingresso in scena. Questa semplificazione è ovvia e necessaria ed è interessante che il personaggio, seppure abbozzato, risulti straordinariamente completo nella specifica situazione in cui viene fatto agire, perché ciò che conta è, appunto, l'azione, dunque l'esplicitazione di quel ruolo in quel contesto, più che l'insieme formale di quella persona.

La verità delle emozioni sulla scena (76.4%)

Per coinvolgere lo spettatore, è necessario che i personaggi esprimano delle emozioni riconoscibili e nelle quali ci si può identificare: la verità delle emozioni si misura con l'identificazione che esse riescono a indurre e con la durata di tale identificazione.

Ai fini della rappresentazione non è tanto importante che il performer *mostri* le emozioni, quanto che sia credibile mentre agisce in scena: il grado di coinvolgimento del performer varia a seconda di molti fattori quali il tipo di performance, la rispondenza al personaggio o ruolo che assume, lo stato d'animo con il quale si esibisce, la forma fisica, eccetera. Non sempre il performer è efficace se prova le emozioni del personaggio/ruolo che interpreta: anche se mette in scena la sua stessa storia personale, non è detto che tali emozioni emergano così come le prova; tutto questo non costituisce un ostacolo, purché il pubblico si identifichi con ciò a cui assiste/partecipa.

Certamente, per assicurare questa identificazione, le emozioni espresse in scena debbono avere una rispondenza personale con il performer, che non sarà in grado di metterle in azione se non le fa vibrare dentro di sé: quindi, esse sono *sue* nel senso che, in quel momento, ne prova gli effetti percepibili dall'esterno. Qualsiasi emozione il performer provi, se non è espressa, non vale ai fini della rappresentazione perché non concorre al suo progredire e il pubblico non può venirne coinvolto: egli sarà attraversato dall'emozione richiesta in scena, oppure no; tuttavia, se riuscirà a creare in sé i *sintomi* di quella emozione, allora risulterà comunicativo. Ad esempio, il performer allenato può creare (non: fingere) tremolio della voce, gesti incerti, palpitazioni, provocandosi così la sintomatologia della paura, pur non provandola spontaneamente in quel momento, attraverso l'attivazione del suo apparato motorio, in modo del tutto credibile e riconoscibile dal pubblico. Certo che se il performer si limita a una *imitazione* delle emozioni, l'identificazione non scatta: deve essere a sua volta identificato con quella emozione, per poterla esprimere in scena. Quindi, in definitiva, deve provarla, senza però perdere il *controllo* su di essa lasciandosi trascinare nell'espressione del

suo sé, staccata dalla performance. Non si può dire che non la provi, che non sia vera, ma non si può neanche dire che sia *spontanea*, nel senso di emergente in quel momento da un moto dell'animo inatteso, su cui non si è intervenuto in alcun modo.

Le emozioni possono essere, a monte, del personaggio interpretato oppure del performer stesso, che trova dentro di sé la mappa emotiva da esprimere sulla scena; nella rappresentazione drammatica, le emozioni espresse sono vere perché il performer le prova sì in quel momento, ma esse non lo rapiscono come accade, invece, al partecipante di una sessione di psicodramma. Sia il performer sia il partecipante alla sessione attraversano uno stato di *trance* più o meno intenso, contenuto in ogni caso dalla performance, o dal gruppo di psicodramma, che rappresentano un confine nel quale muoversi in sicurezza. La persona esprimendosi, cioè, che si tratti del performer o del partecipante alla sessione, ha un punto di riferimento esterno a sé (la rappresentazione drammatica o il gruppo) che la contiene, preservandola da emozioni incontrollate.

Sostenere la parte (49.1%)

Il performer che sostiene la parte prende i panni del personaggio (o ruolo) interpretato, mantenendoli fino alla fine della performance, o comunque fino a un momento stabilito o riconoscibile nel quale la abbandona.

Ciò significa far vivere la finzione scenica assicurandone la continuità attraverso una serie di aggiustamenti utili a rimanere agganciati al personaggio, al ruolo, alla situazione. L'esecuzione della parte si fa di momento in momento, realizzando sulla scena il copione: possono esserci degli imprevisti che svierebbero il performer dalla parte, se egli non fosse pronto a sostenerla, ad esempio un calo di energia, un vuoto di memoria, l'errore di un compagno.

Il performer che riesca a portare alla coscienza le proprie capacità espressive (tecniche, interpretative) e rispondere, con esse, alle esigenze che la parte richiede, sarà in grado di attivarle nel momento del bisogno, soprattutto nella prima e nell'ultima scena in cui appare e sulla lunghezza della performance. Al primo ingresso di un personaggio (o ruolo), il pubblico ha subito bisogno di inquadrarlo, di dargli una collocazione nello spazio e di riceverne un'impressione; la scena in cui compare per l'ultima volta, poi, avrà un valore retroattivo e potrà confermare o anche smentire quell'impressione, comunque in modo chiaro e coerente con la vicenda/situazione mostrata nella performance. Perciò, è importante che il performer *sostenga* il suo personaggio/ruolo, facendolo per così dire sbalzare dalla scena, accentuandone l'interpretazione per imprimere nel pubblico un'immagine percepibile e chiara. La lunghezza della performance è una sfida alla parte, che richiede di essere rinnovata, accentuata, offerta con intensità e chiarezza costanti, evitando di calare di tono e *uscire*, cioè non attivare tutte le risorse necessarie a far arrivare al pubblico il personaggio/ruolo. Si può uscire dalla parte per stanchezza, distrazione, svogliatezza, poca convinzione, disagio fisico o emotivo: tutte motivazioni

personali, che influiscono sulla tenuta e sulla prontezza con la quale il performer vivifica la parte. Nello psicodramma, sostenere la parte è il compito principale dell'ausiliario, che servirà adeguatamente il protagonista tanto quanto sarà credibile nell'azione che gli viene affidata. L'ausiliario che si limiti a ripetere meccanicamente la battuta, senza coinvolgimento, senza passione, senza farsi attraversare dall'emozione del protagonista, offrirà un'immagine sbiadita dell'altro significativo (o del protagonista stesso, nel caso dell'alter-ego), depotenziandone il portato fascinatório ed emotivo. La presentazione in forma di doppio o in inversione di ruolo che di solito si fa per riscaldare il protagonista, infatti, serve anche all'ausiliario, che potrà trarne molti elementi per la sua interpretazione. Egli potrà, inoltre, arricchire la parte di sue intuizioni, accenti, espressioni, in modo da restituire al protagonista un'immagine anche leggermente diversa, che ne illumini alcune caratteristiche.

Il direttore avrà il compito, perciò, di invitare l'ausiliario a metterci del suo, sostenendolo e spronandolo, chiedendogli di ripetere la parte prima della scena, in modo che il protagonista possa correggerla là dove necessario, doppiandolo per farlo stare nell'emozione e nell'azione assegnatagli dal protagonista: insomma, guidandolo, come un regista teatrale particolarmente attento al dettaglio farebbe coi suoi attori.

La fascinazione, la magia, l'incantamento (72.7%)

Ogni performance ed ogni rappresentazione psicodrammatica, per *funzionare*, hanno bisogno che il pubblico stia lì, rapito nella fruizione, a seguire le situazioni e le vicende che si svolgono in scena.

Una condizione di incantamento permette di orientare l'attenzione sulla scena molto più a lungo di una concentrazione razionale, che si riesce a tenere per un tempo piuttosto ridotto, a meno che non intervengano continui stimoli a suscitare la curiosità.

Il teatro fa dell'incantamento uno dei suoi punti forti, a partire dalla disposizione della scena rispetto al pubblico. Lo spazio della rappresentazione, infatti, ha una qualità diversa rispetto a quello ordinario e può essere creato ovunque: in una strada, una stanza, un parco, una sala polivalente, un teatro. Ciò che crea lo spazio della rappresentazione drammatica e psicodrammatica è la compresenza di performer/attore e pubblico/uditorio, che condividono lo stesso *luogo*, ma stanno in due *spazi* distinti, quelli appunto di chi agisce e di chi assiste; chi assiste può entrare nello spazio scenico e agire a sua volta e viceversa: meccanismo che nello psicodramma è esplicito e permette ai partecipanti di assumere alternativamente la funzione di attore e quella di partecipatore. Lo spazio dell'azione scenica è delimitato fisicamente, oppure lo è istintivamente, come negli spettacoli di strada, in cui il pubblico si dispone a semicerchio di fronte al performer, lasciandogli davanti un raggio di manovra di qualche metro: la disposizione reciproca di performer e pubblico definisce lo spazio scenico e viene mantenuta senza variazioni sensibili per tutto il tempo della performance, allo stesso modo in cui

palcoscenico e uditorio occupano il medesimo posto lungo tutta la sessione di psicodramma. Il pubblico si aspetta che lo spazio scenico venga riempito con dei contenuti che lo catturino, lo facciano emozionare e gli offrano un'esperienza che ha il sapore della realtà, pur sapendo che sta assistendo a una finzione.

L'incantamento di fronte a questo spazio sul quale si hanno delle aspettative è grandemente favorito da caratteristiche quali la tipologia di luogo, l'illuminazione, l'accesso, i rumori, l'attesa, l'apertura del sipario: tutti diaframmi che ritardano lo svelarsi della rappresentazione, aumentando il coinvolgimento degli spettatori. Un teatro vero e proprio, sotto questo aspetto, è decisamente più efficace di una strada o di una stanza anonima, grazie alla suggestione che progressivamente viene indotta negli spettatori; così come un teatro al chiuso, dove si possa creare il buio, insonorizzato, è molto più suggestivo di uno all'aperto, in cui si sentono i rumori esterni. Anche i membri dell'uditorio hanno aspettative verso la rappresentazione psicodrammatica che sta per svolgersi sul palcoscenico, perché il meccanismo della fruizione è identico a quello di uno spettacolo teatrale.

Entrato quindi in questa disposizione d'animo, il pubblico passa nelle mani della performance, drammatica o psicodrammatica, per la quale vale lo stesso discorso: la fascinazione dipende dal performer, dalla drammaturgia, dalla regia, ma allo stesso tempo da ogni elemento che passi sulla scena come luci, suoni, musica, scenografia, oggetti, costumi, eccetera.

L'apparato visivo e uditivo nella performance aiutano il performer a tenere agganciato il pubblico, anzi, sono fatti apposta per questo: per incantare chi assiste, allontanandolo dalla comunicazione quotidiana e dal suo piano di realtà. Ciò non significa che il mondo della scena debba mostrare solo situazioni oniriche, fantastiche o surreali: il contenuto del dramma può essere di qualsiasi genere, purché si rispetti e valorizzi l'aspetto extra-quotidiano della comunicazione di tale contenuto, anche soltanto delimitando lo spazio scenico. Tale apparato, nello psicodramma, ha la funzione di far esprimere al meglio le persone e non è, quindi, direzionato esplicitamente ad un pubblico, sebbene produca effetti anche sui membri dell'uditorio: una rappresentazione psicodrammatica coinvolgente e affascinante avrà, infatti, una ricaduta di qualche tipo su chi vi assiste, facendo vibrare maggiormente gli animi e stimolando la funzione di rispecchiamento.

Ogni elemento della performance, se questa è ben condotta, esprime una visione metaforica dell'esistenza, offrendo simboli che sono, in sé, magici e comunicano per vie a-razionali, o prerazionali; tale visione viene alimentata da tutto l'apparato scenico e non solo: anche dall'insieme di condizioni nelle quali il pubblico è posto prima e durante la fruizione. A questo proposito, come vedremo oltre, è essenziale che sia il pubblico sia i membri dell'uditorio psicodrammatico siano riscaldati al ruolo di partecinatori, al fine di un più efficace e completo coinvolgimento nell'azione scenica.

Capitolo 5

Uso creativo dello spazio

Come abbiamo visto, dal questionario è emersa la contiguità tra teatro e psicodramma nell'uso creativo dello spazio, argomento su cui ho scelto di soffermarmi e di raccogliere spunti, intervistando quindici psicodrammatisti professionisti, nei mesi di novembre e dicembre 2021. In questo capitolo approfondirò, quindi, il tema dello spazio teatrale sia nel teatro di rappresentazione classico sia in quello di psicodramma, a partire dal materiale raccolto nelle interviste, cercando di non dare interpretazioni o aggiungere opinioni personali.

Volendo dare conto dell'altissima percentuale di risposte positive a questa domanda del mio questionario: "se l'uso creativo dello spazio fosse proprio sia del teatro sia dello psicodramma", mi sono resa conto che il concetto di *spazio* è comprensivo di diversi elementi. Così, parlando di uso dello spazio, sono emerse considerazioni circa l'impianto strutturale dell'edificio teatrale, la scenografia, il movimento scenico, l'attrezzatura, l'illuminazione, la direzione, l'interpretazione ed altro. Lo *spazio* sembra essere, innanzitutto, un contenitore di diverse componenti integrate, tra le quali troviamo il dato umano (regista, direttore, attori, partecipanti alla sessione, pubblico) come motore e insieme materia mossa dallo spazio e da come esso è organizzato.

5.1 Spazio

Lo spazio teatrale è, innanzitutto, circoscritto e separato da quello quotidiano, sia che si tratti di un teatro vero e proprio, sia che si tratti di uno spazio non convenzionale o improvvisato, al chiuso o all'aperto: al suo interno accade qualcosa di speciale, magico, in una dimensione *altra* rispetto alla vita di tutti i giorni.

Viene abitato contemporaneamente da attori e pubblico, anche da un solo attore e il suo pubblico, che occupano posti distinti, a seconda del ruolo reciproco: la scena, o palcoscenico, dagli attori e la platea, o loggione o gradinate dal pubblico. Questi ruoli sono indispensabili affinché il teatro possa definirsi tale e il loro gioco rende possibile la rappresentazione, o performance.

Pur avendo due spazi ad essi dedicati, attori e pubblico possono fare incursioni gli uni nello spazio degli altri, secondo alcuni degli intervistati conservando il proprio ruolo, nel senso che gli spettatori, pur coinvolti nella rappresentazione e quindi chiamati sulla scena, restano spettatori, mentre gli attori rimangono comunque attori anche se si mescolano al pubblico. Questo in ragione del fatto che sono gli attori a guidare la rappresentazione - il gioco è in mano a loro; inoltre, alle rappresentazioni successive gli attori restano attori e il pubblico rimane pubblico: i ruoli non si invertono. La maggioranza degli intervistati, invece, afferma che gli spettatori chiamati nell'azione scenica, sia che

ciò avvenga sul palco, sia che avvenga in platea, o in altri spazi, diventano momentaneamente attori, per tornare spettatori quando vengono congedati dall'azione.

Il ruoli di spettatore e attore sono percepiti come distinti, frontali, complementari e generalmente piuttosto legati, anche se con diverse sfumature, agli spazi in cui vengono esperiti.

Gli spazi di platea o gradinate o loggione e il palcoscenico vengono intesi per lo più come un unico spazio esprimente due funzioni diverse, quelle appunto del *fare* e del *guardare*: tra queste due parti si crea un flusso comunicativo che attiva la creatività anche nello spettatore, il quale partecipa emotivamente e, con la sua immaginazione, ipotizza diverse soluzioni di messa in scena, si lascia trasformare da ciò che vede, o comunque ha una reazione interiore e muove il suo teatro interno risuonando con ciò che accade in scena.

Il teatro, infatti, viene definito sia come spazio fisico, sia come luogo interiore, mentale, caratterizzato dalle regole dell'immaginazione e pertanto separato dal quotidiano e dalla logica della razionalità. È un luogo anch'esso chiuso, con confini delimitati, seppure permeabile agli stimoli esterni.

Il cuore dello spazio teatrale è il palcoscenico, disposto frontalmente rispetto al pubblico, dove si mette in scena una performance, basata su un copione preesistente; è uno spazio vuoto che può essere riempito con qualsiasi immagine, un contenitore nel quale trova posto qualunque contenuto, sotto ogni forma che la fantasia può suggerire.

Il palcoscenico è lo spazio in cui convergono gli attori e di fronte a cui arriva il pubblico, avendo varcato una serie di soglie fisiche: il passaggio dalla strada ai camerini, alle quinte, al palco per gli attori e dalla strada al foyer alla poltrona il pubblico, scanditi da diaframmi quali porte, scale e tendoni, riscalda al ruolo sia gli spettatori sia gli attori, che attraverso questo rito di passaggio si preparano a condividere il momento della performance. Riscaldando al ruolo, il rituale di avvicinamento alla rappresentazione attiva anche la creatività sia dei performer che degli spettatori, rendendoli recettivi e pronti a muoversi nello spazio della rappresentazione, ciascuno in ragione del proprio mandato.

Dello spazio teatrale fa parte il dietro le quinte, dove si prepara ciò che accade sulla scena: è uno spazio dall'identità sia fortemente pratica, sia simbolica. Infatti, da un lato è l'insieme dei meccanismi che rendono possibile l'azione scenica, la fanno funzionare, la monitorano e ne sostengono lo svolgimento grazie a una squadra di lavoro formata da diverse professionalità; è il luogo dove gli attori si abbigliano, si truccano, si acconciano. Dall'altro lato esprime l'emozione di ciò che sta per accadere, un attimo prima dell'inizio della performance. In entrambi i casi, il dietro le quinte è celato al pubblico, che deve percepire la magia della rappresentazione e non i fattori tecnici che la attuano.

Lo spazio del teatro di psicodramma è anch'esso separato da quello quotidiano e caratterizzato da soglie progressive che scandiscono un avvicinamento rituale alla dimensione immaginativa,

necessaria all'ingresso nel proprio teatro interno e all'azione psicodrammatica. Tale *mise en abîme* (immersione) si avvantaggia dell'incontro tra i componenti del gruppo negli spazi intermedi tra la strada e la scena, vale a dire scale, corridoio, stanza dove ci si tolgono le scarpe e altri luoghi-cuscinetto che aiutano a lasciare *fuori* il pensiero logico-razionale e a entrare nel mondo del simbolo e della magia.

Per inciso, aggiungo io, le soglie che il partecipante attraversa sono anche quelle interiori, vissute lungo tutta la sessione dal gruppo e soprattutto dal protagonista, attraverso i "sette gradini"⁷⁹, formulati da Boria, che lo portano dalla realtà alla semi-realtà e viceversa. Il direttore, infatti, dopo la presa in carico, accompagna il protagonista nel tempo in cui si è svolto il fatto che si vuole rappresentare (passaggio nel tempo), gli fa prendere contatto con il se stesso di quel tempo (intervista esistenziale), lo invita a ricreare il luogo in cui il fatto è avvenuto (costruzione della scena) e glielo fa percepire coi sensi (intervista "in situ"), gli fa posizionare i personaggi (popolamento della scena), lo conduce nell'azione scenica, gli fa prendere coscienza dei suoi vissuti, ristrutturati grazie alla scena (integrazione), infine lo riporta alla realtà del gruppo nel suo tempo originario.

Ancora riguardo al passaggio dalla strada alla scena, esso viene identificato, da alcuni intervistati, come il dietro le quinte del teatro di psicodramma: luogo/dimensione in cui si prepara ciò che avverrà durante la sessione, o ci si prepara per la sessione, prima che il direttore prenda in mano il gruppo; luogo anche interiore, il dietro le quinte, di ogni partecipante, che viene espresso, manifestato durante la sessione. L'idea del dietro le quinte come luogo nascosto alla vista degli altri viene identificato anche nell'aspetto tecnico della sessione, in mano al direttore: egli deve manovrare la macchina teatrale in modo da rendere possibile l'azione, dice un intervistato, senza rompere la magia della scena, rivelandone il lato pratico. Non essendoci un luogo fisico in cui celarsi, secondo un altro intervistato, il direttore deve crearsi un dietro le quinte, quando è opportuno che esca di scena, per lasciare spazio al protagonista: ecco che si posiziona dietro la persona che parla, si mette in ombra, si defila per rendere la propria presenza il più possibile discreta. Il dietro le quinte manca anche per i partecipanti in scena, quando devono cambiarsi i panni per passare da un ruolo all'altro.

A differenza dello spazio teatrale, il teatro di psicodramma deve avere una dimensione contenuta, per infondere senso di protezione e cura, ma deve anche essere sufficientemente ampio per dare agio ai partecipanti di muoversi. Inoltre, la dimensione deve consentire al direttore di tenere la giusta distanza fisica dal gruppo, per poterlo osservare da una prospettiva adeguata. Peculiarità di questo spazio, nella conformazione comunemente adottata dagli intervistati per i loro teatri è, poi, la confortevolezza data dalle superfici morbide, dai cuscini, grazie ai quali i partecipanti possono sdraiarsi, assumere posizioni comode e predisporre quindi alla spontaneità anche col corpo.

⁷⁹ Boria: 2005, pag.164

Lo spazio del teatro di psicodramma è composto da uditorio, palcoscenico e balconata, percepiti come strutturalmente distinti, ma dai confini fluidi, molto più sfumati rispetto alla separazione tra platea e palco del teatro tradizionale. Questi tre spazi sono associati a ruoli e funzioni: nell'uditorio le persone assumono il ruolo di partecipanti, sul palcoscenico quello di attori, sulla balconata ancora quello di osservatori rispetto al sé agente in scena (decentramento percettivo). Il posizionamento segna, quindi, e determina anche fisicamente il ruolo della persona, che passa da un luogo e, quindi, da un ruolo all'altro più volte, nella stessa sessione, oltre ad assumere ruoli differenti da una sessione all'altra. Il palcoscenico è comunque lo spazio più versatile, da questo punto di vista, perché su di esso si possono assumere alternativamente i due ruoli spazio-temporali, a seconda di ciò che la scena richiede.

Il palcoscenico psicodrammatico, a differenza di quello teatrale, è non soltanto il teatro dell'anima della persona che vi agisce, senza copioni e senza indicazioni interpretative, ma anche il luogo del gruppo, oltre che il luogo del protagonista: un luogo dell'azione, ma non necessariamente della rappresentazione. Nel teatro di psicodramma, infatti, non c'è il pubblico in un ruolo fisso, come nel teatro tradizionale e può esserci o non esserci pubblico a seconda che una parte del gruppo sia in posizione e ruolo di osservatore/partecipante in uditorio oppure siano tutti sulla scena, come appunto nel tempo del gruppo.

Al di là del posizionamento in uditorio, balconata o palcoscenico, affermano alcuni intervistati, il direttore si concentra sull'assegnazione del ruolo di attore o osservatore, che può essere vissuto in qualsiasi luogo del teatro, purché venga esplicitato e la persona sappia quale dei due stia giocando in ogni momento della sessione.

Lo spazio del teatro di psicodramma è sentito come privilegiato per lo svolgimento della sessione in quanto assicura la dimensione immersiva, la sorpresa, il senso di cura, oltre a facilitare un percorso terapeutico perché la persona vi si reca periodicamente: la consuetudine di raggiungere sempre lo stesso luogo in cui potersi vivere e sperimentare dà un senso di sicurezza e permette di andare in profondità nel contatto con se stessi.

Lo psicodramma può essere fatto anche in spazi non specificamente pensati a questo scopo, perché il metodo si adatta a qualsiasi situazione; ma in quei casi è necessario adottare alcune accortezze. Innanzitutto, lo spazio deve essere delimitato chiaramente, perché non entri ciò che non deve entrare e non esca ciò che non deve uscire, a maggior ragione se si lavora all'aperto. Poi, il direttore deve porre particolare attenzione al riscaldamento del gruppo, creando le condizioni perché le persone possano sentire la dimensione immaginativa e attivarsi spontaneamente e creativamente, anche in assenza di un ambiente creato ad hoc. Infine, il direttore deve "avere il teatro nella testa", come afferma un intervistato, per poterlo ricreare e farlo percepire alle persone, indipendentemente dal luogo fisico in cui il gruppo si trova. Questo è possibile grazie a un'operazione di *neutralizzazione*

del luogo, cioè un atto che lo stabilisca come neutro, non connotato e, dunque, passibile di trasformazione in ciò che sia necessario ai fini espressivi, al di là degli arredi presenti.

Lo spazio *altro* presenta la criticità, secondo la maggior parte degli intervistati, di non preservare la privacy, rischiando di inficiare la libera espressione dei partecipanti, soprattutto in casi come la formazione aziendale, in cui lo spazio di lavoro e quello di formazione possono coincidere, o all'aperto dove, oltre alla mancanza di privacy, anche gli stimoli esterni possono creare disagi e distrazioni. Questi stessi stimoli, d'altronde, possono essere integrati nel lavoro, dando una direzione funzionale allo svolgersi della sessione.

Mi ha colpita la considerazione fatta da un intervistato, che sottolinea come gli spazi non pensati per lo psicodramma siano caratterizzati dalle loro destinazioni d'uso, a differenza di quelli organizzati appositamente, nei quali "si possono creare delle rappresentazioni mentali ex-novo a partire dalle basi dell'essere".

5.2 Apparato scenico

Il lato concreto dello spazio teatrale, comune sia al teatro di rappresentazione sia a quello di psicodramma, è costituito dall'apparato scenico, vale a dire scenografia, oggetti, luci, cioè tutto ciò che scandisce e determina l'uso dello spazio a livello concreto e tecnologico.

Nel teatro tradizionale, l'apparato scenico è generalmente sentito come un dato estetico, come un accessorio che rende più gradevole l'insieme, ma non è necessario all'azione, in quanto la presenza scenica dell'attore è considerata sufficiente a "riempire" lo spazio⁸⁰: è curioso che, per designare uno spazio scenico privo di scenografia, gli intervistati dicano spesso "un attore da solo con una sedia in scena". La sedia si configura così come l'oggetto riassuntivo di tutta la scenografia, un appoggio per l'attore che può divenire interlocutore, spalla, praticabile (nel senso di parte della scenografia su cui si può montare, come se fosse, ad esempio, un balcone), utile per cambiare posizione e postura; una presenza-assenza versatile, l'oggetto al contempo non-oggetto bastevole all'esecuzione della performance.

Le luci sono utili a creare l'atmosfera, a scandire lo spazio e lo sviluppo delle vicende, ad abbellire la rappresentazione, ma anch'esse vengono considerate, tutto sommato, secondarie rispetto al dato umano, ritenuto sufficiente a condurre la performance con la sola presenza, seppure agevolino attori

⁸⁰ "Può esistere un teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come «ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore». Tutto il resto è supplementare - forse necessario, ma supplementare. Non per puro caso, l'evoluzione del nostro Teatro Laboratorio si è svolta da un teatro ricco di mezzi - in cui venivano utilizzate continuamente le arti plastiche, luci e musica - nel senso di un teatro ascetico, a cui siamo pervenuti negli ultimi anni: un teatro ascetico in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto." Grotowski: 1970, pag.41

e pubblico a vivere le emozioni in maniera più intensa e trasmettano la bellezza, aumentando il senso di magia che lo spettacolo veicola nel suo insieme. Viene menzionata anche la musica, che riempie la scena e amplifica il dato umano della rappresentazione, sostituendo in questo compito oggetti e scenografia.

Per quanto riguarda gli oggetti, essi vengono utilizzati dagli attori secondo le indicazioni del regista e non hanno quindi alcuna influenza sulla creatività nell'interpretazione. Vengono usati per ciò che sono, senza la possibilità di attribuire loro una funzione differente: dunque hanno un grado di fissità e vincolo, da cui l'interpretazione non può prescindere.

L'apparato scenico, quindi, è un abbellimento che esprime la dimensione estetica dello spettacolo, senza funzioni essenziali, anche se costituisce, per alcuni degli intervistati, un supporto all'interpretazione dell'attore, che viene influenzato dall'ambiente scenico in cui è immerso. Esso è infine utile, in qualche caso, a far comprendere la situazione in cui il personaggio si muove.

Anche nel teatro di psicodramma l'apparato scenico è considerato un di più, seppure con qualche utilità allo svolgimento della sessione; dunque è maggiormente integrato nell'insieme e soprattutto è funzionale all'espressione della persona in scena, con valenza facilitante.

Alcuni intervistati hanno fatto riferimento al colore nero, o comunque scuro, delle pareti, che serve a creare un contesto neutro, nel quale le persone possono collocare ciò che sentono o desiderano, con un atto generativo dello spazio in cui si muovono. Così, ognuno costruisce per sé il proprio ambiente, con un atto di creatività temporanea, poiché tale ambiente è sempre temporaneo: assolta la sua funzione, viene smontato e ricostruito per la scena o attività successiva, utilizzando gli oggetti a disposizione. Gli oggetti stessi sono appunto considerati neutri e passibili di qualsiasi attribuzione di senso ed è bene che in teatro siano sempre gli stessi e siano posizionati sempre nello stesso posto, sostiene un intervistato, perché siano facilmente reperibili dalle persone durante il lavoro.

Essi vengono percepiti da alcuni intervistati come facilitanti e stimolanti la creatività delle persone, soprattutto quando è necessario sottolineare il lato *teatrale* dell'attività - afferma in particolare un intervistato - per definire ad esempio l'aspetto dei personaggi; assolvono inoltre al compito di sostenere azioni e relazioni che non verrebbero altrimenti intraprese o vissute: in alcuni contesti, come nella formazione aziendale, se manca l'oggetto transizionale, non sempre si può chiedere alle persone di seguire consegne ingaggianti, senza un supporto che giustifichi l'azione. A questo proposito, l'intervistato che fa questa riflessione cita il lancio di una pallina, o lo spostamento nello spazio, per raggiungere una sedia posizionata in un certo punto della sala e, da lì, affermare una sua verità soggettiva.

Per altri, invece, gli oggetti e l'apparato scenico in generale rappresentano un elemento già dato, che non favorisce la creatività, o sono un insieme di dispositivi atti a costruire una situazione (data) nella

quale si manifesta l'accadimento (imprevisto/vissuto).

Le luci e la musica (citata raramente come elemento dell'apparato scenico) riempiono la scena e hanno il compito di creare atmosfera, facilitando l'emersione del sentimento centrale del protagonista e suggerendone il portato emotivo, oltre che di aumentare il senso di magia e incantamento e l'effetto sorpresa che coglie il protagonista in scena, permettendogli di cambiare rotta e variare il suo copione interno. La luce ha un forte potere suggestivo ed è legata a vissuti personali, diversi per ogni partecipante alla sessione, che prendono forma e sono percepibili grazie anche ai colori e tipologie di illuminazione: essa, quindi, segna i passaggi emotivi della rappresentazione psicodrammatica, oltre ai cambi scena.

Un intervistato fa riferimento alla *semirealtà*, in base alla quale l'ambientazione ricostruita viene percepita come reale e all'importanza che tale percezione sia condivisa da chi agisce e chi assiste all'azione scenica, al di là di come venga usato l'apparato scenico. In definitiva, quest'ultimo è considerato tutto sommato accessorio rispetto al lato umano e non indispensabile, se il direttore è in grado di riscaldare adeguatamente il gruppo, affinché la suggestione scenica sia, come dire, auto-indotta. In questo caso, il direttore che ha nella testa il teatro lo fa comparire e lo attiva anche nella testa dei partecipanti alla sessione - aggiungo io.

5.3 Orientamento della scena

Nel teatro di rappresentazione è importante giocare la scena a favore del pubblico, perché esso è il destinatario dell'azione scenica. Anche se la collocazione del pubblico non è frontale, ma laterale, o sopraelevata, o nel caso in cui gli spettatori e i performer condividano lo stesso spazio, l'azione scenica viene pensata dal regista per essere comunque recepita dal punto di vista del pubblico.

Nello psicodramma l'orientamento della scena è, per alcuni degli intervistati, altrettanto importante, perché giocare l'azione in favore dell'uditorio - che in spazi non attrezzati viene ricreato, ad esempio, con un semicerchio di sedie - permette la connessione tra chi agisce e chi assiste, in modo tale che chi osserva può partecipare alla scena con la propria interiorità e anche fornendo dei doppi, se richiesti dal direttore. Inoltre, orientare la scena serve anche a chi agisce, per visualizzare il punto di osservazione: si agisce, ma per chi? Rivolti a chi? Questo, sempre che in uditorio ci siano delle persone: altrimenti l'orientamento è ininfluente. La scena, inoltre, assume significati in base al punto di vista da cui viene osservata, dice un intervistato riferendo l'esempio della balconata, mentre l'orientamento - afferma un altro intervistato - dipende dal sentire del direttore, è soggettivo e varia a seconda di ciò che il direttore avverte sia meglio in quel momento. In ogni caso, è più libero rispetto alle scelte possibili nel teatro tradizionale, anche in ragione della forma rotonda del palcoscenico, che

permette di girare intorno alla scena e di osservarla da un punto di vista variabile.

Per altri intervistati, invece, l'orientamento non è importante perché il direttore assume il punto di vista interno alla scena, quello di chi agisce e per il quale la scena viene agita in prima persona e dal gruppo; oppure, perché la sessione di psicodramma è un'opera collettiva: non c'è un pubblico a cui destinarla.

5.4 Movimento scenico, prossemica, sociometria

La scena teatrale viene attivata dalla presenza di uno o più attori che la occupano coi loro corpi posizionandosi in determinati punti, assumendo posture e spostandosi nello spazio: questa movimentazione costituisce uno strumento espressivo per l'autore dello spettacolo ed è decisa in fase preparatoria, provata, stabilita più o meno rigidamente dal regista ed eseguita più o meno creativamente dagli attori. Dà vita alla scena fornendo informazioni sulla relazione tra i personaggi attraverso i movimenti reciproci e le distanze tra gli attori (prossemica) e sul contenuto del dramma, passando attraverso un canale subliminale di cui il pubblico non si accorge. Anche il pubblico, secondo l'opinione di un intervistato, ha una sua prossemica: una prossemica interiore, che lo avvicina alla scena mentre vi assiste.

Nello psicodramma il movimento scenico è libero ed esprime il contenuto interiore della persona, è spontaneo e non predeterminato, tranne che in un caso molto specifico: quando l'ausiliario viene incaricato dal protagonista di eseguire movimenti ed assumere posture precise in base alle esigenze sceniche, allo stesso modo in cui il regista teatrale fornisce indicazioni di movimento agli attori. Il direttore, durante la sessione, può dare consegne di movimento, per creare una situazione da cui le persone possono trarre spunto per esprimersi, quindi fornisce una modalità di espressione, che verrà colta e utilizzata dai partecipanti, ognuno a suo modo.

La movimentazione fisica è caratteristica essenziale del metodo psicodrammatico - sottolinea un intervistato - che va valorizzata e promossa, per evitare che la parola diventi preponderante e annacqui la pregnanza della scena. Il lavoro col corpo rende percepibili all'esterno i contenuti interiori, informando l'azione scenica, che si configura come un continuo movimento, creando o modificando la relazione tra le persone e tra la persona e le proprie idee e il proprio sentire.

La dinamica che si crea in scena rivela e forma al contempo l'interazione tra ruoli reciproci, appunto, che si configurano come strutture in movimento intrecciate con altre strutture, in una variazione continua di assetti che corrisponde alla stessa personalità dei partecipanti, afferma un altro intervistato. Tale mobilità spaziale permette anche di intervenire non solo sulla relazione tra persone, ma anche sulla personalità dei singoli, agendo sul suo lato strutturale: il movimento scenico si configura dunque, in questa visione, come un fattore terapeutico, di sviluppo della persona.

Va da sé che nello psicodramma la prossemica risulti un fattore espressivo dei contenuti interiori delle persone, a maggior ragione in strategie come l'atomo sociale, dove il posizionamento reciproco viene ricercato e promosso in modo esplicito come strumento rivelatore del teatro interno del protagonista. Interessante la notazione di un intervistato circa l'influenza della conformazione e delle dimensioni dello spazio sulla prossemica dei partecipanti alla sessione: come se le geometrie volumetriche, che si creano tra le persone, fossero inserite in un contenitore in grado di informarle.

Mi ha colpita anche l'affermazione di un altro intervistato, quando sostiene che è la stessa prossemica a creare lo spazio scenico: esso quindi varia, si ricrea istante per istante, non è un contenitore con caratteristiche fisiche piuttosto fisse, ma è un organismo in trasformazione che lega le persone che vi sono immerse, da cui è al contempo prodotto.

Nell'intervista ho voluto indagare sulla valenza creativa della sociometria e su quanto sia assimilabile alla prossemica teatrale, perché è un punto per me molto caldo, su cui mi si accendono parecchi pensieri e che sento particolarmente attivo nelle mie conduzioni sia teatrali sia psicodrammatiche.

Stimolati così dalla domanda "se la sociometria sia un uso creativo dello spazio", gli intervistati hanno dato risposte varie, alcune molto simili tra loro, che cito singolarmente per dare conto di quanto sia diversa la percezione di ognuno su questo tema. Per un intervistato non ha un valore creativo, perché misura una realtà e non crea un accadimento; per un altro ha un potenziale generativo nel senso che restituisce una situazione di cui il direttore deve prendersi carico e che porta a degli sviluppi, quindi è creativa in questo senso; è creativa, per un altro, in quanto processo innescato e vissuto dal gruppo, che porta ad un risultato visibile; o ancora, è una misurazione fatta in modo originale e quindi creativo, usando lo spazio e il movimento; è creativa perché è una possibilità in più, un modo particolare di usare lo spazio; è creativa perché usa lo spazio per rendere manifeste le tensioni tra le persone ed è paragonabile alla prossemica teatrale, che mostra la relazione tra i personaggi; è creativa perché esplicita il tele in uno spazio che viene vissuto e anche guardato.

5.5 Spazio creativo / uso creativo dello spazio

Lo spazio scenico del teatro di rappresentazione tradizionale accoglie l'azione, vale a dire un accadimento che si svolge in quello spazio e che viene percepito dal pubblico. L'azione scenica - come venga usato quello spazio - è preparata, studiata e messa in opera dal regista, la cui spinta espressiva si coniuga a quella degli attori, che se ne appropriano, fornendo il loro contributo interpretativo. Il regista dà quindi la sua visione della scena, la realizza, avendo lo spazio "nelle sue mani" e potendo avvalersi di maestranze (scenografo, macchinista, costumista...) che rendono fisicamente percepibile la sua idea, resa infine viva grazie all'apporto personale degli attori.

Per realizzare a pieno il suo progetto, il regista prevede un impianto scenico che deve essere coerente

con il messaggio dello spettacolo e che sia in grado di “danzare” con l’interpretazione dell’attore: il regista è quindi garante dell’unità espressiva dello spettacolo e della chiarezza nella comunicazione al pubblico del messaggio interno all’opera.

Lo spazio teatrale è usato in modo creativo in virtù della sua plasmabilità, nel senso che può essere riempito con qualsiasi contenuto e stile espressivo, essendo come un foglio bianco, ogni volta reso neutro e su cui ogni volta si possono dipingere cose differenti.

La creatività nell’uso dello spazio teatrale viene associata, quindi, alla preparazione della performance, che segue uno schema stabilito in maniera rigorosa, anche se è in grado di accogliere l’imprevisto e integrarlo nell’insieme: ogni performance è infatti a sé, presenta delle variazioni rispetto alle altre e rispetto alla traccia di riferimento.

Un intervistato, infine, intende lo spazio teatrale in senso creativo in relazione alla facoltà che la performance ha di trasformare lo spettatore, che sia disponibile a farsi attraversare dall’azione scenica.

Lo spazio dello psicodramma è “quel posto in cui ti muovi”: mi ha stupita la semplicità di questa affermazione, che a mio avviso esprime il senso dello spazio scenico, proprio anche della dimensione teatrale. Lasciando da parte le mie considerazioni, riporto ancora una volta la neutralità e l’adattabilità dello spazio come presupposto per un suo uso creativo, che consiste nel rendere percepibile lo spazio psichico interno dei partecipanti. Muovendosi in modo creativo tra mondo interno e riferimenti esterni, la persona può impossessarsi della realtà spaziale e viverla, personalizzandola. Ciò è possibile grazie all’ingresso nella dimensione del sacro, della follia, o comunque in uno stato mentale lontano dalla logica della razionalità, “dove gli opposti si incontrano e dove qualcosa può essere vero e non vero allo stesso tempo”, che si ottiene sia attraverso il rituale di avvicinamento progressivo alla scena, sia al riscaldamento. Come già riportato, un riscaldamento efficace permette l’accesso alle risorse immaginative che sostengono l’azione, anche senza l’ausilio dell’apparato scenico.

Usare creativamente lo spazio, infine, significa integrare nell’azione gli imprevisti, tenendo conto delle contingenze, con un atteggiamento attivo e, dunque, creativo.

5.6 Direttore di psicodramma e uso creativo dello spazio

Volendo riprendere il cuore del mio lavoro, ho posto la domanda: “se e come il direttore di psicodramma usi lo spazio in modo creativo”, traendo molti spunti differenziati e interessanti.

Parto dalla considerazione che il direttore ha proprio il ruolo di qualificare lo spazio come spazio creativo: il palcoscenico è un vuoto da riempire ed egli invita il gruppo a farlo, liberamente, accogliendo tutto ciò che arriva, senza censure. Egli dà quindi il via ai giochi, se così si può dire, e li conduce con le consegne e, appunto, con l’uso dello spazio.

Nella fattispecie, quest'ultimo consiste nel predisporre delle situazioni, dei contesti anche emotivi, o tematici, in cui le persone possano esprimere il proprio contenuto, per come sentono e possono di momento in momento. Il direttore è quindi, innanzitutto, un creatore di forme e, con le consegne, stimola il gruppo a viverle, ciascuno con la propria soggettività: stabilisce la struttura della scena e attiva i ruoli per agire dentro quella struttura, che ha funzione di riferimento. Egli non interviene, comunque, sui contenuti, rimanendo così nel suo mandato di facilitatore dell'espressione personale dei partecipanti (e non della propria).

Connettendosi al gruppo e al protagonista, il direttore usa tutta la strumentazione in suo possesso: inversioni di ruolo, doppi, cambi di scena, oggetti, luci, musica, movimenti, eccetera, per agire nello e sullo spazio, per far sì che il protagonista possa sviluppare la propria creatività.

È essenziale che sappia padroneggiare tutti gli strumenti, sia metodologici sia tecnici e tecnologici, che conosca lo spazio, le sue possibilità e i suoi limiti, al fine di utilizzarlo nel modo migliore, istante per istante.

Per far ciò, il direttore deve prendersi cura della propria creatività e spontaneità mettendosi innanzitutto a suo agio, in un ambiente che gli corrisponda il più possibile: avendo a disposizione uno spazio proprio, lo renderà accogliente, lo personalizzerà in modo da renderlo suo e che parli di lui alle persone che lo vivono, in un clima di calore umano che predispone al lavoro. Dovendo usare uno spazio altro, cercherà comunque di personalizzarlo e di possederlo, in modo da sentirsi comodo nella direzione.

5.7 In sintesi

L'uso dello spazio che si fa nel teatro drammatico differisce da quello del teatro psicodrammatico, nell'opinione generale degli intervistati, a partire dall'intento dell'azione scenica, che nel primo caso è di esibizione per un pubblico e nel secondo è di espressione personale.

Da questa distinzione derivano le differenze a livello sia tecnico sia espressivo, seppure il limite sia spesso labile e certe volte inesistente, cosa che fa apparire l'ambito teatrale e quello psicodrammatico come variazioni sullo stesso tema.

In comune vi è innanzitutto il lato umano, inteso come fulcro dell'azione, che da solo basta ad animare, rendere comunicativa ed espressiva la scena; l'apparato scenico passa, quindi, in secondo piano, venendo in generale considerato utile, ma non indispensabile. In particolare, gli oggetti e la scenografia sono percepiti come accessori, mentre la luce gioca un ruolo maggiore, creando l'atmosfera emotiva, in cui la persona/il personaggio si muove. Il movimento nello spazio, il posizionamento, la prossemica e la postura fisica sono invece ritenuti più significativi e creativi, sia nell'espressione di contenuti personali, sia nella rete di relazioni che vivono sulla scena, tra

personaggi nel teatro drammatico e tra persone in quello psicodrammatico, come è naturale che sia in una visione che privilegia il lato umano rispetto a quello tecnico. La prossemica teatrale, nell'opinione degli intervistati, è ritenuta simile alla sociometria, poiché entrambe mostrano le relazioni reciproche tra individui, attraverso il posizionamento nello spazio.

In comune vi è anche l'idea di teatro come luogo della magia, della spontaneità e creatività (dei partecipanti alla sessione e, in qualche misura, dell'attore e anche del pubblico); un luogo extra-quotidiano circoscritto, in cui avviene qualcosa che trasforma le persone e a cui si accede tramite un rito di avvicinamento e di passaggio progressivo nella dimensione immaginativa attraverso diaframmi successivi, costituiti da spazi intermedi, che attori e pubblico da un lato e partecipanti alla sessione dall'altro attraversano prima di arrivare nella, o al cospetto della scena.

La struttura fisica del teatro drammatico e di quello di psicodramma - anche ricreato in spazi non appositamente pensati né per la rappresentazione né per la sessione - è simile nella distinzione di platea/uditorio e scena, tra le quali sussistono passaggi sia emotivi, sia di posizione delle persone. Lo spostamento fisico tra palcoscenico e platea nel teatro drammatico è più rigido di quello tra palco e uditorio in quello psicodrammatico, che è programmaticamente fluido, le persone assumendo posizioni e ruoli differenziati di sessione in sessione e all'interno della stessa sessione.

Le differenze più marcate riguardano, come detto, l'intento, da cui deriva innanzitutto la differenza tra attori e partecipanti alla sessione: i primi, appunto, si esibiscono davanti al pubblico secondo indicazioni registiche precise, arricchendole del proprio apporto creativo, ma seguendo comunque un'esigenza estetica; i secondi esprimono se stessi in un contesto creato ad arte ed utile per favorire l'emersione e la rielaborazione di vissuti ed emozioni, che non tiene conto del risultato finale, ma del processo che lo produce.

Infine, l'uso che il regista fa dello spazio è strumentale alla propria idea o al messaggio dell'opera rappresentata, mentre il direttore di psicodramma lo movimentava a uso e consumo del gruppo e del protagonista. In comune, le due figure hanno la conoscenza dello spazio fisico e la padronanza delle tecniche per utilizzarlo, sebbene il regista si avvalga di maestranze ed abbia, quindi, un ruolo più progettuale, mentre il direttore di psicodramma lo manovra in prima persona, riunendo in sé tutte le funzioni pratiche necessarie allo svolgimento della sessione.

Capitolo 6

Esperienze di teatro drammatico e psicodrammatico

In questo capitolo darò conto della mia visione personale circa la zona di confine tra teatro drammatico e psicodramma, ragionando sia su alcune recenti conduzioni sia sugli argomenti che maggiormente destano il mio interesse e che sento proficui per la mia ricerca. Seguirò un pensiero reticolare che forse mal si adatta alla pagina scritta e che verrebbe più facilmente compreso se espresso con una forma tridimensionale, ma cercherò di essere chiara e di non imporre al lettore un eccessivo sforzo di interpretazione.

Inizierò descrivendo brevemente tre mie esperienze di conduzione, concentrandomi sugli aspetti che sono emersi nelle interviste, per calare nella mia pratica le considerazioni esposte.

La prima è un'esperienza teatrale per un piccolo gruppo; la seconda uno psicodramma continuativo per piccolo gruppo; la terza una sessione aperta di psicodramma pubblico per gruppo medio-grande. Proseguirò con un approfondimento sulla prossemica, che sento essere la base fondante sia del teatro sia dello psicodramma, per come io li percepisco assumendo i vari ruoli di direttore e regista, oltre che di attore, partecipante alla sessione e spettatore.

Infine, terminerò con riflessioni sullo strumento laboratoriale come base comune tra teatro e psicodramma, volto all'espressione dei contenuti personali dei partecipanti e con un tentativo di ulteriore definizione di chi sia il direttore.

6.1 Tre conduzioni

Libera il Folle in te

Lavoro nel teatro amatoriale dal 1999 contemporaneamente nei ruoli di regista, attore e insegnante, trovando nella dimensione non professionistica terreno fertile per praticare il mio interesse educativo verso lo sviluppo della persona attraverso il linguaggio teatrale. In questo percorso, a partire dal 2015 mi dedico a sperimentazioni sull'archetipo del Folle, per come ci viene tramandato da Alejandro Jodorowsky⁸¹ nel suo testo *La via dei tarocchi*: il Folle è appunto un archetipo della personalità che presiede alla ricerca del nuovo, al gusto del sovvertimento, alla rottura degli schemi ed è essenziale nel buon governo sia dell'individuo sia delle comunità, con la sua azione innovatrice volta allo sviluppo e all'accrescimento della zona di confort personale e sociale. Su questo argomento metto in scena alcuni spettacoli e conduco il laboratorio *Libera il Folle in te*, negli anni 2017-2019, con la

⁸¹Jodorowsky- Costa, 2005

frequenza di un appuntamento mensile di quattro ore ciascuno, esclusi i mesi di luglio e agosto. Il gruppo che arriva alla messa in scena è composto da sei persone, tra donne e uomini.

Volendo lavorare sul Folle interiore, predispongo una scaletta utile a contattare intimamente e far esprimere i partecipanti, arrivando poi a un risultato finale da presentare al pubblico: nel corso del primo anno ho svolto attività esclusivamente laboratoriale, che ho progressivamente sostituito con la preparazione dello spettacolo, fino alla restituzione, avvenuta il 12 ottobre 2019 nei locali dell'ex manicomio femminile di via Giulio, a Torino, ora Anagrafe Centrale, nell'ambito delle iniziative per la settimana della Salute Mentale.

La parte laboratoriale ha avuto lo scopo di far emergere da ciascun partecipante il proprio alter ego Fool, vale a dire la maschera della Follia, che nella vita quotidiana agisce in maniera più o meno manifesta con comportamenti, pensieri, azioni di cui la persona è più o meno consapevole. Il secondo passaggio è stato quello di definire tale maschera nelle sue componenti percepibili dall'esterno: aspetto, abbigliamento, movimenti, atteggiamenti, posture, vocalità; al personaggio in costruzione è stata anche data la parola, così da organizzare via via il materiale emerso in un monologo strutturato, che è stato poi inserito in una cornice narrativa insieme agli altri monologhi.

Parlerò adesso della prassi laboratoriale che ho seguito, nella quale il lato teatrale e quello psicodrammatico sono più evidentemente con-fusi.

Lo spazio prove era un seminterrato di circa 100 metri quadri, pareti bianche - due delle quali con telone per proiezioni - pavimento in piastrelle, confortevole come temperatura sia in inverno sia in estate, dotato di sedie, tre cubi in legno e una sorta di tavolo stretto e lungo, sempre in legno, di un tavolino pieghevole, di due poltrone flosce di colore bianco e di un vecchio hard disk che si usava come sedile. L'illuminazione era costituita da neon e da due lampade a luce calda, una delle quali regolabile in intensità. Dietro una tenda erano ammassati oggetti di ogni sorta, da sagome umane in compensato a tappeti, da polistirolo ad appliques rotte: un trovarobato preziosissimo, che è stato ampiamente sfruttato. La sala dava nel complesso un'impressione di fredda compostezza, molto lontana dall'atmosfera magica e polverosa di un teatro.

Il laboratorio iniziava con l'ingresso delle persone, che scambiavano due chiacchiere, indossavano abiti da training (di solito una tuta nera, che non dà stimoli visivi particolari), eccetera: una zona-cuscinetto che poteva durare anche venti minuti, nell'attesa che tutti arrivassero. Solitamente ci si raccoglieva poi al centro della sala, sempre chiacchierando e da lì io davo la prima consegna, in genere agganciandomi a qualche aneddoto o piccolo accadimento di quegli istanti.

Il riscaldamento partiva dalla presa di contatto con il proprio corpo-voce, penalizzata dal pavimento in piastrelle che limitava il lavoro a terra, ma accompagnata dalla musica come apporto facilitante. Portavo poi gradualmente i partecipanti in uno stato di distacco dall'ambiente, facendoli entrare ciascuno nel proprio spazio interiore, che veniva vissuto come un contesto nuovo, con atteggiamento

di scoperta e di curiosità. Sceglievo sempre musiche evocative, stranianti, distorte, per indurre una sensazione stridente e un certo disagio, anche se molto attenuato, funzionale a spingere l'esplorazione interiore nelle zone scomode, in cui più probabilmente i partecipanti avrebbero potuto contattare il proprio Fool.

Da questo ambiente interiore vagamente dissonante inducevo l'emersione di un contesto più preciso, diverso per ciascuno, nel quale ogni persona si sentisse immersa fisicamente. Niente di ciò che si immaginava veniva disvelato: tutto restava nella testa e ognuno viveva in autonomia il proprio viaggio. In questa fase davo consegne volte a creare un ambiente di riferimento, senza dire quale ambiente dovesse delinarsi. Invitavo poi a proiettare nello spazio circostante ognuno il proprio ambiente, il proprio paesaggio, guardandolo, sentendocisi immersi, ed a percorrerlo, non facendo caso alla presenza degli altri. Era sorprendente come tutti fossero effettivamente *dentro* il proprio spazio, pur incrociando il movimento degli altri. Le persone semplicemente non si vedevano tra loro, immerse com'erano nella propria immaginazione, che iniziava a farsi percepibile.

Definito il contesto, chiedevo di muovere il corpo o segmenti di corpo attivando diverse modalità: oscillazione, rotazione, linea retta, variazione di assetto, eccetera. Dopo aver sperimentato diverse combinazioni, ognuno individuava la propria, iniziando ad esplicitare la maschera del Fool con posture e atteggiamenti fisici, camminate, tic, micromovimenti. Insieme al corpo visibile, o immediatamente dopo, attivavo quello vocale, facendo produrre piccole esclamazioni, sospiri, frasi smozzicate in qualsiasi lingua compreso il *grammelot*⁸², lavorando sulla voce sempre più intensamente, con escursione di volumi e tonalità. Tutto avveniva nel contesto di semi-realtà attivato all'inizio da ciascun partecipante.

Era poi il momento di intercettare i modi in cui personaggi - ormai li si poteva definire tali - vivevano le emozioni e i sentimenti di base come paura, gioia, sorpresa, ostilità, rabbia, amore, diffidenza: le mie consegne inducevano ognuno a vedere nello spazio qualcuno, o una situazione, che potesse provocare nel proprio Fool quelle reazioni, facendolo agire di conseguenza. Da fuori si vedeva un gruppo di persone che si agitavano, spostandosi da una parte all'altra della stanza, vociando, bloccandosi di colpo, chi con le lacrime agli occhi, chi sghignazzando, in un quadro che davvero sembrava ritrarre un reparto manicomiale. L'effetto era molto d'impatto.

A questo punto ho introdotto il trovarobato e ciò che potevo usare a livello di arredi e luci: gli oggetti in giacenza sono stati esplorati autonomamente da ciascun partecipante, in accordo con ciò che ognuno sentiva risuonare con il proprio personaggio e sono stati usati sia per ciò che erano sia in senso simbolico. Ricordo in particolare una abat-jour usata come cappello. A questi, i partecipanti hanno aggiunto altri oggetti portati da casa, per arricchire il ventaglio di possibilità espressive. Con

⁸² Lingua inventata, tipicamente storpiatura di lingue reali.

una cernita finale, alcuni hanno conservato uno o più oggetti, che sono stati usati nella performance. Allo stesso modo, gli arredi venivano utilizzati in libertà, più per il rimando fisico che davano che per la loro funzione, quindi per la durezza o morbidezza, per la forma e possibilità di movimentazione, o per il rumore che facevano se trascinati o spostati energicamente. L'uso delle luci, molto limitato a cambi di ambientazione di sapore più intimistico o più estroverso, ha prodotto un discreto effetto in fase di prova interpretativa del monologo.

Alla fine di ogni incontro, il gruppo assisteva alla sintesi del lavoro di ognuno, dando rimandi sulle risonanze emotive e, sulle suggestioni ricevute; condividendo le difficoltà di certi passaggi; sostenendo con la propria presenza l'espressione di tutti.

Terminata la parte laboratoriale ci siamo dedicati alla composizione scenica, di cui non parlerò, perché esula dal tema di questa trattazione e per la quale ho dismesso il ruolo di direttore-facilitatore per assumere quello di direttore-realizzatore, vale a dire regista teatrale nel senso più corrente del termine. Faccio un'unica considerazione circa l'orientamento della scena, che durante le prove è stato posto a favore del pubblico, costituito dai partecipanti e da me, seduti tutti sulla stessa fila, a osservare la performance di ciascuno: essa veniva offerta ai nostri sguardi e noi di rimando davamo le nostre impressioni, come detto, almeno in una prima fase. In particolare, come detto, i partecipanti rimandavano cosa sentivano e cosa l'esibizione del compagno provocava in loro aggiungendo, stavolta, un'indicazione dell'effetto che l'esibizione avrebbe fatto sullo spettatore della performance finale, in una partecipazione di stampo psicodrammatico con finalità comunque diverse, proprie del teatro comunemente inteso. In una seconda fase io intervenivo con notazioni di tipo squisitamente tecnico.

L'esigenza alla base di questo percorso era di tipo espressivo, tant'è che il laboratorio è iniziato senza l'idea di uno spettacolo finale, ma appunto come occasione per sperimentarsi e accrescere la conoscenza di sé, oltre a fare esperienza di un metodo che potesse anche servire in occasione di altri lavori teatrali che i partecipanti avessero eventualmente seguito in futuro. Il titolo intendeva infatti passare la visione del laboratorio come percorso personale: liberare il Folle in te implica che tu sia disponibile a un incontro con il tuo Fool e che tu gli dia la possibilità di agire, cambiando anche la percezione che hai di te stesso. Così, la maschera del Fool è stata realizzata a partire da simboli, immagini interiori e necessità espressive di ciascuno, accogliendo tutto il materiale che emergeva durante il lavoro.

Ogni momento del laboratorio è stato pensato per favorire l'espressione personale: ho cercato di dosare la mia presenza rimanendo fuori dallo spazio d'azione dei partecipanti, in posizione distanziata in modo da avere uno sguardo comodo su tutti, di intervenire con la musica là dove sentivo che avrebbe dato degli spunti espressivi, di dare consegne aperte, in modo da non perdere del materiale interiore che sarebbe diversamente rimasto inespresso.

Il dato umano era certamente predominante sia rispetto all'apparato scenico, quasi inesistente, sia agli oggetti, che sono serviti più che altro come spunto all'azione e sono stati comunque sempre scelti, come detto, dai partecipanti. In questa fase, poi, il lato performativo era ininfluenza, quindi non ho mai dato indicazioni di tipo interpretativo sull'uso della voce o sul movimento scenico, sulle posture o sull'aspetto delle maschere che si stavano via via formando. Ho invece annotato il percorso espressivo di ciascuno, per offrire degli specchi a fine sessione, in modo da fissare per ognuno alcune immagini, in grado di lavorare sotto traccia fino all'appuntamento successivo. Chiedevo, infatti, di raccogliere in una cartella, mentale o reale, spunti, immagini, pensieri sul proprio Fool e di notare se nella vita di tutti i giorni esso si facesse vedere, magari dissimulato sotto qualche comportamento, o in modo manifesto.

Da quanto detto, emerge come la pratica dello psicodramma e questo tipo di conduzione laboratoriale siano simili, anche se presentano alcune differenze sostanziali: in questo caso non è stato preso in considerazione il gruppo reale, essendo un lavoro individuale, seppure in gruppo e non è stato disvelato il contenuto interiore con fasi integrative che lo ricollocassero esplicitamente nel teatro interno delle persone. Se ciò è avvenuto - e che lo sia non ci sono dubbi, perché esprimersi è sempre un'azione trasformativa - è stato per una naturale conseguenza della ricerca su di sé e non in virtù di una metodologia che programmaticamente porta a termine le fasi espressive attivando quelle integrative, alternando azione e osservazione, rendendo manifesto il cambio di ruolo e collocando la persona chiaramente nell'una o nell'altra modalità.

L'esperienza di conduzione di questo laboratorio mi fa capire come la fase di riscaldamento sia essenziale per suscitare nella persona il desiderio di sperimentarsi e attivare il pensiero immaginativo, attraverso fasi progressive di *mise en abîme*, come scrivevo nel capitolo precedente. In alcune conduzioni in E.P.G. mi sono infatti accorta che un riscaldamento inadeguato o insufficiente sfavorisce la partecipazione e la disponibilità a mettersi in gioco, davvero due presupposti irrinunciabili, soprattutto se si desidera portare il gruppo in terreni simbolici, dove bisogna sostenere la semi-realtà per un arco di tempo molto lungo.

EsprimiTU

Da fine novembre scorso sto conducendo un laboratorio di psicodramma per conto di un'associazione che si occupa di disturbi d'ansia, con incontri settimanali della durata di un'ora e mezza l'uno. Il gruppo è composto mediamente in otto, tra donne e uomini: alcune hanno lasciato dopo tre-sei incontri e altre se ne sono aggiunte. Ho deciso di chiamare questo appuntamento *laboratorio* per continuità, visto che dal 2017 sempre per la stessa associazione conduco appunto *EsprimiTU*, un laboratorio di creazione scenica, che ha raccolto parecchie persone nel corso degli anni.

Gli incontri si tengono presso la sede di Vol.to, associazione di secondo livello per il volontariato torinese, ubicata in un palazzo in pieno centro. La sala ci viene assegnata di volta in volta, quindi ci capita di stare in sale diverse, che hanno comunque lo stesso aspetto e più o meno la stessa dimensione: sono sale-conferenza ampie circa 50 metri quadri, di forma rettangolare, con pavimento di piastrelle, luci al neon, sedie con il tavolino incorporato, lavagne luminose, scrivania inamovibile e poltrone per i relatori; diverse piante da interno; finestre che danno sulla strada e che riflettono l'interno della sala; un ambiente piuttosto saturo per via del soffitto ribassato e della temperatura sempre elevata e parecchio rumoroso, sia per il traffico che arriva da fuori che per le voci che arrivano dai corridoi. Le condizioni sono decisamente svantaggiose, anche per la tipologia di gruppo: questo, infatti, varia di continuo la sua composizione, con persone che sono presenti fin dall'inizio, persone che se ne vanno e altre che se ne aggiungono, persone che fanno assenze di due o tre settimane e poi rientrano.

In un'ora e mezza, con queste contingenze, devo scegliere se privilegiare la conoscenza tra i partecipanti, lavorando quindi sulle relazioni reciproche, l'espressione di contenuti personali attraverso giochi di doppi e inversioni di ruolo, o la messa in scena vera e propria di un vissuto, con una sessione di gruppo oppure ricorrendo al protagonista.

La sessione inizia con l'arrivo del gruppo, alla spicciolata; si spostano le sedie per creare uno spazio di lavoro al centro; si chiacchiera e io inizio a sondare il terreno per decidere da dove far partire l'azione. Il riscaldamento gioca anche qui il ruolo principale, anzi, un ruolo ancor più essenziale che nel caso del laboratorio sul Fool, per le condizioni vincolanti in cui la sessione si tiene. Non mi sono mai portata dietro alcun oggetto per ragioni molto pratiche: non si può lasciare niente in deposito ed io mi muovo in bici.

La pratica teatrale mi sostiene nel predisporre al lavoro il gruppo, creando un ambiente adatto a far sentire i partecipanti a proprio agio: tutto passa dalla voce e, qualche volta, dalla musica con cui accompagno la presa di contatto col corpo e con la propria interiorità. L'attivazione motoria è molto limitata dal fatto che non si possa lavorare a terra; inoltre fanno parte del gruppo alcune persone con ridotta mobilità: il mio compito è offrire uno spazio di contatto con se stessi e con gli altri che sia ugualmente proficuo per tutti. In questa fase cerco di riprodurre una sensazione di eutonia, cioè un giusto equilibrio di tono muscolare e rilassatezza, che aiuti a staccare la mente dalla quotidianità e ad aprirsi la possibilità di un mondo *altro*.

In base alla composizione del gruppo in quel momento e alle conduzioni precedenti decido quindi se proporre attività sul piano del reale, oppure ricorrere alla semi-realtà: in questo secondo caso, cerco di usare lo spazio per quello che mi può dare e di fare affidamento soprattutto sul dato umano.

Per quanto riguarda l'uso dello spazio, faccio distribuire le sedie a seconda di quello che è necessario alla scena: le sedie diventano così oggetti neutri, che possono assolvere a più funzioni e

rappresentare paesaggi, mobili o altro. Le finestre possono diventare oblò di una nave, specchi, porte verso altri mondi; le giacche e le borse, le piante, i cestini, tutto ciò che si trova nella sala può essere usato nella scena, a patto che sia necessario allo sviluppo diegetico. L'impegno per mantenere la semi-realtà è già piuttosto intenso e l'attribuzione di senso a oggetti non neutri, ma fortemente connotati come sono appunto quelli a disposizione in sala, rischia di portare il gruppo fuori dalla situazione, se tali oggetti non hanno un ruolo attivo all'interno della scena. Ad esempio, la giacca che rappresenta un tappeto volante sul quale una persona viaggia nei cieli è utile che venga usato; il paesaggio sottostante, se non interviene nella narrazione, è inutile e anzi ostacolante che venga riprodotto, perché ci dobbiamo ricordare cosa è cosa e le persone devono muoversi nello spazio di conseguenza.

Una delle difficoltà maggiori è quella di dare ai partecipanti l'impressione che la scena si svolga da sé, senza che nessuno da fuori la manovri - cosa già complessa in teatro per la naturale tendenza delle persone a cercare il direttore con lo sguardo, a rivolgersi a lui, nonostante l'ausilio dell'apparato scenico che dà l'idea di un mondo che in effetti vive da sé, di vita propria. In questa situazione, io come direttore devo avere non solo "il teatro nella testa", ma farlo vivere nella testa delle persone, nonostante il tram che sferraglia in strada. Lo spazio non dipende da me per nulla, addirittura non posso neanche evitare l'ingresso o l'uscita di altre persone esterne al lavoro, perché l'attività deve essere svolta alla presenza di un responsabile dell'associazione, che sovente arriva a sessione iniziata e va via prima che finisca.

Per tenere il gruppo concentrato, mi accorgo che devo essere più rumorosa del tram e più visibile della persona che entra ed esce e lo faccio immergendomi nella scena insieme ai partecipanti, diventando parte della scenografia immaginaria, dando voce con dei doppi, stimolando l'azione con ogni mezzo; in definitiva, trasformandomi in un elemento dello spazio, di natura animata o inanimata, a seconda delle necessità. Sicuramente la pratica teatrale, in questo, mi fa gioco: essere in grado di immedesimarmi nelle situazioni e rendere espressivi i miei interventi permette al gruppo di restare agganciato alla semi-realtà e di giocare la scena in maniera completa.

Per come lo percepisco io in questo frangente, l'uso creativo dello spazio consiste nella capacità del direttore-attore di viverlo in modo credibile, sostenendo la finzione scenica con una presenza costante e dando fiducia al gruppo, dopo averlo riscaldato adeguatamente, in modo che anche le persone facciano del loro meglio per non farsi tirare via dalla semi-realtà.

Le vogliamo tutte vive!

Tra le diverse esperienze con gruppi medio-grandi, che ho fatto nel corso degli ultimi anni, scelgo di parlare di una sessione aperta svoltasi il 25 novembre 2021 in occasione della Giornata in contrasto alla violenza sulle Donne, dal titolo *Le vogliamo tutte vive!*, durata due ore, a cui hanno partecipato ventidue persone, donne e uomini, co-condotta da me e da una collega.

Lo spazio in cui si svolge l'attività è una grande sala di circa 200 metri quadri, originariamente una fabbrica tessile, in zona Aurora, a Torino, dotata di sedie, con piante da interno e pavimento in piastrelle, soffitto molto alto e un impianto di riscaldamento rumoroso, che dobbiamo spegnere a inizio sessione perché non arrechi disturbo. Questa contingenza ci suggerisce di proporre attività dinamiche, per non raffreddare - letteralmente - le persone, facendole sentire a disagio.

Il riscaldamento consiste nell'incontrarsi e salutarsi in vari modi, dopodiché seguono attività di misurazioni sociometriche su un continuum (spetrogramma) e per divisione in gruppi, poi si arriva all'attività centrale, composta da due parti.

Nella prima suggerisco di dividere il gruppo in due file che si fronteggiano - ognuno ha davanti a sé un compagno - e di far camminare alternativamente una fila verso l'altra, facendo provare la sensazione di invasione del proprio campo personale; a cui segue la possibilità che ciascun partecipante ha di bloccare chi gli sta di fronte con un gesto della mano, quando sente che il compagno supera il limite del proprio spazio personale.

Per questa attività mi sono ispirata alla danza e alla prossemica teatrale, rendendo esplicito il limite dello spazio di ciascun ruolo: chi invade/chi viene invaso, cercando di far esprimere i partecipanti sulla violenza contro le donne in maniera indiretta, coinvolgendoli dalla base del subire o perpetrare la violenza, e cioè dalla sensazione di invasione di campo. Questo perché desideravo offrire l'esperienza della violenza in maniera implicita e accettabile, nel limite di una zona di sicurezza che potesse essere vissuta da tutti con verità, ognuno in base alle proprie disponibilità in quel momento. Inoltre, alla sessione partecipavano anche degli uomini, per cui non potevo concentrare l'attività sul genere femminile, né tantomeno contrapporre donne a uomini, dovendo a quel punto trovare una soluzione che coinvolgesse tutti quanti alla pari.

Mi sono quindi rivolta al ruolo e alla sua azione nello spazio: lo spazio è diventato un campo di gioco prossemico, in cui posizionamenti e movimenti manifestavano i contenuti personali, senza parole, senza altra connotazione che il posizionamento e il movimento stesso, al punto che il gioco lo si sarebbe potuto stilizzare, con lo sguardo esterno, vedendovi non delle persone, ma dei ruoli nudi, danzare nelle volumetrie dello spazio condiviso.

La densità emotiva era sempre più marcata e lo spazio sempre più elettrico, mano a mano che l'attività proseguiva; ho voluto spingere fino al punto da provocare nei partecipanti un disagio percepibile, ma tollerabile, prima di terminare con un momento di conciliazione, costituito da uno scambio di sguardi, ognuno con il proprio compagno.

La seconda parte dell'attività centrale prevedeva la condivisione del vissuto in sottogruppi, ciascuno dei quali avrebbe poi realizzato una scultura fluida che rappresentasse il contenuto comune; i sottogruppi hanno provato la loro scultura, usando solo il corpo visibile e non la voce, non gli oggetti, non le espressioni del viso: soltanto le linee e i volumi dei corpi, in relazione cinetica tra loro. Il

significato della scultura emergeva quindi dal puro movimento e dalla relazione tra corpi che intrecciavano i loro spazi reciproci.

Anche in questa conduzione è quindi emerso il dato umano come fattore propulsivo dell'azione scenica, incanalato in un uso dello spazio affidato alle forme cinetiche che i corpi assumevano, senza il ricorso alla semi-realtà di una scena propriamente detta.

6.2 Prosemica: il primato dello spazio

Nella mia pratica di teatro sia drammatico sia psicodrammatico, nei diversi ruoli di attore, spettatore, direttore, regista, partecipante, io sono attratta e orientata nelle mie azioni e reazioni dallo spazio-contenitore e dalla variazione delle distanze tra le persone, me compresa.

Percepisco lo spazio come un fluido nel quale si intrecciano correnti in continua evoluzione, costituite dall'interazione delle sfere personali, che formano delle "geometrie relazionali", per usare le parole di un intervistato, in un movimento più o meno evidente.

Cercando di dare parole a questa mia sensazione così intensa, faccio riferimento a *La dimensione nascosta*⁸³ dell'antropologo statunitense Edward Twitchell Hall, pubblicato nel 1966, in cui per la prima volta vengono applicate le categorie semiologiche al comportamento umano nello spazio naturale e sociale.

La *prosemica* è, appunto, la disciplina che studia l'uso dello spazio da parte dell'uomo, mostrando come questo determini l'assetto degli insediamenti, così come delle abitazioni, dei luoghi di lavoro, insomma: di ogni ambiente creato e occupato dal gruppo sociale, in cui gli individui si muovono e si posizionano in base ai ruoli che ricoprono, determinati sia dalla cultura di appartenenza, sia dai sentimenti reciproci.

Hall considera l'uso dello spazio come diretta manifestazione della territorialità, quindi della tendenza a rimarcare, espandere, contrarre i confini della propria sfera personale, vale a dire della *bolla* invisibile che circonda ognuno e che varia, come detto, in relazione non soltanto alla percezione individuale, ma anche alle convenzioni culturali, pur avendo basi comuni derivanti dalla natura animale dell'uomo.

I sensi giocano la parte principale nella determinazione di tali distanze reciproche, dando informazioni su vari piani, che si integrano in una percezione globale.

L'autore distingue quattro distanze fondamentali: intima, personale, sociale e pubblica, nelle due gradazioni di fase di lontananza e fase di vicinanza, che descrivo brevemente perché nella loro

⁸³ Hall: 2001

definizione stanno proprio le basi del movimento scenico e dell'uso dello spazio nel teatro sia drammatico sia psicodrammatico. Presupposto essenziale è che gli individui coinvolti debbano essere sempre consapevoli della distanza reciproca, perché si possa parlare di prossemica: consapevolezza che nella situazione teatrale è non soltanto presente, ma esplicita, ricercata, espressiva, programmaticamente perseguita e legata a doppio filo con i ruoli reciproci di attore e osservatore, con il posizionamento nello spazio di tali ruoli e con l'attribuzione inequivocabile dell'uno o dell'altro, come risulta anche dalle opinioni degli intervistati.

Vediamo, quindi, alcune caratteristiche delle quattro distanze individuate da Hall.

La distanza intima è quella in cui ci si immerge l'uno nel corpo dell'altro: sensazione fisica coinvolgente al massimo grado, data dall'amplificazione delle informazioni sensoriali tattili, uditive e olfattive, che fanno sentire il calore, l'odore, il respiro, i rumori del corpo dell'altro, sia che i due corpi si tocchino, sia che restino leggermente separati. La fase di vicinanza è quella in cui possono venire a contatto testa, tronco, genitali e cosce ed è tipica della lotta e dell'amplesso; il processo di comunicazione passa attraverso canali in cui la vista e la voce sono secondari. La fase di lontananza oscilla tra i 15 e i 45 centimetri: i dettagli del corpo dell'altro sono percepiti visivamente in maniera molto evidente e i corpi nella loro interezza sembrano sproporzionati a causa della vicinanza; si possono isolare porzioni del corpo dell'altro ma non lo si vede nella sua interezza; calore e odore possono ancora essere percepiti; è possibile toccare l'altro agevolmente con gli arti, ma non con il tronco; la voce può essere udita a un volume molto basso.

La distanza personale è quella *bolla* che separa gli individui gli uni dagli altri e che, nella sua fase di vicinanza, ha un raggio compreso tra i 45 e i 75 centimetri, condizione nella quale è possibile toccarsi con le estremità; il calore del corpo altrui non viene più registrato; l'odore può esserlo a seconda dell'intensità dello stimolo; le proporzioni dei corpi appaiono nella loro dimensione effettiva, anche se la testa viene percepita più grande di quanto non sia e la tridimensionalità si accentua grandemente, restituendo contorni, spessori e tessitura dei materiali diversi da quelli percepiti a qualsiasi altra distanza. La fase di vicinanza della distanza personale descritta da Hall corrisponde alla cinesfera di Laban, che ho citato precedentemente. Nella fase di lontananza (da 75 a 120 centimetri), la visione foveale, che consente di vedere dettagli molto piccoli, come la cruna di un ago, distingue chiaramente le aree in cui venga diretto l'occhio e la visione periferica coglie il movimento, ma non i dettagli.

La distanza sociale segna il limite di "dominio" dello spazio: è molto difficile toccare l'altro, a meno di non sforzarsi molto, la visione dei dettagli va perduta, la voce - nelle culture occidentali - ha un tono normale e nessuno dei due individui si aspetta che l'altro si avvicini. La fase di vicinanza e quella di lontananza non hanno grandi differenze tra loro, anche se la prima (da 1.20 a 2.10 metri) è tipica

di una conversazione impersonale della relazione di lavoro, a meno che non si tratti di colleghi che si conoscono bene, nel qual caso la distanza può essere minore; la seconda varia tra 2.10 e 3.60 metri:, consentendo una visione d'insieme abbastanza nitida del corpo dell'altro; la voce gioca un ruolo importante: più il volume è elevato, più si ha l'impressione di raggiungere meglio l'interlocutore. A questa distanza, infatti, l'estensione della cinesfera è possibile grazie al dispiegamento nello spazio del corpo invisibile, la voce, appunto, che *tocca* l'altro là dove il corpo visibile non può arrivare. La distanza sociale nella sua fase di lontananza viene regolata più dalle consuetudini culturali che dai sentimenti reciproci, poiché rappresenta comunque una distanza di sicurezza, al di là della sfera di dominio individuale.

La distanza pubblica si situa nettamente al di fuori della sfera di coinvolgimento. Entro la fase di vicinanza (da 3.60 a 7.50 metri) un individuo che si senta minacciato può reagire attaccando o fuggendo e la visione subisce diverse variazioni: il corpo inizia a risultare appiattito, il colore degli occhi non si discerne più bene, rimanendone visibile invece il bianco, la testa appare più piccola delle sue proporzioni reali e la visione foveale comprende l'intero viso; il volume della voce si alza apprezzabilmente; altre persone possono entrare nella visione periferica. La fase di lontananza (oltre 7.50 metri) è quella che spontaneamente si crea in presenza di personaggi pubblici, ma chiunque può sperimentarla quando si trova in pubblico: è necessario alzare il volume della voce e rallentare la locuzione per farsi intendere; le posture, i movimenti e la gestualità devono essere amplificati; i tratti del volto sono percepiti in modo approssimativo e, mano a mano che la distanza aumenta, le persone perdono le loro caratteristiche individuali, fino a risultare figurine bidimensionali: "Al punto in cui le persone sembrano formiche, il contatto con loro in quanto esseri umani svanisce rapidamente"⁸⁴.

Hall ci restituisce con straordinaria precisione scientifica la progressione percettiva dell'altro, da uno stato fusionale alla de-umanizzazione, dovuta alla quasi totale assenza di stimoli sensoriali, là dove soltanto la coscienza ci fa distinguere le persone dalle formiche.

Il flusso percettivo viene arricchito e modificato da innumerevoli altri fattori, tra cui la cinestesia, vale a dire il movimento dell'individuo e del gruppo, e la propriocezione, intesa come la percezione di se stessi in relazione all'ambiente circostante e la presenza al proprio corpo. La prossemica non può che viverci in un ambiente tridimensionale nel quale si è *immersi* e che modifica i movimenti reciproci tra le persone, essendone a sua volta modificato: è evidente il parallelismo con il sistema di ruoli moreniani, che creano la realtà e che da essa vengono creati, in uno scambio continuo costituito dalle relazioni reciproche tra individui, sottogruppi e gruppi sociali.

Ora, il teatro e lo psicodramma si basano sulla presenza umana in uno spazio espressivo relazionale,

⁸⁴ Ivi, pag.169

come è anche emerso dalle interviste: qualcuno si muove sulla scena, esprimendo se stesso o la poetica di un autore e facendo emergere, in ogni caso, un contenuto interiore, sia esso dell'attore psicodrammatico, del performer teatrale, del regista o del drammaturgo. Tale espressione è diretta verso qualcun altro che assiste, lo spettatore, contemporaneamente presente nello stesso spazio-contenitore, ma con una collocazione fisica diversa, o comunque con una collocazione di ruolo diversa.

Sulla scena possono, poi, muoversi più attori, nel senso di agenti, in relazione spaziale tra loro e quella relazione sarà espressiva delle connessioni all'interno del gruppo reale o all'interno del gruppo di personaggi rappresentati sulla scena, come nel caso dell'azione drammatica teatrale o dell'azione psicodrammatica in cui gli ausiliari interpretano le parti assegnate dal protagonista.

Le tensioni teliche (di istintiva attrazione o repulsione) così esplicitate possono essere misurate tramite strumenti appositi come le attività sociometriche nello psicodramma, che poggiano sulla prossemica, utilizzando lo spazio come palcoscenico su cui rappresentarle, attraverso posizionamenti e movimenti reciproci degli agenti; esse possono essere misurate anche in maniera implicita dallo spettatore che assista alla scena (drammatica o psicodrammatica indifferentemente), possono essere proposte e costruite dal direttore - che vuole ad esempio mettere un partecipante in una certa situazione telica per indurlo a esprimersi su di essa - oppure dal regista, il quale le programma e le definisce in fase di messa in scena dell'opera.

La prossemica, come abbiamo visto tramite le parole di Hall, coinvolge i sensi e altre facoltà come la cinestesia e la propriocezione e su tutti ha a che fare con la vista, che ha un ruolo minoritario soltanto nella fase di vicinanza della distanza intima, situazione nella quale non è necessario *vedere* per *conoscere* la posizione dell'altro in relazione a se stessi. Nella lingua greca *vedere* ha diversi significati, tra cui appunto *sapere*, tipicamente alla forma passata *òida*⁸⁵: ho visto, quindi so. Nelle attività sociometriche la vista gioca un ruolo essenziale perché la persona *sappia* come gli altri le si relazionano, così come lo spettatore comprende la relazione tra i personaggi vedendoli muoversi sulla scena.

Il posizionamento spaziale, inoltre, è il cardine delle strategie geometriche sistematizzate da Boria⁸⁶: atomo sociale e genodramma, infatti, si basano sulla distribuzione nello spazio, stabilita dal protagonista, degli altri significativi. Nello specifico, l'atomo utilizza la dimensione circolare, nelle sue due variabili di direzione (davanti, dietro, sinistra e destra) e distanza (lontano, vicino), rendendo visibile nello spazio la relazione del protagonista con gli altri significativi chiamati sulla scena, i quali vengono anche orientati di fronte, di profilo o di spalle, in modo da specificare ulteriormente questa relazione. Il genodramma opera alla stessa maniera, sfruttando la linea retta, che rappresenta lo

⁸⁵ *Ὅϊδα*, "ho visto", "so": aoristo da *ὁράω* = "io vedo"

⁸⁶ Boria: 2005, pagg.201-215

scorrere del tempo, su cui il protagonista colloca gli altri significativi e se stesso.

Esistono, nel mondo drammatico e psicodrammatico, altri tipi di prossemiche, chiamiamole improprie, cioè quella *interiore*, dello spettatore verso gli attori o personaggi, come detto da uno degli intervistati, e quella degli spettatori tra di loro; oltre a quella, sempre interiore, del personaggio o della persona verso il contenuto che esprime sulla scena. Nel primo caso lo spettatore si avvicina o si allontana interiormente dall'agente (persona reale o personaggio) in scena, a seconda delle proprie risonanze con il contenuto espresso, con l'adesione alla personalità dell'agente o ad alcuni tratti di essa, a seconda di come si sviluppano le vicende rappresentate. Si tratta, dunque, di una prossemica spazialmente impercettibile, costituita da reazioni fisiche di espansione e contrazione del petto, micromovimenti, espressioni facciali, che spostano minimamente lo spazio, ma che agiscono comunque su di esso. La prossemica dell'agente verso il contenuto espresso può essere, invece, spazialmente molto evidente quando, ad esempio, la persona o il personaggio si agita dalla rabbia o si va a rannicchiare per la paura, o salta per la contentezza provocategli dall'espressione del contenuto interiore: dinamica che modifica l'assetto spaziale e che ha una ripercussione su chi condivide con quel corpo lo stesso spazio, anche se in posizione differente. Nella mia opinione, anche direttore e regista teatrale, quando presente fisicamente in sala al momento della performance, vivono lo spazio prossemico del gruppo, oltre a viverlo durante il lavoro psicodrammatico e di messa in scena, ricevendo anch'essi lo spostamento spaziale dei personaggi e degli agenti in scena e mettendosi quindi, in quel momento, nella stessa condizione del pubblico che assiste all'azione.

Nel caso del pubblico costituito da più di uno spettatore, la prossemica tra gli individui ha delle ricadute non soltanto su di essi, ma anche su chi agisce sul palcoscenico: qui il discorso si apre all'orientamento della scena e al posizionamento fisico del pubblico nello spazio drammatico o psicodrammatico.

Immaginiamo il palco, o lo spazio scenico, ma lo chiamerò *palco* per comodità, come un piatto agganciato al centro, in equilibrio su un perno: con la pressione del dito, possiamo inclinare il piatto da una parte o dall'altra, facendo scivolare il contenuto nella direzione voluta: sostituendo al dito il pubblico, vediamo come esso catalizzi l'azione scenica, orientando la comunicazione verso di sé. Più il pubblico è fisicamente vicino al palco, più la sua pressione sarà intensa, per il solo fatto che occupa un posto nello spazio condiviso, anche se rimane totalmente al buio e se l'agente in scena non lo vede; questo succede, a maggior ragione, se si tratta di un pubblico numeroso, che produce presenza attraverso il calore, il campo magnetico dei corpi, i rumori piccoli e grandi: tutti fattori che modificano lo spazio e di cui l'agente sul palco è più o meno consapevole. Così, anche se l'azione scenica non è fisicamente orientata a favore di pubblico, lo è in quanto gli agenti non possono prescindere dalla

prossemica che intercorre tra di essi e il loro pubblico, che in quel momento è loro non perché composto da persone che li seguono regolarmente come performer, ma perché tra palco e platea si crea un legame fisico-chimico diverso ad ogni occasione e in continua variazione.

Inoltre, la distribuzione degli spettatori nello spazio varia la prossemica tra di essi e tra essi e gli agenti sul palco: avere tutti gli spettatori concentrati in una direzione e vicini tra loro al performer sarà di aiuto in quanto egli individua, in questo modo, un destinatario preciso della sua comunicazione scenica, come se il pubblico fosse un corpo collettivo che orienta chiaramente l'intento espressivo. Diverso è se gli spettatori si sparpagliano, pur nella stessa direzione, ma separandosi tra loro e dando all'agente in scena una sensazione dispersiva, che lo rende incerto su quale sia il suo effettivo destinatario: se questa o quella persona, che vengono percepite come presenze singole. Naturalmente, il posizionamento del pubblico può essere un fattore espressivo, se usato intenzionalmente dal regista teatrale o psicodrammatico, per produrre effetti sia sull'agente in scena sia sul pubblico stesso. Gli spettatori vicini tra loro, infatti, si sentiranno parte del gruppo degli osservatori, quindi componenti di un corpo sociale, con una funzione complementare a quella della scena; viceversa, gli spettatori sparpagliati per la platea, o per lo spazio a loro riservato, percepiranno se stessi come singoli individui e daranno all'agente in scena informazioni prossemiche rarefatte e discontinue.

Consideriamo, infine, la prossemica tra direttore di psicodramma e gruppo, di cui alcuni intervistati hanno sottolineato l'aspetto funzionale, dicendo che il direttore deve potersi mettere a una certa distanza dal gruppo, per poterlo osservare adeguatamente: in base alla classificazione di Hall, il direttore si posizionerà così all'incirca alla distanza sociale compresa tra 1.20 e 3.60 metri, a seconda delle dimensioni dello spazio e della numerosità del gruppo, posizionamento che gli consente una visione d'insieme e anche dei singoli individui. Lo stesso avviene per il regista teatrale, per il quale il punto di osservazione deve tenere conto anche del pubblico: posizionandosi alla distanza e nell'angolazione da cui la scena verrà seguita, potrà verificarne più efficacemente l'effetto sugli spettatori.

Nella mia opinione, l'esperienza dello psicodramma è tanto più intensa quanto più riesce a far vivere alle persone tutte queste dimensioni prossemiche in modo consapevole e attivo, cioè misurandosi con esse e traendone stimoli per il proprio sviluppo, perché esse rappresentano la forma spaziale in cui si muovono i ruoli giocati da ognuno. Agendo sulle prossemiche, si agisce sui ruoli ad un livello davvero elementare, non semplicistico, ma basilare, poiché dal coinvolgimento fisico deriva quello emotivo e da questo si può accedere a quello cognitivo in maniera lineare, accompagnando la persona grado a grado nella presa di contatto e nella relazione creativa coi propri ruoli. A questo proposito, Daniele Reggianini pone l'accento sull'interazione tra i ruoli, grazie alla quale la personalità prende la forma di una struttura dinamica: "According to Morenian theory on human personality, personality is the result of the collection of roles that gradually emerge over the course of an individual's existence. As

these roles develop, in terms of complexity and type, and connect with one another, they form a harmonious, integrated structure. Personality is the complete, complex form resulting from the integrated connection of all those partial «operational forms» - with their specific structure and aims - which we call roles.”⁸⁷ La relazione tra personalità, a sua volta, forma una struttura di secondo livello che agisce nello spazio condiviso, muovendosi e muovendo i ruoli reciproci gli uni verso gli altri; tale movimento si ripercuote sulla struttura della personalità, in uno scambio a doppio ingresso in costante divenire.

6.3 Il laboratorio ⁸⁸

Il teatro è “dove ci si muove”, nelle parole di uno degli intervistati: dove ci si muove fisicamente e dove ci si muove interiormente, vivendo un processo che ha valore in sé, al di là del risultato performativo. Questa la definizione più esatta che riesco a formulare di cosa sia un laboratorio teatrale, per come lo sento e per come lo pratico coi miei attori e coi partecipanti ai miei gruppi.

Gaetano Oliva, educatore teatrale, partendo dall’impianto teatrale di Grotowski ⁸⁹, promuove il laboratorio come strumento educativo rivolto a tutte le fasce d’età, identificando con questo termine non tanto il luogo fisico, quanto l’attività, il *labor*, appunto, che ogni partecipante fa su di sé, coadiuvato dall’ “animatore” e dal gruppo⁹⁰.

L’animatore differisce dal direttore di psicodramma e dal regista, o meglio sta a metà tra i due, avendo il compito di favorire l’espressione della persona facendole eseguire degli “esercizi” allo scopo di farle provare nuove modalità di interazione con il mondo a livello sia quotidiano, sia strettamente teatrale, in caso di performance di fronte a un pubblico.

Egli ha il ruolo di “padre”, una guida e un modello da seguire, mentre la persona che sperimenta se stessa è il “figlio”, protetto e accudito dal gruppo, che accoglie le espressioni del singolo con neutra benevolenza, senza giudizio, di modo che le sue sperimentazioni siano effettuate senza ansie e senza il timore di ripercussioni dirette sulla realtà (“gruppo-madre”, nelle parole di uno degli intervistati).

La persona sarà, quindi, più preparata alla “guerra” col mondo esterno e con quello del palcoscenico, avendo acquisito e provato nuove “armi” grazie alle attività proposte e guidate dall’animatore (i termini tra virgolette vengono usati da Oliva).

⁸⁷ Reggianini: 2021. Trad. “Secondo la teoria moreniana della personalità, essa è il risultato dell’insieme di ruoli che emergono gradualmente nel corso della vita di un individuo. Mano a mano che questi ruoli si sviluppano, in termini di complessità e tipologia, e si connettono gli uni agli altri, formano una struttura armoniosa e integrata. La personalità è la forma completa e complessa che deriva dalla connessione integrata tra tutte queste «forme operative» parziali - con la loro struttura specifica e i loro propri scopi - che chiamiamo ruoli”.

⁸⁸ Sulla relazione teatro-psicodramma in contesto laboratoriale, si veda Pelizzoni: 2020

⁸⁹ Per G., l’attore è “santo” e vive la rappresentazione come sacrificio di sé, nella nudità di mezzi, senza maschere, offrendosi al pubblico in tutta la sua umanità.

⁹⁰ Oliva: 1999

Oliva parla di “attore-persona”, designando il partecipante ai laboratori, per sottolineare la doppia ispirazione, teatrale ed educativa, o meglio educativa attraverso il teatro, del suo metodo, sottolineando che il teatro ha potere trasformativo non solo per il praticante, ma anche per il pubblico di un’eventuale rappresentazione, che assume il ruolo di testimone del processo avvenuto: si va a teatro, quindi, non per essere intrattenuti, ma per partecipare attivamente allo sviluppo di chi si esibisce, assistendo al suo agire sulla scena. Non solo: il “pubblico” è anche il gruppo che osserva il singolo attore-persona mentre esegue i suoi esercizi, attendendo il proprio turno di salire in scena, come avviene nello psicodramma.

L’attore-persona viene rispettato nella sua espressività, che va individuata e fatta crescere, senza tentare in alcun modo di cambiarla, a partire dall’uso che egli è in grado di fare della sua presenza fisica, che Oliva chiama “pre-espressività”, prendendo a prestito il termine da Eugenio Barba e dalla sua Antropologia Teatrale (lo studio del comportamento umano a livello biologico e socio-culturale in una situazione di rappresentazione).

L’iter educativo presuppone che il corpo sia il solo strumento veramente utile all’espressività e che l’improvvisazione venga largamente usata per mettere l’attore-persona nelle più svariate situazioni, al fine di fargli scoprire i suoi mezzi espressivi.

La mia idea di laboratorio coincide in gran parte con quella esposta da Oliva, tranne che per un punto, da cui deriva una diversa concezione dell’iter formativo: per me, il conduttore di laboratorio può essere un animatore, ma non propone “esercizi”; se mai, definisce uno schema esecutivo in vista di una restituzione al pubblico. Prima di questa eventuale svolta performativa, raramente conduco attività uguali per tutti, nel senso che le mie consegne sono talmente aperte che ognuno le prende per ciò che serve in quel momento: il mio scopo è, infatti, accendere l’azione del singolo e, solo quando essa è in corso, intervenire con un’idea di direzione. A mio parere, questa modalità è utile a scoprire ciò che Barba chiama la pre-espressività, cioè a intercettare la modalità personale di approcciarsi al movimento scenico, in modo spontaneo: ciascuno sarà così messo nella condizione di *muoversi* e, dunque, di attivarsi per ciò che sente e per ciò che probabilmente già conosce.

Da questa base lavoro, poi, per sviluppare al massimo grado l’espressione spontanea di ognuno e, solo a questo punto, propongo delle varianti, in modo molto graduale, badando che la persona quasi non se ne accorga e di fatti quasi mai se ne accorge. Sono solita girare dei brevi video per documentare questa traslazione progressiva, che coglie di sorpresa la persona, mostrandole quanta strada compie la sua espressività senza che le si dia una forma dall’esterno. L’espressività di ognuno lievita, se così posso dire, monta da sé, a patto che la persona sia adeguatamente riscaldata al ruolo di Sé esprimentesi.

A questo scopo è necessario immergere le persone in una condizione quasi ipnotica, per accedere rapidamente alla matrice espressiva, evitando l’attribuzione di contenuti: il nocciolo dell’espressività,

infatti, è ben percepibile anche senza che questa si manifesti in alcun modo e corrisponde a una postura e una mimica del volto molto precisa, che ho potuto verificare nel corso degli anni.

La persona pronta ad esprimersi è in piedi con le gambe parallele, le braccia lungo i fianchi, le mani rilassate, non manifesta alcuna emozione tramite il volto; la lingua è adagiata all'interno della bocca, che è chiusa, senza che i denti si tocchino; gli occhi guardano lontano; la respirazione è leggermente accelerata; i muscoli delle cosce sono lievemente contratti: è la condizione di presenza, nella quale si è pronti a reagire a stimoli esterni o interni, ci si rende conto di dove si è, della posizione nello spazio e in relazione agli altri; la mente e i sensi sono recettivi e tutta la persona vibra, aspettando di essere attivata in un modo o nell'altro.

Tale condizione, detta *postura neutra*, perché non esprime alcuna emozione o intenzione, o *posizione di attenzione*, a mio avviso rappresenta il massimo del potenziale, la massima concentrazione di spontaneità che la persona possa vivere, un attimo prima non solo di compiere una qualsiasi azione, ma anche di pensare un qualsiasi pensiero, che è già direzionare il corpo *verso* un'azione. La posizione neutra, infatti, permette, con la maggiore velocità e il minimo sforzo possibile, dal punto di vista fisico, di muoversi in qualsiasi direzione e su qualsiasi livello (alto-medio-basso); dal punto di vista verbale, di pronunciare qualsiasi parola; dal punto di vista metaforico, di orientare il pensiero là dove lo si voglia dirigere.

Così inteso, il laboratorio è un dispositivo trasversale a teatro e psicodramma e si situa in quella fase dell'incontro che identifichiamo come riscaldamento, da cui si genera un lavoro più tipicamente teatrale o più tipicamente psicodrammatico, senza che le due modalità si distinguano mai completamente, potendo così nutrire l'attività da una matrice comune. Da ciò deriva la mia idea di dir-attore, che descriverò nel paragrafo seguente.

6.4 Direttore, dir-attore

Sono arrivata alla Scuola di Psicodramma seguendo la mia passione per il teatro amatoriale, fortemente convinta della formula *laboratoriale* ai fini dell'espressione della persona. In passato avevo sperimentato altre forme miste di teatro educativo, trovando infine nello psicodramma il mio terreno elettivo d'azione.

Nella mia esperienza, il lato teatrale delle sessioni di psicodramma è sempre fortemente presente e passa tutto dalla mia persona, dal sapere tecnico accumulato negli anni, dall'abitudine a lavorare coi gruppi e dalla mia attorialità, in parte innata e in parte coltivata nel tempo.

Il mio modo di fare teatro confluito nello psicodramma non è soltanto quello della scena a cui si assiste dalla platea, ma è anche quello dell'allenamento alla scena, nelle sue varie componenti.

Il dir-attore allenato alla scena teatrale, che ha frequentato e condotto laboratori, che ha un'esperienza

di interpretazione e movimento sul palco, ha più possibilità tra cui scegliere, potendo adattare la sua conduzione a diversi contesti e a diversi gruppi.

L'esperienza teatrale vissuta in prima persona dà un sapere tecnico, ma prima ancora fisico, che rimane nella memoria del corpo e che si attiva là dove necessario, permettendo al conduttore di *sentire da dentro* ciò che i partecipanti provano nella situazione scenica che vivono - connettendosi, come spesso è stato detto nelle interviste - e di intervenire coerentemente alle contingenze del momento.

Il dir-attore è, dunque, una macchina da palcoscenico, ha il teatro nella testa, conosce da dentro i meccanismi della scena e sa muoverli, connettendo la propria anima all'anima del gruppo.

Capitolo 7

Ipotesi per una didattica teatrale rivolta ai direttori di psicodramma

7.1 Quali risultati pratici si possono ottenere con un percorso formativo teatrale?

Una sessione di psicodramma può essere condotta in modi innumerevoli, ricorrendo più o meno esplicitamente ai dispositivi teatrali passati in rassegna nelle pagine precedenti, a cui certamente potrebbero aggiungersene altri. Come abbiamo visto, il direttore pratico di teatro ha maggiori possibilità tecniche per far esprimere il gruppo, più scelta tra le varie possibilità e può effettuare combinatorie maggiormente variate.

Riassumendo, i dispositivi teatrali non necessariamente devono essere usati in modo esplicito, ma possono aiutare anche implicitamente, come struttura esteriormente appena percettibile, che sostiene l'azione del direttore sul e per il gruppo. Il direttore, infatti, può ricorrere alle tecniche teatrali sia introducendole nella conduzione, sia usandole per gestire la propria presenza nel gruppo.

In una conduzione giocata sulle tecniche teatrali, il direttore agisce sulla parte tecnica e sul gruppo creando un'atmosfera suggestiva, che permetta alle persone di concentrarsi sui loro contenuti passando attraverso la porta della metafora e predisponendo modalità di interazione, che derivano da queste stesse tecniche. La parte tecnica del teatro di psicodramma è, in sé, teatrale: la separazione del luogo teatrale da quello quotidiano, la distinzione tra palcoscenico e uditorio, luci, suono, musica, oggetti, emozioni sulla scena, ruoli, personaggi... sono tutti elementi teatrali che, se usati per ciò che possono offrire, moltiplicano le possibilità espressive del gruppo.

Inoltre, il direttore che sia allenato alle tecniche teatrali, e in particolar modo a quelle attoriali, potrà avere coscienza, in ogni momento, della sua presenza comunicativa verso il gruppo, gestendola in modo coerente ai bisogni della conduzione.

7.2 L'esperienza del corso di tecniche teatrali negli anni 2019-'20-'21

In questi ultimi anni ho tenuto qualche lezione di tecniche teatrali per conduttori di gruppi, alle quali hanno partecipato principalmente i colleghi di E.P.G. da cui ho tratto diversi spunti per ipotizzare un corso completo di tutto ciò che, a mio avviso, è utile per arricchire la strumentistica del direttore.

Ho potuto sperimentare anche la differenza tra le lezioni dal vivo e quelle da remoto, trovando funzionale usare una modalità o l'altra a seconda degli argomenti e dell'orientamento.

Inoltre, ho provato a variare l'impostazione, da una lezione singola frequentabile separatamente rispetto alle altre, a un ciclo di quattro lezioni su uno stesso argomento, frequentate da un gruppo stabile: ho notato che entrambe le soluzioni sono funzionali all'apprendimento e alla sperimentazione;

tuttavia per la modalità da remoto è preferibile il ciclo a cui partecipa il gruppo fisso, a causa dei tempi dilatati imposti dalla comunicazione a distanza, rispetto a una lezione singola, soprattutto se i partecipanti non si conoscono tra loro.

In senso cronologico, ho tenuto corsi di: uso creativo dello spazio, una lezione dal vivo; regia: una lezione dal vivo; prossemica: due lezioni dal vivo; vocalità: una lezione dal vivo, quattro da remoto; espressività fisica: una lezione dal vivo; drammaturgia: una lezione dal vivo, quattro da remoto

In generale mi sono orientata sull'attività laboratoriale unita a notazioni teoriche, relative alle esercitazioni svolte, secondo questo schema di massima: accoglienza, enunciazione dell'argomento, riscaldamento, laboratorio, considerazioni teoriche, domande dei partecipanti.

Il numero dei partecipanti è stato variabile, da una a otto persone a incontro, per cui ho avuto modo di provare diversi gradi di personalizzazione, che tuttavia è risultata piuttosto ridotta, poiché ho sempre proposto un lavoro a cui potessero partecipare tutti, indipendentemente dal grado di preparazione tecnica.

Infatti, sono convinta dell'utilità di predisporre un terreno di lavoro che non preveda conoscenze pregresse, ma con attività nelle quali ognuno si possa sperimentare per il suo livello di pratica: essendo attività a cui si accede molto facilmente, attraverso passaggi progressivi, eventuali differenze vengono assorbite dal processo.

Inoltre, il lavoro proposto è sempre stato sostanzialmente individuale, anche se *in gruppo*, nel senso che ognuno ha potuto provare le diverse attività grazie al gruppo in funzione ausiliaria, che faceva per così dire da materiale di sperimentazione e da rimando; questo ha facilitato molto la mia conduzione, consentendomi di gestire senza grosse differenze gruppi composti da un numero di persone variabile.

La durata di ogni incontro è stata di un'ora e mezza o due ore, secondo il numero di persone presenti poiché, in base alla mia esperienza di conduzione teatrale, è il tempo giusto per aprirsi a una nuova possibilità di apprendimento, completarla senza saturarla ed essere così stimolati a proseguire. La lunghezza della lezione, tuttavia, per quanto ho potuto vedere nel corso dei miei anni di insegnamento, può variare molto, dall'unità minima di un'ora a seminari di più giorni, a seconda del gruppo e delle finalità; in questo caso la durata è risultata corretta, anche per lasciare in mano ai partecipanti un prodotto dell'attività svolta.

Avere una testimonianza tangibile dell'esperienza di apprendimento fatta è molto utile per fissarne il valore, nel senso che si può archiviare quel prodotto per poi ritornarvi, eventualmente, o semplicemente averlo lì, come testimonianza di quel laboratorio o corso. Il prodotto è sempre diverso da persona a persona ed è quasi stupefacente come ciascuno interpreti le consegne in maniera originale, differente dagli altri, così da comporre un quadro multisfaccettato di forme, con cui sia

possibile mettere in pratica ciascun insegnamento. Questo prodotto è stato, di volta in volta, una sequenza fisica o vocale, una drammaturgia, uno schema di regia, a seconda dell'argomento proposto.

L'intento, in queste lezioni, è stato di connettere il bagaglio individuale di conoscenze con le tecniche teatrali, di cui ho cercato di sottolineare l'utilità a livello pratico, nella conduzione dello psicodramma: mi sono quindi messa nella prospettiva di chi si avvicina alle mie lezioni per acquisire conoscenze teatrali da usare in un altro ambito, quello appunto dello psicodramma, e non in un contesto di teatro performativo.

Tale prospettiva cambia radicalmente l'approccio dell'insegnamento, portando fuori asse la mia prassi pedagogica in quanto, prima di queste lezioni, ho insegnato tecniche teatrali a persone che intendevano fare teatro e, più precisamente, come detto, ad amatori, non a professionisti: dunque, a persone che cercavano un modo per esprimere se stesse attraverso il teatro, senza altro scopo che vivere quell'esperienza.

Le lezioni sono state rivolte, quindi, all'uso che delle tecniche teatrali si può fare durante una sessione, ma anche sull'allenamento del direttore come performer, al fine di immergere le persone nell'ambiente teatrale e far provare cosa significhi gestire il proprio corpo-voce nello spazio del teatro di psicodramma.

È stato interessante notare quanto il mio percorso di studi in psicodramma e l'esperienza che mano a mano facevo di questo mondo aiutassero a creare un collegamento fecondo tra le due dimensioni (che, veramente, esprimono aspetti della stessa realtà).

7.3 Percorsi di formazione teatrale

Ho individuato quattro tipologie di percorso, mettendo insieme la conduzione teatrale e le lezioni di tecnica per conduttori di gruppi, oltre alla mia esperienza da partecipante a seminari: laboratorio teatrale con messa in scena di uno spettacolo; lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche in presenza; lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche da remoto; lezioni e dimostrazioni in video, caricate su piattaforma e fruibili tramite collegamento informatico. Ho già sperimentato lezioni ed esercitazioni pratiche sia dal vivo sia da remoto, mentre le lezioni video sono, al momento, in fase progettuale. La formula del laboratorio con spettacolo finale l'ho messa in pratica molte volte, ma non rivolgendomi in modo specifico ai conduttori di gruppo.

Ogni tipologia ha sue caratteristiche didattiche, utili a valorizzare determinati argomenti: vediamo come.

Laboratorio teatrale con messa in scena di uno spettacolo

La messa in scena di uno spettacolo è la tipologia più completa di formazione teatrale, che coinvolge

ogni aspetto, ogni tecnica, in un insieme integrato avente il valore aggiunto di poter essere offerto a un pubblico.

Nei contesti amatoriali di solito si fa esperienza di parecchi ruoli, durante la preparazione di uno spettacolo: attore, regista, scenografo, tecnico audio-luci, direttore di scena, grafico, ufficio stampa... L'amatorialità non consiste in pressapochismo o mancanza di professionalità e lascia le persone libere di sperimentare, senza un obiettivo economico o di risultato da raggiungere, il che da un lato è un bene, ma dall'altro richiede al coordinatore (il didatta-regista, di solito) una spiccata capacità di coinvolgere e direzionare il gruppo, valorizzando i singoli senza sbilanciare l'insieme e portando alla creazione di un oggetto performativo ben confezionato. Nel contesto amatoriale non ci possono essere gradi di merito, per i quali qualcuno ha parti migliori di altri, ha più visibilità, è tenuto maggiormente in considerazione; chi è protagonista adesso sarà comprimario la volta successiva e viceversa. Questo spirito, chiamiamolo egualitario, come abbiamo visto, vige nei gruppi dei registi pedagoghi, che non a caso si rivolgevano di buon grado all'amatorialità, giudicandola la condizione migliore per sviluppare l'espressività dell'individuo-attore.

Tale impostazione, a mio avviso, è molto utile per far sperimentare il mondo teatrale ai conduttori di psicodramma, in ragione anche dell'assenza di giudizio e meritocrazia che caratterizzano, giustamente, il mondo dei professionisti: stare in un contesto, nel quale ognuno viene valorizzato per ciò che è e che può donare alla creazione comune, fa vivere su di sé l'accoglienza e l'attenzione che il partecipante alla sessione trova entrando nel gruppo.

Inoltre, il processo di lavorazione della performance nell'ambito amatoriale è piuttosto lungo, durando solitamente da circa tre ai canonici nove mesi dell'anno scolastico, da ottobre a giugno: mesi nei quali si stringono legami, si vive il processo creativo tutti insieme, ci si mette alla prova, il più delle volte per un'unica recita, quella del *saggio* di fine anno. Le repliche di una serata sono tipiche maggiormente del professionismo, in cui naturalmente si deve capitalizzare il lavoro svolto, cercando di farlo girare il più possibile, partecipando a concorsi e festival, proponendolo per le stagioni successive; lo spettacolo amatoriale, invece, rappresenta ottimamente il *prodotto* del lavoro del gruppo inteso come tale e non come oggetto esportabile dal contesto in cui è stato creato, non per essere venduto e rappresentare fonte di guadagno per chi ci ha lavorato.

Infatti, lo spettacolo amatoriale è a fondo perduto: per esso si spendono poche o tante risorse, a seconda delle disponibilità del gruppo, attingendo magari a qualche piccolo finanziamento da un ente pubblico: così, la compagnia amatoriale lavora con pochissime risorse e le spende tutte per quell'unica data, riutilizzando oggetti, scenografie, tutto ciò che è possibile recuperare per non comprare altro materiale, chiedendo ad amici e conoscenti di collaborare magari prestando pezzi di mobilio o altro, muovendo tante persone che saranno poi in stragrande maggioranza gli spettatori di quella data. Lo spettacolo amatoriale è una creazione collettiva alla quale le persone sul palco e sotto

il palco partecipano col medesimo spirito, sapendo che l'esperienza inizia e finisce lì: non diventerà una *conserva culturale* poiché, anche qualora venisse ripresa, sarà in un momento diverso, con persone diverse in tutto o in parte, in tempi diversi e, a maggior ragione, non sarà mai uguale a come è stata in passato. La sua ripetibilità è infinitamente minore rispetto a una performance di professionisti.

Lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche in presenza

Questa tipologia di lezioni ha un aspetto didattico molto più spiccato che la creazione di uno spettacolo ed è utile per creare un legame esplicito tra teatro e psicodramma, permettendo di ragionare su singoli aspetti delle tecniche teatrali, viste da vicino e non prese nel loro insieme.

Ho ipotizzato un ciclo di lezioni di quattro incontri per ogni argomento dei sopra citati, che possa dare notizie utili senza essere un corso troppo specifico, all'interno del quale ognuno può individuare ciò che gli serve maggiormente per la sua conduzione. Idealmente un corso completo contiene quattro lezioni per ogni argomento, andando a coprire un arco di tempo di circa 7 mesi: una durata congrua, per acquisire competenze di una certa ampiezza e profondità.

La presenza è senz'altro un valore aggiunto, perché si possono sperimentare tutte le tecniche teatrali direttamente, usando l'attrezzatura a disposizione; inoltre, queste lezioni devono tenersi preferibilmente in un teatro di psicodramma, configurato con tutti gli elementi scenici del caso (balconata, palcoscenico rotondo, luci, oggetti, impianto di amplificazione), per situare l'esperienza formativa nell'ambito della sua applicazione, senza lasciare ai partecipanti il compito di *tradurla* per altri contesti, sebbene la preparazione attoriale sia applicabile a qualsiasi contesto.

La modalità laboratoriale ricalca quella della E.P.G., nella quale ognuno è a turno conduttore e componente del gruppo, poiché in questo modo si può sperimentare la tecnica studiata sia come direttore sia come partecipante, verificando l'effetto da entrambi i punti di vista.

È utile avere dei testi da leggere durante gli incontri, che diano ai partecipanti la possibilità di procurarsi una bibliografia sull'argomento, se interessa: questo permette di poggiare su una base teorica salda (per quanto ci siano numerose possibili basi di partenza), da usare come riferimento e metro di paragone con ciò che si sperimenta. In questo modo l'apprendimento è più ordinato ed efficace perché una parte teorica circoscritta a un solo pensiero, o sistema di pensiero, lascia la libertà di crearsi da sé il proprio schema esecutivo e la propria traccia mentale.

Lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche da remoto

La lezione da remoto è certamente molto più imparentata a una lezione frontale che ad una laboratoriale ed è efficace se circoscritta agli argomenti che non prevedono l'uso del corpo né dello spazio teatrale, vale a dire drammaturgia e vocalità e, con alcune specificazioni, e neanche la

costruzione dei personaggi e ruoli.

Il vantaggio di questa modalità è che può riunire persone geograficamente distanti, dando più possibilità di fruizione rispetto alla modalità in presenza. Le piattaforme più in uso permettono di creare sottogruppi, condividere audio e video, predisporre spazi di lavoro in comune: tutti ausili che facilitano la riunione del gruppo intorno ad un argomento, vivacizzando la lezione e dedicando tempo alla parte pratica.

Quest'ultima deve essere comunque preponderante, per poter offrire un'esperienza significativa dell'argomento proposto e lasciare che tutti producano il proprio *oggetto* a fine ciclo; quattro lezioni da due ore per ogni argomento sono l'ideale, come nella modalità in presenza.

Il gruppo fisso, anche in questo caso, è preferibile rispetto a uno variabile, per assicurare quel minimo di condivisione, utile a rendere piacevole e proficuo il percorso.

Lezioni in video

La lezione in video, caricata su piattaforma informatica a cui si accede tramite collegamento, ha diversi vantaggi: può essere seguita in qualsiasi momento, rivista più volte, messa in pausa, consultata alla bisogna.

Essendo una lezione a cui non si partecipa, la parte laboratoriale è lasciata, eventualmente, ai singoli, che possono sperimentare in autonomia ciò che serve loro, quando serve; d'altro canto, questo costituisce un limite, nel momento in cui si avrebbe bisogno di un confronto diretto.

In questa modalità ho immaginato che il didatta registri le lezioni dal teatro di psicodramma, usando la strumentazione e gli oggetti in dotazione e avvalendosi, eventualmente, di un gruppo o una persona per mostrare in concreto gli effetti delle varie tecniche.

La lezione registrata durerebbe venti minuti: se durasse di meno sarebbe contratta, se di più sarebbe difficile da seguire; l'intento è infatti che venga seguita dall'inizio alla fine senza pause, per dare un senso di unità.

Il prodotto personale, in questo caso, non c'è: il prodotto è il video stesso, che viene condotto con modalità psicodrammatica, cioè dando voce alle tecniche mostrate di volta in volta, o comunque teatralizzando la comunicazione, per renderla accattivante: parlare del teatro facendo teatro rafforza, infatti, il messaggio, che viene veicolato attraverso sia la forma, sia il contenuto.

Conclusione

1. Dove finisce il teatro? Dove inizia lo psicodramma?

Queste le due domande che hanno dato il via alla mia ricerca, alle quali in realtà non speravo di poter dare una risposta, perché sentivo che il confine tra i due mondi, come ho avuto modo di illustrare, è variabile e dipende dal punto di vista da cui lo si guarda.

Infatti, più che dare delle risposte, ho aperto delle riflessioni molto ampie, che mi auguro possano essere fruttuose non solo per me ma, da un lato, anche per gli psicodrammatisti che si prendessero la briga di leggere questo mio lavoro, forse sviluppandolo; dall'altro dai teatranti, curiosi di scoprire qualche dettaglio sul funzionamento dell'espressione scenica, nel suo aspetto psicologico.

Probabilmente, più che chiedersi se i due mondi siano separati o uniti, o se siano lo stesso mondo declinato in maniere diverse, è più utile tentare di illuminare il teatro drammatico con il portato psicologico dello psicodramma e la pratica di quest'ultimo con il sapere tecnico teatrale, affinché si possa rivelare una Terra di Mezzo, ampia quanto la si vuole, nella quale ogni professionista possa trovare spunti, soluzioni pratiche, trucchi, riferimenti metodologici ed epistemologici adatti a rispondere alle esigenze più svariate.

Credo, tuttavia, che la pratica del teatro e dello psicodramma sia da sola una bussola con cui orientarsi, grazie allo sviluppo della capacità di *sentire* che è imprescindibile in entrambe. Partendo dalla constatazione che teatro drammatico e teatro psicodrammatico fanno emergere e comunicano emozioni attraverso il linguaggio scenico, un modo efficace di abitare questa dinamica è praticare la scena costantemente, in più ruoli, in diversi contesti, arricchendo di continuo il proprio bagaglio e creando, così, delle connessioni analogiche che nutrono la coscienza e la professionalità attraverso delle esperienze, appunto, *sensoriali*. Attraverso un tale *decentramento percettivo*, infatti, è possibile sperimentare molti ruoli: spettatore, attore, regista, conduttore, partecipante a una sessione, drammaturgo, scenografo, terapeuta, formatore, tecnico... tutti ruoli che *ruotano*, appunto, attorno e dentro il teatro drammatico e psicodrammatico, illuminandosi vicendevolmente.

Un siffatto *caleidoscopio* teatrale ha, quindi, molti contro-ruoli che girano attorno a un nucleo, nel quale è contenuta la persona che ricopre l'uno o l'altro, di volta in volta ristrutturando e ampliando l'immagine del Sé esprimendosi tramite la scena. Infatti, come ho riportato nelle considerazioni sulle interviste, ogni atto teatrale è espressivo: lo è quello di chi si esibisce, quello di chi scrive, quello di chi dirige, quello di chi si muove sulla scena psicodrammatica e anche quello di chi assiste, come abbiamo potuto verificare nelle opinioni degli intervistati.

Così, assistere a molti spettacoli, diversi per genere e allestimenti, in spazi diversi (teatri, strade,

scantinati...), provandosi al contempo in ruoli esecutivi come l'attore o il fonico, partecipare a sessioni di psicodramma e dirigerle: allena la capacità di sentire la scena e le emozioni che in essa si muovono, insieme alle circonvoluzioni interiori di chi la abita.

Come ho avuto modo di scrivere riguardo al laboratorio teatrale, il prodotto da realizzare coincide col processo di espansione dell'Io scenico, attraverso il coinvolgimento innanzitutto fisico dei partecipanti a partire, nella mia convinzione, dal posizionamento nello spazio: prendere una posizione e farsi attraversare dalla sensazione che questa provoca mette in gioco la persona tutta intera, calandola nel *qui e ora* del momento presente, senza possibilità di fraintendimenti o fughe mentali. Questo vale per ogni *agente* la scena teatrale, compreso il terapeuta che guida una sessione clinica di psicodramma, o il terapeuta insito in ciascun partecipante alla sessione: sono tutti lì, nello stesso spazio scenico, attraversati dagli stessi stimoli, sotto le stesse luci, coinvolti olisticamente nello stesso atto espressivo, chi in un ruolo, chi un altro. Questo, a mio avviso, il grande contributo reciproco, del teatro allo psicodramma e dello psicodramma al teatro: la scena rivela da sé un contenuto interiore, è in sé epifanica e, dunque, trasformativa.

Non può darsi scena teatrale senza portato terapeutico, perché un certo movimento interiore avviene sempre, anche solo per il fatto di assistere *dal vivo* a una presenza esprimendosi in scena: abbiamo apprezzato, grazie all'apporto di Hall e degli studi sulla prossemica, come la condivisione dello stesso spazio sia per se stessa coinvolgente. A ciò aggiungendo il portato rivelatore del simbolo, cui il linguaggio teatrale ricorre per sua natura, possiamo senza dubbio affermare che il teatro è terapeutico e lo psicodramma è intriso di teatralità.

2. Il teatrino interno

“Non siamo uno solo... dentro di noi ci sono più elementi (fino a un certo punto) autonomi e spesso in conflitto, per cui si genera fra loro un processo dialettico... il pensiero, l'attività psichica nel suo complesso non può essere un monologo che si svolge tranquillo in ciascuno, ma è sempre continua battaglia, perpetuo conflitto.

E se uno riesce a seguire questo agitarsi, muoversi e battersi che c'è in noi, ed è in grado non soltanto di evolverlo, ma anche di assistervi, come spettatore di se stesso, egli realizza una situazione teatrale.

Abbiamo dunque un teatrino interno. E se riusciamo a superare il preconcetto di una persistente unità dell'Io e a vedere effettivamente tutto quello che avviene in noi stessi, siamo, e restiamo

perpetuamente, a teatro.”⁹¹

Con queste parole, lo psicoanalista Cesare Musatti legittima il teatro come forma di approccio e interpretazione dei contenuti interiori, che si riescono a individuare e con cui si riesce a relazionarsi, conferendo loro lo status di personaggi, “entità da noi stessi immaginate e concepite per sistemare e dar ordine ad un complesso di dati immediatamente osservabili.”⁹²

Dunque, vestire i propri moti interiori con i panni di personaggi e farli agire in uno spazio dentro di noi è un modo efficace di vederli, osservarli e imparare a conoscerli, per poterli integrare nell’insieme della personalità; ma in cosa consiste questa integrazione? Perché dovremmo prenderci la briga di recitare e assistere a questa commedia? A mio avviso, la risposta sta nella formula con cui, tante volte, si chiude una sessione di psicodramma: *cosa mi porto a casa?*, che significa: quali possibilità mi si sono schiuse, grazie al gioco teatrale consapevole, vissuto cioè in *presenza*? Questa formula, molto semplice, implica che la vita sia un copione non già scritto, ma che si scrive mentre lo si recita: una continua creazione, il cui autore e attore allo stesso tempo è la persona, ciascuna persona, che può in questo modo conoscersi e riprogrammarsi ad ogni istante.

Inoltre ciò che avviene nel teatrino di psicodramma sotto forma di gioco scenico, secondo la mia esperienza diretta di partecipante a quattro anni di E.P.G., da un lato permette di fare le prove di una vita diversa da quella che si vive là fuori, dall’altro abbassa l’ansia verso i propri problemi e le proprie paure, perché le fa agire in uno spazio contenuto, che si abbraccia tutto con uno sguardo e in cui si muovono persone che rivestono i panni di altri significativi della propria vita, ma non *sono* quei significativi; la casa ricostruita in scena non è la casa; l’io-bambino sul palcoscenico non *sono* io, che adesso ho quarantacinque anni: la *semirealtà*, cioè, giocata in uno spazio ridotto e accogliente, con evidenti caratteristiche extra-quotidiane, infonde coraggio, perché diminuisce le dimensioni delle paure e degli incubi, proprio fisicamente, facendole più piccole rispetto alla persona che le maneggia. Inoltre, si arriva a giocare la scena avendola *costruita*: ricreare l’ambientazione implica che non si sia passivi di fronte a quell’accadimento, anche nel caso di fatti che succedono senza il nostro apporto cosciente, come i sogni e tutto ciò che arriva attraverso il linguaggio simbolico.

La *semirealtà*, quindi, fa sì che la persona viva l’esperienza tutta insieme, olisticamente e quindi ad un alto grado di intensità, ma allo stesso tempo garantisce un’uscita di sicurezza in ogni istante, quando si rende necessario il distacco da una situazione che stia diventando emotivamente troppo intensa, grazie all’ancoraggio del corpo al dato di realtà.

L’uscita dalla *semirealtà* è un momento delicato tanto quanto l’ingresso in essa e va condotta sapientemente dal direttore attraverso una serie di passaggi gradualmente che usino, come tramite, proprio il corpo: sentire il contatto con gli oggetti e il pavimento, ad esempio, oppure percepire la temperatura

⁹¹ Musatti: 1988, pagg.14, 15

⁹² Ivi, pag. 21

della sala, ascoltare i rumori, guardarsi intorno sono tutti modi per tornare alla realtà, da dosare e utilizzare quando necessario, molto più efficaci del pensiero razionale.

Il “teatrino” di cui parla Musatti è proprio il teatro di psicodramma, contenitivo, grande abbastanza da potercisi muovere dentro, ma di dimensioni ridotte, come abbiamo visto anche nelle opinioni degli intervistati: il teatrino come spazio fisico e metaforico, che mostra alla persona la persona stessa, attraverso il linguaggio della *semirealtà*.

Lo psicodramma differisce nettamente dal dialogo, tipico della terapia verbale, perché mette in scena, anziché raccontare; dice, a questo proposito, Boria: “Raccontare è agevole e immediato, dato che per questo sono sufficienti le capacità di pensiero e parola, oltre alla disponibilità a farne buon uso. Ben più difficile è realizzare qualunque evento rappresentato dalla mente. In realtà ciò è possibile ricorrendo ad uno strumento che l’uomo si è inventato sin dai primordi della civiltà proprio per consentirsi di dare la forma e la forza dell’accadimento a certi contenuti della sua mente. Questo strumento è il teatro. Grazie ad esso i fantasmi si esternalizzano ed assumono concretezza percettiva sul palcoscenico.”⁹³

Infatti, in cosa consiste la differenza, andando al nocciolo della questione? Come afferma Boria, il teatro dà corpo all’interiorità perciò, aggiungo io, ciò che davvero manca alla verbalizzazione è la contemporaneità di stimoli che danno in un istante, anche solo con un’occhiata, la percezione di quel corpo. Infatti, verbalizzare significa mettere le parole una dopo l’altra raccontando, quindi, i fatti, le sensazioni, gli accadimenti in successione, senza la possibilità di percepirli e farli percepire all’esterno come un insieme ma, appunto, come una linea, nella quale si comunica un elemento alla volta, poiché non c’è modo di descrivere, ad esempio, un’emozione e *contemporaneamente* ciò che la provoca (oggetto, persona...).

I più alti esiti della letteratura, che usa la parola scritta come unico *medium*, hanno la caratteristica di dare un’impressione tridimensionale di ciò che viene raccontato, come se si materializzasse davanti agli occhi del lettore; grande artista della parola è colui che riesce a far vedere, sentire, percepire coi sensi ciò che i sensi non possono captare, stimolandoli unicamente attraverso il discorso: l’oggetto della sensazione è, quindi, assente, ma viene ricreato dalla scrittura tanto più efficacemente, quanto più l’autore riuscirà a dipingerlo, mostrarlo, farlo vivere mettendo comunque in riga le parole, una dopo l’altra, senza ricorrere a scenari, voci, corpi, odori e tutto quanto fa del teatro il medium in assoluto più somigliante alla realtà percettiva della vita di tutti i giorni.

Questo, infatti, non necessita di eccellenti artisti per fornire l’opportunità di far vivere delle situazioni, poiché è in se stesso coinvolgente e per se stesso dà l’impressione del vero; ciò non significa, tuttavia,

⁹³ Boria, Prefazione, in Cocchi: 1997, pag.13

che la rappresentazione possa essere lasciata al caso, tutt'altro: in ragione della sua potenza, l'atto scenico deve essere padroneggiato con un solido mestiere, che faccia dell'esperienza teatrale un momento realmente trasformativo.

3. Il mestiere del teatro

L'atto scenico, quindi, va padroneggiato e governato con cognizione di causa, perché comunica alla persona (pubblico, attore, partecipante alla sessione di psicodramma), attraverso numerosissimi canali percettivi e cognitivi, un'enorme quantità di informazioni, perlopiù inconsce, grazie proprio alla sua qualità immersiva. Questo vale, a maggior ragione, nel caso della scena psicodrammatica, che viene predisposta e giocata sui contenuti delle persone coinvolte nel *qui e ora* della rappresentazione.

Gli psicodrammatisti hanno per le mani uno strumento davvero complesso e potente, in grado di trasportare ovunque le persone, facendo loro vivere qualsiasi situazione, in qualsiasi epoca, mettendole nei panni di altri, facendole parlare coi morti, eccetera. Conoscere e manovrare adeguatamente la macchina teatrale si rende perciò necessario al fine di trasportare i partecipanti là dove è utile che vengano trasportati e non altrove, riportandoli poi indietro, arricchiti di esperienze nutrienti e relativamente in buona salute. Dico relativamente, perché l'atto scenico realmente trasformativo potrebbe provocare ferite e scottature a livello emotivo, ma anche fisico: rossori, palpitazioni, giramenti di testa, stomaco in subbuglio, occhi rossi, spossatezza sono tutti sintomi del funzionamento di ciò che, sopra o sotto il palco, si è vissuto e che lasciano sensazioni spiacevoli o piacevoli, a seconda dei casi. Dalla posizione neutra che ho descritto nei capitoli precedenti, infatti, il direttore può spingere in ogni dove la rappresentazione, avendo l'accortezza di sapere sempre a che punto si è e qual è la strada per ricomporre ciò che è stato squadernato.

La sapienza artigianale necessaria a *fare teatro*, quindi, non è un accessorio a cui il direttore di psicodramma può rinunciare senza che la sua azione ne sia impoverita, perché il valore aggiunto dello psicodramma rispetto alle terapie di parola, a mio avviso, è proprio l'insieme di stimoli che coinvolgono olisticamente la persona (tutti: il direttore e i partecipanti) che agisce nella semi-realtà.

Naturalmente, come nella mia tesi ho più volte ricordato, il dato umano è essenziale e sufficiente a creare la *semirealtà*: bisogna saperla creare in ogni caso, anche in assenza di oggetti e luci che comunque, da soli, non possono indurre l'illusione scenica. Il governo della macchina teatrale, in termini sia di *apparato* sia di presupposti, può essere appreso e allenato, anzi: dovrebbe esserlo, a mio parere, come assunzione di responsabilità, rispetto a quanto si può provocare e alla bellezza di

ciò che si contribuisce a far nascere. Per bellezza intendo non l'aderenza a un canone estetico, ma lo stupore commosso di fronte a un atto generativo, che viene offerto allo sguardo altrui, sotto la guida del direttore. A proposito, il direttore...

4. Chi è il direttore?

Felice Perussia offre un ritratto molto suggestivo e dettagliato del regista-psicologo che opera nel Teatro Attuale, cioè in quello che si produce nel *qui e ora* della performance estemporanea e che serve a mettere in scena il contenuto personale dei performer, coadiuvati dal gruppo di cui sono parte⁹⁴.

L'autore insiste sulla funzione maieutica del regista, definendolo come facilitatore dell'azione, medium tra realtà apparentemente separate (vivi e morti, passato e futuro, sogno e veglia...), garante del flusso creativo, specchio che restituisce l'immagine fedele dell'attore attraverso la prestazione, psicopompo (traghettatore di anime che aiuta ognuna a trovare da sé la propria strada), catalizzatore, corago (coordinatore della partitura scenica di canto, danza e recitazione), manager (colui che muove con le mani e fa lavorare meglio gli altri), apparatore (fa apparire l'apparato, cioè permette alla scena di esplicitarsi), sciamano assente, che evoca lo sciamano presente (l'agente sulla scena), totem (elemento di identificazione-azione per chi partecipa).

Tutte queste funzioni sono accomunate dall'immagine del direttore come ponte *tra* dimensioni, che esplicita cioè quello spazio invisibile, situato in mezzo a regioni percepite come separate, ma in realtà unite dalla medesima natura, ora invisibile, ora visibile: immagine metaforica che esprime esattamente ciò che il direttore è e fa, poiché la sua azione non può prescindere dalla poesia e dalla rappresentazione immaginifica della realtà. Anche quando la sua conduzione si situa proprio sul piano di realtà, anche in quel caso egli opera il tramite tra il non ancora espresso e il palese.

Il direttore, tramite attraverso cui la persona palesa il non detto e pone in atto l'inespresso, può essere considerato anche esotericamente, facendo riferimento ai tarocchi marsigliesi e alla sistematizzazione recente che ne fa Jodorowsky⁹⁵. Tra lo zero, l'insieme di possibilità, e l'uno, la prima scelta, si trova lo spazio d'azione del direttore, che intercetta la spontaneità della persona e la induce a trasformarsi in creatività, attraverso un primo atto che afferma l'identità di chi lo compie. Lo Zero è il Matto, arcano senza numero, rappresentato da un Jolly con un sacco color carne sulla spalla, che cammina sospinto da un cane azzurro, mentre l'Uno è il Mago, raffigurato dietro un banco zeppo di strumenti, che egli tira fuori da una borsa incantata e coi quali agirà nel mondo. Tralasciando la simbologia, nella quale c'è da perdersi (dettagli delle figure, colori, ambientazione, oggetti...), vediamo in questi due arcani la metafora dell'infante che inizia ad agire nel mondo, costituita da una

⁹⁴ Perussia: 2003, 2004

⁹⁵ Jodorowsky-Costa: 2005

progressiva espansione richiedente un continuo manifestarsi dallo Zero all'Uno, cioè dal buio alla luce. Il Matto, infatti, deriva il suo nome dal lemma tardo latino "mattum", probabile alterazione di "maccus" (stolto), divenuto poi "mat" in Inglese: opaco, attraverso il quale non è possibile vedere, torbido e, quindi, misterioso. Il matto è stolto non tanto in sé, ma perché gli altri non vedono cosa gli frulla per il capo: è stolto dal punto di vista del finito, che guarda la sua origine - l'infinito - con perplessità, se non con preoccupazione. L'opaca dimensione del matto, per non far più paura, deve essere resa visibile dal concretizzarsi di alcune sue specificazioni che, giocoforza, saranno limitate, cioè avranno un confine (i vari oggetti, distinti, sul banco del Mago), per quanto numerose possano essere.

Il direttore esoterico aiuta dunque il Jolly, che può assumere i panni di tutte le carte, ma non ha una sua identità, a trovarne una tramite il gioco psicodrammatico.

Il Jolly è l'attore al suo grado massimo: assume qualsiasi ruolo, interpreta qualsiasi personaggio con la stessa efficacia, coincidendo esattamente con ciò che rappresenta, pur non diventandolo: egli *si lega* al personaggio, lo vivifica, dopodiché se ne scioglie, tornando nella sua dimensione di infinite possibilità, dalla quale esce poi con altre personificazioni. Allo stesso modo, il direttore *si lega* al gruppo per traghettarlo dal non detto al manifesto, rimanendo dietro le quinte e senza farsi egli stesso protagonista di questa manifestazione.

Per legarsi al gruppo che agisce nello spazio teatrale, il direttore si fa dir-attore tra gli attori, come ho descritto, partecipando alla loro natura di protagonisti della propria azione, nonché di ausiliari, che assumono qualsiasi ruolo venga loro assegnato; grazie a questo legame chimico, direttore e gruppo entrano in risonanza, dando vita alla rappresentazione psicodrammatica.

Il direttore, divenuto parte del gruppo, agisce per e su di esso con la sua anima e il suo bagaglio di strumenti tecnici, mettendo in moto la propria macchina direttoriale e, grazie ad essa, la macchina della sessione psicodrammatica.

Come facilitare il funzionamento della macchina direttoriale e la sua consustanziazione col gruppo? Ho cercato di dare provvisoriamente alcune risposte con questo lavoro, che intendo come primo passo (dallo Zero all'Uno) di una ricerca sulla natura teatrale dello psicodramma e sull'uso, che delle tecniche teatrali si può fare, per entrare come direttore nella sessione e condurla, valorizzandone il portato metaforico e immaginifico.

5. Varchi sul confine dello psicodramma

La ricerca sulla teatralità della conduzione psicodrammatica apre delle prospettive interessanti su altre forme di teatro, come il teatro coi bambini e il Playback Theatre, in cui essa appare esplicita, ma che sarebbe utile definire, per verificare quanto il gesto direttoriale possa essere teatrale, o debba

esserlo, per realizzare il suo mandato.

Per dare un veloce sguardo a queste regioni mi sono rivolta ancora a dei professionisti, che ho intervistato e da cui ho tratto alcuni stimoli alla riflessione, che riporto qui, augurandomi possano innescare la curiosità degli addetti ai lavori, di modo che la teatralità sia studiata, definita e riconosciuta in seno all'atto del dirigere in sé, nei contesti più svariati.

Così, ho interpellato quattro professionisti: Luigi Dotti e Nadia Lotti, in relazione soprattutto al Playback Theatre, Franca Bonato e Francesco Viletti, riguardo al teatro coi bambini e la disabilità, riportando in Appendice le trascrizioni delle nostre chiacchierate. Di seguito, qualche appunto in merito.

Nel Playback Theatre il regista ha, innanzitutto, la funzione rituale di traghettare il pubblico dalla realtà alla *semirealtà* e viceversa, scandendo la performance in modo tale da coinvolgere gli spettatori, dando loro un ruolo attivo e riportandoli poi nella funzione di osservatori. Questa alternanza tra platea e scena, tra io-attore e io-osservatore, regolata da azioni registiche riconoscibili e ritualizzate, come abbiamo visto, è un elemento fondante anche dello psicodramma e poggia le sue basi sulla figura del direttore come medium, sciamano e psicopompo⁹⁶: la sua è, quindi, una teatralità di stampo comunitario e consiste nell'essere egli stesso collettore tra gli individui, nel creare legami e coesione, o comunque nel rendere possibili tali legami, tra persone che partecipano allo stesso rito, sia come agenti sia come astanti, in modo che esprimano se stessi in un contesto sociale, appunto, ritualizzato.

La *semirealtà*, poi, che è il *se magico*, senza il quale il teatro non può dirsi tale, viene garantita dal regista del Playback, attraverso un avvicinamento progressivo alla scena, tramite una serie di modalità performative (le sculture, le coppie, le camminate...), a mio avviso paragonabili alle strategie registiche dello psicodramma, che vengono riempite di contenuti tramite l'improvvisazione attoriale. Dunque, egli fornisce un confine formale all'improvvisazione, che è tale, nonostante essa sia vincolata a quanto espresso dal pubblico, come fa il direttore di psicodramma, quando inserisce il protagonista in uno schema strategico, lasciandolo libero di riempirlo col proprio contenuto, tramite l'improvvisazione. Mi pare, perciò, che il regista del Playback, quello di psicodramma e quello del teatro di rappresentazione siano tutti garantiti, alla stessa maniera, del confine entro cui può muoversi l'espressività, che deve essere lasciata libera nel merito, ma va preservata nella forma, affinché non si slabbri in un agire dispersivo e caotico.

Il direttore di Playback, inoltre, compie un atto di servizio verso il narratore, orchestrando la rappresentazione perché la sua storia venga valorizzata attraverso la scena: egli usa le tecniche a sua disposizione, quindi, per far fiorire l'espressività non propria, ma quella altrui, come il regista

⁹⁶ vd. Supra, nota 88

psicodrammatico fa col suo protagonista e il regista pedagogo fa coi suoi attori. La funzione maieutica dell'atto registico è, in questo senso, profondamente teatrale e mira a far vedere (*theaomai*) a un pubblico l'evoluzione dell'Io sulla scena ricorrendo, nel caso del Playback, alla funzione ausiliaria degli attori.

Infine - ma ci sarebbero molti altri argomenti da trattare, al riguardo - la teatralità del Playback si caratterizza per il primato del dato umano rispetto a quello scenografico, dunque per l'importanza esclusiva data alla storia e alla sua rielaborazione attoriale, al di là della presenza o meno di oggetti - ritenuti accessori e comunque da usare parsimoniosamente - e di luci, tipica del teatro novecentesco e propria dello psicodramma. Il direttore si caratterizza, quindi, come terapeuta (nel senso etimologico di *servitore*) che pone la persona al centro della sua azione teatrale, permettendole la manifestazione in un contesto spettacolare (anche qui, nel senso etimologico di *specto*: guardo).

Diverso è l'uso degli oggetti nel teatro coi bambini o con persone affette da gravi fragilità, dove il conduttore assume un po' il ruolo di marionettista e, bimbo egli stesso, li anima e fa loro giocare il ruolo di ausiliari. La relazione tra individui, così, è mediata dagli oggetti, che diventano a tutti gli effetti attori tra gli attori, permettendo l'ingresso dell'azione, là dove sarebbe difficile ottenerla in loro assenza.

Il teatro dei piccoli - mentalmente più che anagraficamente - in secondo luogo, beneficia di un uso dello spazio particolarmente strutturato, nel quale sia chiaro dove e cosa si faccia: ci sono spazi e momenti per stare in gruppo, per esprimersi individualmente, per giocare il ruolo di protagonista. Il direttore regola ritualmente il passaggio tra gli spazi e le attività, avendo cura di sottolinearlo adeguatamente, affinché tutti sappiano in che situazione ci si stia muovendo in quel momento. In questo senso, come nel teatro drammatico e psicodrammatico e come anche nel Playback, il regista è il garante della cornice ed il maestro di cerimonie, che scandisce i tempi del gruppo per farne fiorire l'espressività.

Il direttore dei piccoli, poi, è teatrale nel senso più comune del termine, cioè mostra, fa vedere la via da intraprendere attraverso il suo corpo, la sua voce, la mimica del suo volto. L'allenamento attoriale permette al direttore dei piccoli, così, di comunicare le emozioni che vuole suscitare nel gruppo assumendole in prima persona, anche se calmierate al fine di non provocare timore o reazioni di chiusura. La rabbia, la disperazione, la paura espresse dal volto, dalla voce ed il corpo del direttore avranno sempre, in ogni caso, l'occhio ridente, anzi faranno sempre l'occholino, a dire "qua si fa per davvero, ma non preoccupatevi: è tutto finto".

A questo proposito, dalle interviste emerge come la *semirealtà* sia essenziale a stimolare nel bambino il fattore S/C e come questa si differenzi nettamente dalla finzione: la prima, essendo una condizione di realtà, si esperisce in un contesto immaginativo extraquotidiano; la seconda, in quanto

artificio che non ha niente di creativo, avvicina il teatro alla finzione, appunto, dello schermo televisivo e digitale. Il lavoro teatrale coi bimbi e coi ragazzi, nativi digitali, ha infatti la funzione di risvegliare la comunicazione interpersonale, favorire il senso di comunità, socialità e condivisione, che lo strumento tecnologico, pur avendo indiscutibili pregi, non può restituire.

Inoltre, il conduttore di un gruppo di bimbi in età scolare dovrà porre particolare attenzione a formulare la consegna, in modo che questa susciti interesse e attiri l'attenzione, dopo averli richiamati con passaggi successivi atti a questo scopo: preliminari necessari in quanto questi soggetti sono abituati alla modalità tipica della lezione, per la quale si sta tutti seduti e ci si muove soltanto durante l'intervallo. La consegna, in questo caso, dovrà trasportare il gruppo dalla dimensione para-scolastica a quella ludica, essenziale al gioco teatrale.

In più, il direttore che senta attivarsi la propria parte bambina e che provi un certo piacere nella direzione, sarà efficace e riuscirà a creare le condizioni perché la magia del teatro possa manifestarsi.

Quindi, anche coi bimbi o con persone fragili è necessario rendere teatrale l'atto del dirigere, da un lato assicurando la giusta cornice, dall'altro stimolando l'ingresso nel gioco, attraverso il coinvolgimento in prima persona: in definitiva, tornando un po' bambini.

6. Il cuore oltre l'ostacolo

Con un esercizio di immaginazione/preveggenza, buttando l'occhio al mio futuro, vedo un duplice sviluppo della mia ricerca: la creazione di un corso di tecniche teatrali per conduttori di gruppi (psicodrammatisti, terapeuti, insegnanti, formatori...) e la formulazione di un questionario sulla percezione del teatro in relazione al proprio campo lavorativo, da somministrare ai partecipanti prima del corso. Il corso e il questionario che ho immaginato permetterebbero di acquisire strumenti nuovi per guidare i gruppi, valorizzando la metodologia teatrale insita nell'azione metaforica in scena: metodologia che facilita i collegamenti tra ambiti diversi, altrimenti poco visibili ed esperibili, allargando ed approfondendo la rete di connessione tra eventi ed individui.

Pensando in libertà, poi, mi vedo realizzare un'iniziativa che faccia da ponte tra il mondo teatrale e quello psicodrammatico, nell'antico solco del Teatro della Spontaneità di Moreno: inaugurare una rassegna di Teatro Spontaneo, simile all'esperienza di Andrea Cocchi che, a Bologna, nel 1996-'97 diresse *La Mente sul Palcoscenico*.

Si trattò di una rassegna di psicodramma, durata quattordici serate, in cui Cocchi dirigeva dieci attori, che mettevano in scena il contenuto portato da uno spettatore: lo schema della serata ricalcava quello di una regolare sessione psicodrammatica con il riscaldamento, la focalizzazione, la scelta del protagonista, l'azione scenica e l'integrazione. L'iniziativa aveva un intento sociale e mirava a

coinvolgere la cittadinanza, mostrando la valenza educativa del teatro.

Il mio desiderio è quello di riprendere questa formula e divulgare la cultura del teatro come mezzo di crescita personale, attraverso la metodologia psicodrammatica coniugata all'aspetto performativo e spettacolare. L'intento che vorrei perseguire è quello di far conoscere lo psicodramma attraverso forme che ingaggino il pubblico, ma che possano avvicinare anche chi non parteciperebbe a una sessione aperta, che richiede già a priori una volontà di sperimentarsi in prima persona, mentre uno spettacolo, recitato da una compagnia di ausiliari, lascerebbe più in ombra chi preferisse non essere coinvolto direttamente sul palcoscenico.

L'iniziativa, unitamente a questa tesi, vorrebbe provocare delle ricadute sul mondo teatrale, aprendolo a sperimentazioni e teorizzazioni che vadano nella direzione di uno sviluppo dell'aspetto educativo e spettacolare insieme, fornendo a chi del mestiere, lato teatro e lato psicodramma, una feconda opportunità di integrazione, a livello esplicito, di quanto a livello implicito già si sa: che il teatro è, da sempre, terapeutico e che l'attenzione alla persona nutre il teatro, rendendolo uno strumento di crescita sia individuale sia sociale.

...Sipario!

APPENDICE

1. Come, cosa, perché, chi?

Riunisco in questa Appendice le trascrizioni delle interviste ai quindici professionisti, per dare conto dei contenuti emersi. Come atto preliminare, credo sia importante esplicitare la metodologia che ho seguito per condurle e raccoglierle.

Come accennavo nell'Introduzione, ho sentito di dovermi rivolgere alla platea dei professionisti dello psicodramma che potevo raggiungere, perché volevo collocare il mio discorso in seno a delle esperienze sul campo, affinché non restasse un'elucubrazione personale, senza collegamento con il dato di realtà: mi interessa, infatti, che questa mia ricerca dia voce e, al contempo, parli a chi lavora abitualmente con lo psicodramma, vissuto proprio come mestiere quotidiano.

Non avendo uno schema metodologico di riferimento, mi sono rivolta agli strumenti e conoscenze a mia disposizione nell'immediato, scegliendo di costruirmi una modalità esecutiva personalizzata, nella quale sentirmi comoda e potermi muovere a mio agio.

Dunque, volevo intervistare degli psicodrammatisti, ma come e chi? Ho deciso di coinvolgere dei professionisti che conoscevo direttamente e di lanciare al contempo una chiamata aperta, per vedere quante persone avrebbero aderito: non potevo davvero prevederlo. Sapevo, però, che il numero non doveva essere esiguo (un campione troppo piccolo è poco rappresentativo), né eccessivo per le mie capacità e disponibilità di tempo (dovevo raccogliere i dati che sarei stata in grado di processare e non di più).

Per lanciare la mia rete ho usato Facebook, scrivendo un post nel gruppo *Psicodrammatisti moreniani o classici*, di cui faccio parte: nel giro di due giorni avevo già raccolto, tra tutto, quindici adesioni, il che mi ha stupita e fatto pensare che davvero ci fosse grande curiosità sulla ricerca che stavo svolgendo.

A quel punto, ho deciso di usare la piattaforma Zoom, per realizzare e registrare delle video-interviste, riunendo l'opportunità di parlare faccia a faccia con i miei interlocutori e la necessità di salvare facilmente domande e risposte, per poterle trascrivere. La connessione online, inoltre, mi ha permesso di contattare comodamente professionisti geograficamente lontani (alcuni davvero molto lontani), venendo incontro agli orari di ognuno.

Immaginando gli impegni dei miei intervistati e la quantità di lavoro che avrei potuto sostenere, ho stabilito che le interviste sarebbero durate circa mezz'ora: un tempo congruo per presentarmi, nel caso di persone che non conoscevo - ce ne sono state diverse - e parlare con agio, senza correre e senza appesantire la conversazione.

Di conversazione, infatti, si è trattato, perché ho scelto di non seguire una scaletta di domande preordinate, in quanto desideravo muovermi secondo mappe analogiche, create sul momento dal dialogo tra me e l'intervistato. Soltanto la prima domanda è stata uguale per tutti: "se ti dico *teatro*, tu cosa rispondi?" A seconda di quello che mi veniva risposto, conducevo poi l'intervista, toccando gli argomenti che mi interessavano, senza tuttavia costringere in direzioni troppo rigide il naturale flusso comunicativo, che si creava di momento in momento.

L'argomento principale delle interviste doveva essere l'uso creativo dello spazio, risultato l'elemento comune tra teatro e psicodramma per oltre il 90% dei compilanti il mio questionario: come avrei potuto portare le persone ad esprimersi su questo?

Ho pensato che sarebbe stato utile riscaldare gli intervistati, iniziando a parlare di teatro e della loro relazione con il teatro, specificando progressivamente l'ambito del dialogo: considerare lo spazio fisico del teatro classico nelle sue componenti di platea, palco e retropalco, paragonandolo con lo spazio del teatro di psicodramma; passare in rassegna gli strumenti a disposizione in questi due spazi: oggetti, scenografie, luci; interrogarsi sulla necessità/opportunità di utilizzare questi strumenti con valore espressivo, sia nel teatro di rappresentazione che nello psicodramma; focalizzarsi su come l'uso di questi apparati susciti la creatività negli attori, nei partecipanti alla sessione, nel regista, nel direttore, nel pubblico; soffermarsi sulla presenza umana, sul dato umano e sulla sua preponderanza rispetto a qualsiasi altro componente della scena; su come il movimento nello spazio scenico possa essere creativo e suggerire o provocare situazioni e relazioni tra i personaggi o tra i partecipanti alla sessione; sulle differenze tra il fare teatro e psicodramma in spazi appositamente pensati, o in spazi adattati, al chiuso e all'aperto; infine, appunto, sulla creatività nell'uso dello spazio in tutti i suoi aspetti, da parte di tutti gli *agenti* teatrali e psicodrammatici, con questo termine intendendo coloro che realizzano la sessione o l'evento spettacolare, in veste sia di attori, sia di pubblico.

Poiché mi interessava la prospettiva personale degli intervistati, ho cercato di porre l'accento proprio sul loro sentire e sulla loro esperienza, seguendo il principio psicodrammatico della verità soggettiva: ho, quindi, accolto qualsiasi verità, prendendola come dato contingente e, per questo, realmente significativo e rappresentativo della prassi lavorativa di ciascun professionista.

È stato curioso constatare quanto siamo, in generale, disabituati a dire la nostra verità senza essere giudicati: tanti, infatti, mi chiedevano se dicessero "giusto", come se ci fosse, appunto, una verità universale a cui attenersi e su cui misurare la propria verità.

Ho deciso di mantenere l'anonimato delle interviste, sebbene gli argomenti trattati non siano sensibili: penso che l'anonimato possa garantire uno status di oggettività alle verità soggettive espresse; infatti, non sapere chi abbia detto cosa fa di quel materiale un patrimonio sovraperonale, composto da opinioni ed esperienze personali. Ho scelto questa opzione anche per allenarmi a realizzare interviste su larga scala, in cui è necessario raccogliere un gran numero di testimonianze e inserire gli intervistati

in tipologie di riferimento, per comprendere quanto le loro risposte siano legate a certe caratteristiche personali o professionali. Infatti, per dare un'idea della tipologia di professionisti che ho intervistato, ho abbinato una breve descrizione di ognuno alla trascrizione di ciascuna intervista.

L'esperienza è stata vissuta con leggerezza e in un clima rilassato sia da me sia dagli intervistati, che in diversi frangenti si sono sorpresi a parlare di cose su cui non avevano mai formulato un pensiero ordinato: “adesso che mi ci fai pensare”, “ora che mi chiedi questa cosa”, “non avevo mai pensato a questo, me l'hai fatto venire in mente tu adesso” sono state frasi piuttosto comuni, che mi hanno da un lato lusingata, perché non capita tutti i giorni di far scoprire a qualcuno qualcosa di nuovo, a maggior ragione nel proprio lavoro, che si svolge quotidianamente; poi perché ho percepito curiosità e disponibilità verso la mia ricerca, sentita come originale e, in qualche misura, utile: più di una persona mi ha detto che davvero questa riflessione sulla relazione tra teatro e psicodramma meriterebbe di essere sviluppata. Ci sono stati molti sorrisi e qualche risata: è stata proprio una bella esperienza di incontro.

Di seguito, riporto le interviste a Luigi Dotti, Nadia Lotti, Franca Bonato e Francesco Viletti, che decido di nominare, perché costituiscono spunti per aprire la ricerca a nuove prospettive e non materiale da rendere, come detto per le altre interviste, sovraperonale e, in qualche modo, processabile secondo uno schema.

Infine, allego i diagrammi riportanti le risposte al questionario di cui ho trattato precedentemente.

2. Trascrizioni

Intervista 1

L'intervistata è una formatrice psicodrammatista, che lavora in una Cooperativa Sociale; si occupa di formazione aziendale, orientamento al lavoro, progettazione. Appassionata di teatro.

D - Se ti dico *teatro*, tu cosa rispondi?

R - La prima parola di pancia è *vita* nel senso che il teatro fa parte del mio percorso di vita, ho una laurea in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo, ho fatto una tesi interdisciplinare tra teatro e musica. Teatro è vita nel senso di massima espressione attraverso la messa in scena, attraverso un testo, delle verità che caratterizzano la vita dell'uomo dalla storia dei tempi. Da quando l'uomo si esprime, recita; da quando l'uomo scrive, sente la necessità di dare forma col corpo alle scritture; i testi teatrali sono tra le opere più significative e più importanti tra le opere che io abbia letto.

Penso che un nome su tutti, Shakespeare, Amleto, penso che una persona che abbia letto quello, o visto, meglio ancora, l'Amleto a teatro, abbia letto o visto tutto quello che gli serve per comprendere cos'è un buon testo di letteratura.

Per me il teatro è anche terapeutico, sia per chi lo guarda, ma anche per chi lo fa. Io non l'ho mai fatto, per timidezza, ha una funzione comunque terapeutica molto forte, perché c'è una partecipazione emotiva completamente diversa da quella della carta, perché come al solito è sollecitata la sensorialità a tutto tondo, consente l'immedesimazione, consente una riflessione, consente un rispecchiamento, consente veramente di entrare in contatto con parti profonde e di vederle, queste parti profonde, attraverso l'interazione con l'altro, quindi secondo me è vita nel senso più ampio del termine perché si interfaccia per mille motivi con le persone e perché esprime, dà forma alla vita interiore delle persone attraverso la rappresentazione scenica portata avanti dagli attori nell'interpretazione dei testi nei quali c'è la nostra umanità.

D- Senti, dove si fa il teatro, secondo te?

R - Il teatro, a parte i luoghi canonici, ovviamente, banalità, ma il teatro secondo me si può fare ovunque, il teatro si può fare in strada, il teatro si può fare su un pullman, su un vagone della metropolitana, il teatro si fa anche in una casa, il teatro si fa tutto dove c'è la possibilità di incontrare persone e entrare in relazione con loro, mettendo in scena un qualche cosa che riguarda loro, un qualche cosa che permetta loro di vivere un momento sinergico, energizzante, educativo, informativo, perché il teatro ha anche questa valenza, di strumento di informazione.

Io mi sono concentrata più, ovviamente, sulla parte che ha colpito me nella mia storia di studi. Il teatro è anche veicolo di informazione, ha educato le persone che non sapevano leggere; i nuovi bisogni non sono più quelli dell'alfabetizzazione vera e propria, nella grande maggioranza dei casi, ma di un'alfabetizzazione civile, di un'alfabetizzazione alla cittadinanza, quindi il teatro può essere veramente in qualunque luogo ci sia bisogno di arrivare alle persone.

D - Il teatro si può fare in qualunque luogo, tu dici, dove ci sia bisogno di arrivare alle persone, quindi per te il teatro è un luogo di relazione, a quanto ho potuto capire dalla tua risposta.

R - Sì. È un'occasione di relazione, poi è ovvio che io preferisca... cioè, il teatro in quanto tale, il Carignano, per me, ci andrei a vivere, se potessi. Però, sì, è un luogo di relazione.

D - E questo luogo dove le persone si incontrano, ha delle caratteristiche comunque specifiche, secondo te? Anche se è ovunque, però il luogo dove si fa teatro, lo spazio del teatro, come lo percepisci rispetto allo spazio dove non si fa teatro... cioè, tu cammini per strada e dici: ah, questi qua stanno

facendo teatro, teatro di strada, quindi: quello spazio lì per te è uno spazio teatrale? In qualche modo, anche se sei per la strada?

R - E' uno spazio teatrale, sì, diverso, ovviamente, come capacità di accogliere limitata, probabilmente. Deve essere caratterizzato: io credo che la caratterizzazione dello spazio teatrale parta dalla prossemica, cioè dalla capacità di costruire, a livello mentale, no? Far sentire alle persone che si è in una situazione teatrale, quindi la capacità che ha l'attore, il regista, di comunque creare un luogo magico al di là dell'esistenza di mura specifiche, di oggetti di scena, di scenografie, eccetera. Ovviamente più aumenta la caratterizzazione più diventa intenso il tipo di relazione e di scambio che si può avere con le persone che assistono alla messa in scena.

Il ruolo della persona ritengo, ripeto, è fondamentale, perché al contrario credo che anche un Carignano dove non c'è una capacità da parte della regia o dell'attore di creare quella magia, sentirsi parte di un qualcosa che sta accadendo, che io osservo ma che comunque mi coinvolge emotivamente, ecco, dove non c'è quello il Carignano rimane un meraviglioso luogo con delle belle tende rosse, però non è teatro. Quindi, il valore della persona dentro il teatro, attore, regista, è fondamentale per creare anche le condizioni e per usare sapientemente tutti gli strumenti scenici che può avere in quel contesto, in quel momento.

D - Senti, quindi, all'interno del luogo teatrale ci sono delle relazioni basate sulla prossemica, tu hai utilizzato questa parola; quindi lo spazio del teatro, secondo te, si può dire che è uno spazio in cui le persone si relazionano in base a una prossemica consapevole? Perché la prossemica nella vita di tutti i giorni è, come dire, istintiva, e quindi magari non ci pensiamo. Generalmente non ci pensiamo, è più che altro una questione di reazione: se qualcuno ci viene troppo vicino sentiamo una certa... un certo fastidio, magari qualcuno che non conosciamo, oppure ci avviciniamo a qualcuno perché sentiamo un tele positivo, tanto per usare un termine psicodrammatico.

Nella relazione spaziale, invece, all'interno dello spazio del teatro, questa prossemica si può prevedere, è prevedibile, o comunque in qualche modo consapevole. Si può dire questa cosa, secondo te, ha senso?

R - Se parliamo di chi assiste, dello spettatore, io credo che ci sia una parte, sì, consapevole, perché comunque hai... devi stare seduto, devi guardare, ci sono comunque degli atti che impongono il distanziamento, cioè, ti collocano in un determinato posto, con una determinata postura e con una determinata libertà di movimento e di espressione facciale, eccetera.

Dopodiché se vogliamo pensare a una prossemica in senso in po' più ampio, quindi non corretto semanticamente, le reazioni si scatenano comunque, non sono così prevedibili, nello spettatore, al di là di quelle che sono le regole dello stare a teatro, però c'è poi una prossemica interiore. Butto dei termini che non esistono e che non hanno senso, però c'è sicuramente un modo di entrare in relazione e di avvicinarsi, di reagire emotivamente, che non può essere assolutamente previsto a priori. Credo che lo stesso attore, per quanto la sua prossemica debba essere quella, perché deve interpretare un ruolo, quindi deve anche in questo caso i movimenti, le azioni, l'espressione, la capacità di interagire più o meno col pubblico: sono scelte registiche in parte determinate dallo scritto, ma è pieno il mondo del teatro di registi e interpreti, penso a un Carmelo Bene... che la prossemica, cioè, è sua, cioè, è sua, non è data da niente e se guardi due volte Carmelo Bene in due serate differenti fa cose differenti, si pone in un modo diverso, agisce e interagisce in un altro modo, quindi anche lì c'è una cornice data all'interno della quale la creatività è il sentire registico e stilistico dell'interprete che possono comunque portare a delle sfaccettature assolutamente inedite e non prevedibili, o prevedibili nel loro essere sempre diverse ed inedite e che rispondono a bisogni.

D - Passando al teatro di psicodramma, quindi noi siamo nello spazio del teatro di psicodramma. Il teatro di psicodramma si può fare un po' dappertutto, nel senso che lo psicodramma lo possiamo trasportare fuori dall'edificio teatrale nel senso stretto e, come dicevi tu prima, farlo un po' dappertutto. Secondo te, il tipo di spazio fisico in cui si fa lo psicodramma e la grandezza, l'ampiezza, come è fatto questo spazio, secondo te, in qualche modo influenza la prossemica delle persone?

R - Sì, non solo quella, comunque è un elemento fortemente impattante ed è uno di quegli elementi

anche di cui si deve tenere conto quando si progetta un intervento di psicodramma, qual è lo spazio che si ha a disposizione, dove è collocato influenza, perché se è uno spazio ad esempio dove quella persona lavora, c'è il condizionamento esterno, c'è il rischio dell'interruzione, c'è il fatto che non si riesce a staccare perché c'è quella continuità lavoro-formazione, non sempre è positiva. A volte può esserlo perché, se devo sentire ad esempio la mia squadra, ho bisogno di vederla in quei luoghi in cui questa squadra si deve formare, faccio un esempio; però a volte credo che possa essere un elemento di disturbo, perché credo che la sacralità di quell'atto formativo, di quell'accadimento formativo abbia bisogno di un contenitore che lo preservi da qualunque tipo di distrazione, di scollegamento, insomma, di mancanza di concentrazione assoluta e totale sul lavoro che si sta per fare, perché coinvolge comunque olisticamente il soggetto, quindi va un po' dosato.

Sicuramente uno spazio esterno allestito con tutti i crismi predispone in un altro modo l'attività psicodrammatica, mette la persona veramente scevra da qualunque tipo di pensiero esterno e viene fortemente agevolato nell'entrare, nel mettersi in gioco, nell'entrare nelle dinamiche che vengono proposte nelle varie attività; si sente anche meno sotto l'occhio indagatore del collega che può passare, può sbirciare... sì, ci sono tanti elementi. Lo spazio fa la differenza, soprattutto nel liberarsi in modo spontaneo, secondo me.

D - E per quanto riguarda l'uso degli oggetti, quindi chiamiamola l'attrezzatura, avere gli oggetti o non avere gli oggetti cosa cambia nella relazione tra le persone intesa come il movimento reciproco delle persone, non tanto il movimento interiore... avere l'attrezzatura, cosa cambia nella relazione concreta tra le persone?

R - A livello di movimento, secondo me, se penso a un riscaldamento con gli oggetti, quindi con dei passaggi di oggetto, semplifica e abbassa il livello d'ansia, perché la persona si sente giustificata a fare il movimento, no? Non si può chiedere a una persona: "adesso alzate le braccia e fate così", dice: "oddio, perché lo devo fare", invece alza le braccia e lancia una pallina, ok, lo collego al fatto che ho un compito da assolvere, mi abbassa l'ansia e mi attivo fisicamente in maniera più semplice, quindi assolutamente sì.

Usare gli oggetti in attività un po' più specifiche, che non siano solo quelle del riscaldamento psicomotorio, ha anche in questo caso delle funzioni di abbassamento dell'ansia e dei livelli di difesa, dà una possibilità già di decentrarsi rispetto a una narrazione del sé, le persone si raccontano più facilmente sia direttamente, o vengono raccontate attraverso gli altri grazie agli oggetti, si evita l'esposizione diretta della persona, quindi si semplificano molto i processi di verbalizzazione, di approfondimento, si semplifica veramente tanto, quindi, sì: sono molto agevolanti, i medium. Negli incontri iniziali proprio come ice breaker, no? di chiedere: adesso parliami del tuo collega, mmmh. Invece, questo oggetto qua, che cosa ci dice del tuo collega? È un'altra cosa.

Lavorare con una donna violata, vittima di violenza, non potrei mai farle una domanda diretta, sarebbe... una cosa... invece, il racconto attraverso oggetti, prendendola un po' più alla lontana, porta comunque a tirar fuori molte più cose di quelle che si potrebbero dire senza ferire, senza andare in modo intrusivo a scavare. Agevola quindi lo scambio, agevola la circolazione dei contenuti, tu parli più di uno scambio fisico, però ci vedo anche un avvicinamento fisico, no? il fatto che io riesco a far girare dei contenuti vuol dire che anche fisicamente io riesco a rivolgermi con maggiore serenità e maggiore apertura ai colleghi, no? magari non rimango con le braccia conserte tutto il tempo, ma gradualmente mi sciolgo, assumo posture più accoglienti e quindi credo che siano importanti, laddove si può, che vengano sempre promossi e portati, gli oggetti, qualunque oggetto.

Anche la caratterizzazione, no? penso a quando si mettono due sedie, metti le sedie e due cuscini, rosso e verde, la cosa che funziona e la cosa che non funziona, andatevi a sedere, ecco, già solo stimolare quel movimento, no? io mi devo alzare per andare là e dire una cosa, non è che la butto lì da dove son seduto, tra le righe, no? quell'atto di alzarsi, percorrere un brevissimo tratto, ma comunque percorrere un brevissimo tratto di strada sotto gli occhi di tutti, mettermi al centro di una situazione, prendere una posizione fortemente connotata da quell'oggetto, da quel telo di quel colore, e allora sì che dà valore a quello che poi viene fuori, perché non è una cosa buttata fra le righe, è un atto di responsabilità, quel movimento ti porta a, veramente, responsabilizzarti e veramente a pensare,

a portare qualche cosa di valore e il cui valore viene riconosciuto da tutti gli altri. Quel movimento vuol dire che tu sei andato lì per dire una cosa che per te è importante, ok, forse... forse val la pena sentirla. Detta da seduto, senza quel movimento lì, non funziona.

D - E senti, alla luce un po' di quello che hai detto, una delle domande del questionario era se l'uso creativo dello spazio potesse essere un elemento in comune tra teatro e psicodramma: tu cosa senti di dire su questo punto? Che cos'è l'uso creativo dello spazio nel teatro, che cos'è l'uso creativo dello spazio nello psicodramma?

R - Nel teatro, l'uso creativo, ovviamente, è tutto quel che si può fare di quel pezzetto che ti mette a disposizione, io continuo a dire il Carignano, per esprimere quello che sono le tue scelte stilistiche a livello registico, le interpretazioni, insomma, ci sono delle scelte anche autoriali, che... registiche e di conseguenza attoriali, che fa sì che quel testo diventi il testo di quel regista, oltre che il testo di Brecht, Pirandello o chi per esso.

Lo spazio creativo nello psicodramma è quello che permette alle persone di vivere l'esperienza. Più uno spazio viene caratterizzato, personalizzato, adattato alle esigenze in modo creativo, più permette alle persone di vivere un'esperienza e di conseguenza di attivarsi loro creativamente, anche arrivando a delle nuove opportunità, a delle nuove possibilità, nel senso soprattutto quando lo spazio è quello aziendale, il luogo di lavoro, no?

Ci vedo un po', questa è un'interpretazione molto personale, spesso lavoriamo sul futuro, sulle possibilità, o anche quando si fa team building, quando si fa riorganizzazione, è sempre un lavoro che richiede alle persone di ragionare su come rimettersi in gioco... Il fatto di poter, parallelamente, muoversi, caratterizzare, colorare, allora, non lo so... secondo me ti fa scattare un processo mentale per cui, mentre tu lavori psicodrammaticamente sul come mi vedo tra cinque anni, semplifico un po', il fatto di vedere che quello stesso spazio muta forme, che quello stesso spazio si può piegare alle esigenze, dal mio punto di vista è un rinforzo pazzesco, perché ti fa entrare nella dimensione in cui è vero che quello spazio lì è un luogo possibile, perché guarda, adesso ci ho costruito l'ufficio che vorrei: c'è. Aiuta anche moltissimo a rinforzare questo lavoro sulla vision, no? sulla proiezione, sull'evoluzione, perché ti mette nella condizione di realizzare, anche in un luogo consueto, qualcosa di inedito, qualcosa che è possibile.

E poi favorisce, di nuovo, penso, la responsabilizzazione, il fatto di rendersi conto, anche solo mettendo un foulard, una pallina da una parte piuttosto che dall'altra, di essere pronto per iniziative di valore, no? lo vedo, lo faccio, lo faccio vedere qui in questo momento davanti a tutti i miei colleghi: ho fatto una cosa per tutti, quindi mi responsabilizzo rispetto al mio atto, ma nello stesso tempo mi rinforzo, no? rispetto al mio valore, la mia competenza, la mia capacità di essere portatore di un cambiamento.

D - Quindi si può dire che un uso creativo dello spazio aumenta il dato di realtà dell'esteriorizzazione rispetto al desiderio, al pensiero, al movimento interiore, lo reifica, cioè lo fa vedere, lo fa sentire?

R - Esatto.

D - Quindi in questo senso l'uso creativo dello spazio è proprio anche dello psicodramma oltre che del teatro, una delle sue caratteristiche maggiori è quella di conferire una realtà sensibile appunto ai movimenti interiori, ai desideri, alle proiezioni, eccetera.

R - Esatto, nel teatro ti ci rispecchi perché lo fa qualcun altro per te, nello psicodramma lo fai. Però la differenza tra teatro e psicodramma è proprio sottile, dal mio punto di vista. Il direttore, come il regista ha il compito di ... il regista con gli attori e il pubblico, il direttore con la gente che lavora e l'uditorio... però alla fine capitano le stesse cose, fanno accadere delle cose che nutrono sia chi le fa che chi le vede. Il marchio del regista passa attraverso l'efficacia di quello che arriva in uditorio, la soddisfazione di chi ha fatto questo percorso evolutivo sul palcoscenico. Io li vedo molto, molto vicini.

D - E ti faccio un'ultima domanda. All'interno di questo di questo spazio creativo che è lo spazio teatrale, che è lo spazio di psicodramma, il dato di realtà, quindi quello che tu dicevi... attraverso

appunto l'uso degli oggetti si può organizzare una realtà possibile. Questo dato di realtà può essere anche rafforzato dalla prossemica, dai movimenti reciproci, dall'organizzazione proprio del gruppo nel suo complesso, dai movimenti, cioè: non è soltanto una questione di oggetti, ma è anche una questione di movimento nello spazio, in qualche modo, secondo te?

R - Assolutamente sì, un po' gli esempi che ti facevo prima, no? che se io metto l'oggetto che determina un movimento, raggiungimento, o posizionamento rispetto ad esso, sì, assolutamente.

D - E la creatività può riguardare, oltre alla rappresentazione di una realtà, di un desiderio, può riguardare anche le relazioni? Cioè, il movimento reciproco nello spazio può essere creativo rispetto alle relazioni che si possono instaurare? Nuove relazioni o modificare le relazioni?

R - Sì, si fa, è un lavoro che viene fatto spesso, il lavoro sociometrico, non solo quello, ma anche quello di distribuirsi negli spazi, senza entrare in scalette... in attività di team building, magari, tirare fuori, non so, un tema valoriale e poi far spostare le persone in base all'affinità, raggrupparle e scopri che quella che non avresti mai pensato condivide con te quello, quindi sì, sono assolutamente possibili nuove geometrie relazionali.

D - Quindi l'uso creativo dello spazio è quello che crea nuove relazioni o modifica le relazioni, quindi le crea in un'altra maniera? Quindi relazioni rispetto a una propria idea, al proprio sentire, relazioni rispetto a un'altra persona, al gruppo.

R - Esatto

Intervista 2

L'intervistato è uno psicoterapeuta psicodrammatista, didatta; non ha avuto esperienze teatrali dirette; ha una vocazione divulgativa del metodo psicodrammatico, che egli stesso ha contribuito a sistematizzare.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi?

R - La prima cosa mi viene in mente: marionette, ma proprio per associazione di parola, no? Il teatro delle marionette. Però, se penso un po' meno meccanicamente, ricordo di quand'ero bambino, che mi piaceva molto il teatro che andavo a vedere dai salesiani e mi ricordo molto l'immagine, che c'era un diavoletto che compariva e poi scompariva, lasciando una specie di fiammata, sai quelle cose un po' intriganti, no? Me lo ricordo vestito di rosso, con una coda lunga, nera. Così, mi viene in mente una roba un po' magica.

D - Una roba un po' magica. E questa magia, a distanza di tempo, se ci ripensi, come la identifichi, che pensieri ti vengono su questa magia che provavi allora?

R - Ma sai, allora, la magia della fantasia, che adesso non vedo più, avendo visto dietro le quinte, non lo vedo più come una magia, ma come un modo di fare molto concreto, molto reale, per niente magico, che dà una forte emozione, però non è magico. Quindi è riproducibile, è desiderabile, è creabile, può diventare una cosa in tuo possesso, non è una cosa che ti capita.

D - Quindi il teatro, diciamo, è un fattore pratico, che può essere fabbricato, in qualche modo.

R - Il teatro è una cosa che può essere fabbricata, con tutta la forza che una cosa fabbricata bene presenta.

D - E questa fabbrica del teatro come si compone, secondo te, quali sono gli elementi che ti vengono in mente, adesso?

R - Quando penso al teatro mi vengono in mente le quinte, nel senso che c'è una cosa che si vede e una cosa che non si vede. Quello che si vede è un po' il risultato, appunto molto interessante, in qualche modo magico, se vuoi, però di qualcosa che dipende dal dietro: in questo senso non è più magico, non è una cosa che arriva così, ma è il risultato di un impegno, di uno sforzo, nascosto bene, perché ci sono le quinte che lo nascondono. Il dietro le quinte mi ha sempre molto affascinato, mettere il naso dietro le quinte, vedere cosa c'è là dietro, cosa fanno gli attori mentre aspettano, magari si grattano il naso, si mettono le dita nel naso, non lo so, se fanno qualunque cosa, per poi ricomporsi, per essere adatti all'ambiente, alla richiesta, alla performance.

D - Quindi tu identifichi questo spazio che si vede e questo spazio che non si vede, quindi sono due spazi separati o è lo stesso spazio che ha due funzioni diverse, secondo te?

R - E no, son due spazi molto diversi ed è importante che siano diversi e anche non mischiati, perché se li mischi perde poi quell'illusione di magia. Che non è magia perché c'è un dietro, ma se è separato il senso di magia un po' rimane, no? di inatteso, insomma, di speciale, mentre le cose che son dietro le quinte non sono speciali, son volute, son pensate, son meditate.

D - Ok, quindi non sono speciali nel senso che sono state previste, sono state progettate.

R - Sì, sì, non sono speciali nel senso di illogiche, che avvengono così; no no, avvengono così, avvengono per una specifica decisione, per un programma, per un progetto, per una volontà, diciamo.

D - Certo. E quindi lo spazio di ciò che si vede, tu dici, dal punto di vista dello spettatore, è lo spazio della scena.

R - Esatto.

D - E all'interno di questo spazio cos'è che attira di più la tua attenzione? Tu parlavi dei trucchi, prima. Di quello che avviene in modo sorprendente.

R - Quello che attira l'attenzione secondo me è l'inatteso, il non previsto, cioè: tu ti lasci avvolgere, ti lasci prendere da una storia che non conosci. Perché ad esempio anche nella rappresentazione di opere note, no? classiche, tu sai più o meno il filo qual è, ma la novità è quello che di nuovo ci mette quell'edizione lì, direi non solo quell'edizione lì, quello spettacolo lì, quella performance lì, che forse la sera prima era un po' diversa. Non ho mai visto lo stesso spettacolo due volte, per esempio un giorno, poi rivederlo, mi son sempre chiesto: chissà che effetto farebbe, se la noia, nel senso che sai già dove si muove, cosa fa, dove va, se boh. Credo che nello spettacolo che vedi così, per la prima volta, sei più uno spettatore che si lascia prendere; credo che se fosse una cosa sequenziale diventerei un critico, cioè andrei a ficcanasare quello che andava, quello che non andava, cioè sarebbe divertente anche quello, eh, però è tutto un altro genere di esperienza.

D - Vai un po' dietro le quinte, se fai il critico, in qualche modo.

R - Sì, boh, però sai, se il dietro le quinte che sia uguale o diverso non mi interessa, il dietro le quinte mi interessa che dipende da me. Cioè, che è una roba che puoi costruire tu, quindi non è tanto l'idea della critica, ma è l'idea della possibilità, quindi è una roba che si può fare.

D - Senti, dunque, rispetto allo spazio che si vede, quindi quello dove avviene la rappresentazione...

R - La scena.

D - Sulla scena, sì. Sulla scena ci sono diversi elementi, ci sono gli attori, ci sono gli oggetti, a volte non ci sono, gli oggetti, ma è molto difficile fare uno spettacolo teatrale senza gli attori, diciamo al 99,9% ci sono gli attori in carne ed ossa, magari ci possono essere delle proiezioni, ci può essere una realtà virtuale, però gli attori in carne ed ossa direi che ci sono sempre. Tu quando vedi la relazione tra questi attori, pensi anche che questa relazione spaziale sia quella che fa andare avanti il dramma? Cioè, le relazioni spaziali tra gli attori sono significative? Te ne accorgi?

R - Assolutamente, se è vita, se è qualcosa che accade, per forza. Se gli attori fossero lì imbambolati, fermi, non avrebbe senso. O meglio ha senso se, all'interno di un'azione c'è un momento in cui sono tutti fermi, però quello che conta è proprio l'interazione, no? l'accadimento.

D - Quando tu vedi le relazioni spaziali tra gli attori, che percezione hai della forma di questi movimenti, cioè, voglio dire: ti capita mai di vedere come delle figure geometriche, o come delle linee che vengono tracciate dagli attori in movimento?

R - No, mi piace l'azione come interazione, dove però il movimento nello spazio è significativo nella misura in cui dà senso a quello che sta accadendo, però non lo vedo come fatto geometrico, un pochino isolabile, no? Come se si potesse vedere solo l'elemento misurabile, in qualche modo, no? Avanti, indietro, tre passi, quattro passi... sì, si potrebbe fare, però credo che è un problema del dietro le quinte. Quello che poi arriva a te. Dietro le quinte è interessante perché io devo curarlo nel momento della presentazione, no? tre passi o quattro passi possono essere diversi, poi però chi guarda deve cogliere la bontà dei tre passi o dei quattro passi per l'insieme, cioè per il contesto in cui avvengono. L'aspetto geometrico in sé e per sé è un fatto geometrico che interessa credo il dietro le quinte, ma non tanto essendo davanti alla scena a guardare.

D - E per quanto riguarda invece la scenografia, gli oggetti... ti attira questa parte visiva, pensi che sia importante all'interno di una rappresentazione teatrale, oppure la relazione tra i personaggi potrebbe essere sufficiente?

R - Un altro elemento oltre appunto a queste interazioni proprio dell'accadimento secondo me è la luce, la luminosità dell'ambiente, questo è fondamentale perché consente di cogliere, a parte un insieme, non... gravoso, allegro, solare, ma tutti i profili, la mimica... cioè, la luce, secondo me è assolutamente importante. Più che gli oggetti, a me sembra importante la luce. Che poi serve eventualmente a valorizzare gli oggetti.

D - Ho capito. Quindi la luce è un fattore espressivo importante?

R - E' un fattore che consente una percezione significativa oppure no.

D - Quando sei nel teatro di psicodramma, lo spazio della scena tu lo percepisci come diverso o in qualche modo affine rispetto allo spazio della scena teatrale?

R - Molto affine, assolutamente molto affine, infatti mi viene spontaneamente, dovendo produrre ... perché ho anch'io il mio dietro le quinte, no? solo che lì le quinte non ci sono, sono nella mia mente, ma nella mia mente ho presente che l'interazione sia significativa come quella della scena teatrale, cioè: la scena è scena, che sia teatro, che sia psicodramma, è sempre scena, non c'è differenza, assolutamente, anzi io credo, anche pensando ad altre forme di psicodramma, che lo psicodramma che io ho scelto è proprio quello scenico, che per esempio non so, lo psicodramma junghiano, che vedere il direttore che sta col fiato sul collo dell'altro, dove non conta per niente quello che si vede, conta quello che si fa girare con le parole, no? le suggestioni, certe letture, quello proprio non mi attira, quello che mi attira dello psicodramma è la scena. In questo senso non c'è nessuna differenza con il teatro, se non una semplificazione, ovviamente, no? però l'effetto deve essere un effetto scenico, assolutamente.

D - Nel questionario che io avevo diffuso c'era una domanda rispetto all'uso creativo dello spazio, in cui chiedevo se l'uso creativo dello spazio fosse un elemento comune tra teatro e psicodramma e la stragrande maggioranza delle persone mi ha risposto sì.

R - Eh sì, anch'io credo, ma proprio perché è una scena, e come fai a pensare a una scena se non pensi allo spazio? La scena è una distribuzione nello spazio di qualcosa che si colloca in un certo modo, quindi ti provoca un certo tipo di percezione.

D - E secondo te come potremmo definire l'uso creativo dello spazio, che cosa significa questo per te?

R - L'uso creativo da parte di chi? È l'attore che usa creativamente lo spazio o è il regista che fa usare creativamente lo spazio all'attore? Secondo me sono due livelli diversi, cioè: un buon regista aiuta l'attore a usare lo spazio in modo assolutamente creativo, nuovo, insolito eccetera eccetera, però l'attore non è una macchinetta, per cui ci aggiunge qualche cosa, e credo che è dall'unione dell'iniziativa dell'attore e della spinta del regista che viene fuori la performance più bella, la scena

coinvolgente.

D - E quindi all'interno di questo uso creativo dello spazio c'è la spinta espressiva sia del regista che dell'attore.

R - Assolutamente sì. E poi nello psicodramma è molto ben anche teorizzato, no? Il regista provoca la scena, dirige, quindi fa andare in un senso o nell'altro, però l'ausiliario è quello che ci mette quel tanto di suo, di personale, di creativo, che aggiunge.

D - E quindi nello psicodramma anche la luce è un fattore creativo fondamentale.

R - Eh sì, assolutamente. O meglio è un grandissimo aiuto, è chiaro che io posso fare uno psicodramma anche su un prato, solo se si crea una certa motivazione, delle condizioni, eccetera eccetera. Però sono molto vincolato al fatto che c'è molta luce, non c'è la possibilità di chiudersi a riflettere, cioè: il fuori è molto determinato, mentre credo che il desiderabile è che il fuori sia... lo si può fare su un prato, però il desiderabile secondo me è un luogo artificiale, perché deve dipendere da me, quindi se l'ambiente è troppo definito io ho molti limiti, ecco. Posso comunque anche io avere da fare il mio intervento, però io vedo molto molto importante che l'ambiente dipenda da me. Per esempio, secondo me la possibilità del buio, del momento dell'oscurità... l'oscurità è una roba fondamentale nell'esperienza, nella rappresentazione scenica.

D - Quindi, tu prima dicevi il dietro le quinte, lo spazio che non si vede...

R - Il preparatorio. Per quello forse mi veniva in mente, quando tu mi hai detto teatro, mi è subito venuto in mente il teatro delle marionette, dove il dietro le quinte è centralissimo, proprio, no? Penso, tutti i fili... le persone son là dietro. In fondo, sì, tutto è teatro delle marionette. Anche se poi però con le persone diventa qualcosa in più, per fortuna, che con le sagome di cartapesta.

D - Quindi tu hai un'idea dello psicodrammatista un po' come un marionettista, che predispone le cose...

R - Assolutamente sì. Tante volte io lo dico, quando parlo, lo esplicito anche: io vedo il direttore di psicodramma come un marionettista. Non lo uso tanto come termine perché può dare l'idea che l'attore è passivo, ma in realtà la gestione di quello che deve accadere deve dipendere dal direttore. Per quello è direttore. Credo che in altre forme di azione psicodrammatica non si parli tanto di direttore, si lascia molto di più che le cose vadano così, che sarà serà, ciò che avviene avviene, che è interessante, ma secondo me non è quello che interessa a me, a me interessa far accadere quelle cose che a me sembra sia importante far accadere.

D - E nello specifico, quindi, l'uso di tutto questo apparato, l'uso del teatro, dell'attrezzatura...

R - L'uso dello spazio.

D - L'uso dello spazio, sì, aiuta quindi le funzioni mentali, cioè, quello che stimola le funzioni mentali.

R - Stimola gli accadimenti, accadimenti che producono le funzioni mentali. Perché vedi, noi non dobbiamo essere tanto preoccupati delle funzioni mentali, noi dobbiamo essere preoccupati dell'accadimento: l'accadimento che contiene in sé, necessariamente, la mobilitazione di una funzione mentale oppure di un'altra. Per quello dico spesso anche che lo psicodramma è un approccio situazionale, cioè, noi siamo creatori di situazioni, cioè di accadimenti. Cos'è la situazione? La situazione è una cosa concreta, e quindi costruibile, che produce un accadimento, dove non tutto è prevedibile, perché mentre nella situazione non c'è il vissuto, nell'accadimento poi c'è il vissuto, causato dalla situazione, è lì il bello.

D - Quindi, diciamo che tutti questi dispositivi sono utili a creare una finzione, permettendo l'accadimento scenico.

R - Esatto.

D - Cioè, sono chiaramente degli strumenti che non si trovano in nessun altro ambiente della vita reale, se non in teatro.

R - Esatto. È quella che poi chiamiamo la semi-realtà, no? È una cosa finta nel senso che è gioco, nel senso che lo creo io, quindi non realtà, però realtà perché quello che accade è per definizione una

cosa vera, no? Perché se accade, è quella cosa lì. Quindi è tutta una strumentalità che serve a creare degli accadimenti... delle situazioni, per cui gli accadimenti all'interno di quella situazione non possono non avere una parte non finta: è il vissuto.

D - E secondo te la sociometria può essere definita come un uso creativo dello spazio, in qualche modo?

R - Sì... dove però l'uso creativo dello spazio è un uso metrico dello spazio. Nella sociometria conta molto la misurazione... metria, infatti, misurazione. Anche se la sociometria d'azione... no, stavo pensando che una scena può essere sociometrica di per sé, ma è sociometrica solo se c'è qualcosa di misurabile. Se no è rappresentazione e basta. Nello psicodramma, nella sociometria, quello che tu chiedevi all'inizio, no? L'importanza delle distanze, degli spazi, e io ti dicevo che non lo colgo molto. Lo colgo quando per intento iniziale, fin dall'intenzionalità iniziale devo usare lo spazio, ma allora è proprio... entro nel mood giusto: sono qui a fare il geometra... non il geometra, ma il telemetra, e allora so che faccio delle cose misurative. Però non è l'insieme, ecco, è proprio un momento specifico, a cui devo mettere l'etichetta: metro, misura. Ma in generale negli accadimenti, nelle situazioni, la misura non c'è. Negli accadimenti accade quel che accade. Però posso far accadere quella cosa dove so che la misura è centrale, ma è per una scelta iniziale, no? Quindi la sociometria solo su intenzionalità metrica. Si inserisce proprio anche un elemento diverso, perché nella scena io non vedo dominante l'elemento metrico: la scena accade quel che accade. Però può essere che sia utile anche il metrico perché il metrico rende non discutibile e assolutamente non bypassabile, no? un certo elemento, che è lì, misuralo, guardalo, anche se dici di no, il metro dice sì, ecco, però lo farei con intenzionalità e deve essere in un tempo ben definito e ben limitato. La sociometria la si fa ogni tanto. Se facessimo sempre sociometria che barba che sarebbe, cioè veramente sarebbe una roba tremenda. Tra l'altro non mi servirebbe a misurare niente perché, cosa continui a misurare? Come quando uno fa la dieta: è inutile che tu ti pesi ogni giorno, pesati oggi e poi tra tre mesi, per vedere se è successo qualcosa, no? In mezzo ci son cose che non stai a misurare.

D - Quindi se ho capito bene per te la creatività nell'uso dello spazio è proprio l'accadimento scenico.

R - Assolutamente, ma anche nella metria, no? posso fare una roba misurabile con una pensata un po'originale, però deve darmi una quantità, un numero, in un certo senso.

D - Quando tu sei nel teatro di psicodramma e predisponi la scena per un accadimento, tu hai il punto di vista dell'uditorio? Cioè: tu vedi da un certo punto di vista, questa scena, la vedi, quindi dal punto di vista, come dire, frontale, ci stai di fronte? Oppure hai un punto di vista variabile?

R - Ho un punto di vista variabile. Cioè, sono convinto che una scena intensa puoi vederla da qualunque punto. Certo, posso anche pensare che se è vista da quel punto là forse è più efficace, quindi in questo senso posso pensare all'uditorio, ma credo che in generale la forza della scena la misuro non tanto pensando all'uditorio, ma pensando a chi è sulla scena, poi ovvio che qualcosa produrrà... anche all'uditorio... ma all'uditorio credo non ci penso proprio, mostrare la schiena, non mostrare la schiena, ma sono cose secondarie mi sembra, la cosa pregnante è quello che io sento che le persone che sono sulla scena possono fare friggendo di più, essendo di più col fuoco sotto il sedere, ecco.

D - Quindi si può dire che adotti un punto di vista interno alla scena, per costruire la scena.

R - Sì, direi di sì. Sapendo che c'è qualcuno che guarda e quindi, a parità di condizioni scelgo quello che tiene anche conto del punto di vista esterno, ma sicuramente è prevalente il punto di vista di chi è lì, che sta soffrendo o sta gioendo sulla scena.

D - E quando mandi qualcuno in balconata... la balconata ha diciamo un punto di vista opposto, almeno nei nostri teatri, a quello dell'uditorio.

R - Un punto di vista esterno, più che opposto.

D - Sì, in senso spaziale, è opposto all'uditorio.

R - Sì, ma credo della balconata una cosa interessante è anche l'altezza. Secondo me la balconata deve essere un po' più alta, perché deve dare l'idea della prospettiva d'insieme: la prospettiva

d'insieme tu ce l'hai dall'alto, non basta l'esterno. Certo, tante volte ci si deve accontentare dell'esterno perché non ti sei attrezzato, però basterebbero tre gradini, metti, basterebbe una cassetta della frutta un po' robusta, fai salire la persona lì e cambia completamente la percezione, cioè cambia molto di più, cambia anche vedendo da fuori, ma cambia molto di più se ti alzi.

D - E come mai non usiamo le gradinate dell'uditorio, per esempio, per fare salire la persona, a guardare la scena, ma usiamo la balconata, che è uno spazio separato, di fatto...

R - Qualche volta si può fare, però è impiccioso, cioè, devi fare spostare tutti, no? Disturbi, mi sembra, però certe volte lo si fa. Cioè, dove il disturbo diventa secondario o dove proprio il fatto di andare in mezzo ad altri può avere un terzo significato lo si può fare, non c'è nessuna legge che dice che non si può fare. Però se c'è un bello spazio, fatto apposta per quello, abbastanza alto, isolato, eccetera... un po' tipo pulpito della chiesa, quel punto un po' alto che non credo che sia casuale, che sia nata questa soluzione dove puoi vedere tutto l'insieme dall'alto e dove puoi dire delle cose un po' più sagge che se tu non fossi dentro, incistato in qualche buchetto, in qualche punto particolare.

D - Da quello che ci siamo detti mi sembra di capire l'importanza dell'effetto sorpresa di ciò che accade, di ciò che arriva, è essenziale all'interno dello psicodramma, così come anche nella scena teatrale e quindi possiamo dire che il direttore deve conoscere bene tutti i dispositivi per riprodurre continuamente questo effetto di accadimento anche con persone che magari già conoscono bene il teatro, conoscono bene anche il metodo.

R - Sì, è desiderabile, tanto che mi dico, certe volte, ma guarda un po', alcune persone, anche alcuni allievi della scuola non sanno le luci dove sono, non saprebbero come spegnere una luce, non saprebbero come produrre un suono, invece bisognerebbe, no? Tante volte queste robe un po' di uso tecnico, degli effetti, la si sottovaluta, tutt'al più si chiede: c'è qualcuno che è in grado di...? Ma un direttore competente dovrebbe essere molto pronto a far questo, far quello, soprattutto sa come funzionano gli spazi. Infatti io insisto molto: quando devi fare qualcosa devi sapere prima com'è lo spazio, predisporre le cose per garantirti un minimo di possibilità scenica. Fare in una classe, e non sono andato prima a vedere, i banchi non so come sono, e che fai? Niente, fai, come han fatto sempre tutti gli insegnanti, ti alzi, buongiorno, in piedi, sedetevi, cioè, voglio dire, continui quel sistema, assolutamente non di sorpresa, a cui gli allievi sono ormai super assuefatti. Invece, creiamo, andiamo subito a vedere l'ambiente, prima, diamo la sensazione che sia una cosa in cui non succederanno le cose che son sempre successe.

Intervista 3

L'intervistata è una psicoterapeuta psicodrammatista, con esperienza pratica di teatro; si occupa di psicodramma e sostegno alla vita nel tempo del lutto.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi? Quello che ti viene in mente in questo momento.

R - Un pezzo della mia vita. Una passione, una condivisione, contatto con gli altri, obiettivi comuni, questo mi viene in mente, mi viene in mente anche un rimpianto personale, e un adattamento, poi se vuoi che ti dica di più, chiedimi tu dove vuoi indirizzarmi.

D - Il teatro, per te, mi sembra di capire, è inteso più come un'esperienza, diciamo.

R - Sì, sì.

D - Come un'esperienza personale e anche relazionale.

R - Forse avrei voluto fosse anche la mia professione, ma non ne ho avuto il coraggio ed è stata boicottata in famiglia, non era possibile, ho lasciato perdere e ho continuato come passione, come esperienza personale, teatro amatoriale. Mi appartiene, non attualmente per discorso di vita, età, per

come sono andate le cose, ma è un pezzo di vita importante.

D - Quindi tu hai un'esperienza sia da spettatore che da attore sul palcoscenico.

R - Sì.

D - Senti, quando ti trovi nelle due versioni, o spettatore o attore, o attrice... io dico attore perché è il ruolo dell'attore. Quindi, quando ti trovi in una dimensione o nell'altra, senti una differenza? Oppure in qualche modo sono dimensioni che si accomunano?

D - L'emozione è la base, il denominatore comune, ma la vivo in modo molto diverso: da attore è al trecento per cento, da spettatore un po' meno. Ha tinte diverse, ecco. Adesso, pensandoci, sono più le volte che da attore mi sono sentita dentro la situazione, che non da spettatore.

D - C'è una differenza quantitativa?

R - Anche qualitativa. Come attore mi vien più semplice, mi fai ricordare delle cose che ho fatto, cioè, io sono proprio dentro, sono quel personaggio, quell'emozione, proprio con tanta intensità. È come se... ci ho pensato più volte, è come se fare l'attrice, l'attore, mi desse la possibilità di esprimere in modo molto intenso quell'emozione che viene richiesta e io riesco, con passione. Da spettatore forse ho più difese, il contesto mi tiene più ancorata sulla sedia, faccio più fatica a entrare nello spettacolo, nell'azione.

D - Lo spazio teatrale, per come ne stiamo parlando adesso, è composto da due unità: lo spazio dello spettatore e lo spazio dell'attore. Per te sono due spazi separati, diversi, oppure è lo stesso spazio che ha funzioni differenti?

R - Lo stesso spazio che ha due funzioni differenti. Siamo, sono insieme, e uno non può essere senza l'altro. Anche quando si fanno le prove, adesso mi fai riandare al passato, anche quando si fanno le prove ci sono i compagni di gruppo che ti guardano, c'è il regista che ti guarda, c'è sempre qualcuno che ti guarda per il quale, sì, lo faccio per me, ma anche per chi mi sta guidando e per chi mi sta guardando.

D - Quindi è lo stesso spazio, ma è condiviso da attori e spettatori.

R - Mmh.

D - E queste due collocazioni sono in qualche modo differenti oppure è semplicemente un punto di vista, cioè: lo spazio proprio della platea e lo spazio del palcoscenico hanno due regole diverse, oppure semplicemente è un punto di vista?

R - Mi vien da dire di nuovo che uno senza l'altro non può esistere, quindi dicendo questo credo che ognuno abbia le proprie, di regole, la propria identità e c'è una complementarità, uno senza l'altro non può essere e quindi questo mi fa pensare che ognuno ha un'identità propria, non è la stessa cosa.

D - Ok. La scena, noi siamo abituati a pensare che la creatività sta nella messa in scena dello spettacolo, questo penso che sia un pensiero comune. Quindi, la creatività nello spazio della scena è abbastanza facilmente individuabile. Secondo te esiste una creatività propria dello spazio dello spettatore? Oppure non c'è, lì, la creatività?

R - No, io credo ci sia creatività anche nello spazio dello spettatore, una creatività interna, una creatività personale, meno visibile, non visibile, o perlomeno non visibile immediatamente. Sì, va be', oltre al trasporto dentro la storia che viene raccontata, c'è una creatività, una forza che è dentro lo spettatore di cui forse si ha coscienza in un altro momento, non mentre la si vive, mi viene da dirti questo, qualcosa che succede dentro, che rompe, scardina, quindi crea, ma che non... di cui si ha coscienza successivamente.

D - Tu hai detto: qualcosa che succede dentro. Quindi la creatività, in questo senso, ha forse qualcosa di inaspettato, è qualcosa che accade, non è guidata da una progettualità.

R - No.

D - Lo spazio invece della rappresentazione, lo spazio scenico, possiamo dire che è guidato da una progettualità, invece.

R - Sì.

D - Quindi c'è una differenza nei due tipi di creatività, una più progettuale, attiva, e l'altra è una creatività più istantanea.

R - Più stimolata, sì. Anche se anche nello spazio del palcoscenico c'è una progettualità, ma poi l'attore la fa sua, la rende sua, come vuole lui. Cioè, il regista dice: piangi, ridi, muoviti così, muoviti colà, però poi è anche l'attore che ci mette del suo, la rende propria, però... Secondo me lo spettatore si mette a disposizione, andando a vedere uno spettacolo, parlando di teatro, direi, non di psicodramma, vado a vedere uno spettacolo con la disposizione a farmi coinvolgere e far accadere qualcosa dentro di me, magari mi piace, non mi piace, dipende un po' da cosa vado a vedere.

D - Secondo te in cosa consiste l'uso creativo dello spazio scenico?

R - Da quando abbiamo cominciato a parlare, mi vengono in mente... abbiamo parlato di attore, spettatore e una dimensione che mi è venuta in mente è quella delle scene, quella di chi costruisce la scena, che fa i paesaggi, oppure crea gli oggetti che servono per la rappresentazione, secondo me quello è importantissimo ed è bellissimo, cioè, è un pezzo importante. Non so se ho risposto alla tua domanda, però ho sentito la possibilità di dire questo. Perché è importante, ecco. I fondali, come li fai, come li usi, questo è proprio importante.

D - E in che senso è importante utilizzare la scenografia? perché stiamo parlando di scenografia.

R - Deve essere tutta una danza con quello che viene rappresentato, anche qua con molta creatività. Alle volte ho visto delle cose, sempre a livello amatoriale, ma proprio brutte, dove la scena era brutta, piatta, finta, in realtà deve adattarsi ed esprimere quello che sta succedendo.

D - Quindi deve essere coerente, diciamo, col messaggio di base che lo spettacolo sta veicolando.

R - Creativa, anche lì, no? Si possono usare, ed osare delle cose, magari anche nell'essenzialità, non per forza, riprodurre, non so, mi vengono in mente degli spettacoli dove c'è il salotto, no? ma dai l'idea del salotto, non serve, no? il fondale con la finestra, i fiorellini, cioè, è finto, ecco.

D - È didascalico, quindi, quello.

R - Mmmh.

D - È finto?

R - Finto.

D - E questo utilizzo della scenografia ha un impatto, naturalmente, sullo spettatore che la guarda. Ha un impatto secondo te anche per l'attore che si muove sul palcoscenico?

R - Certamente, assolutamente sì.

D - Quindi la qualità dell'ambiente in cui l'attore è inserito influenza, o comunque ha delle ripercussioni sulla sua stessa creatività?

R - Assolutamente sì, sì. La favorisce, la blocca, la ingessa.

D - Senti, e invece quando nel teatro di psicodramma, la scena dello psicodramma, la balconata, la gradinata dell'uditorio sono spazi separati, o è lo stesso che ha funzioni diverse? Funziona un po' come nel teatro di rappresentazione o è una cosa diversa?

R - Di nuovo, mi vien da dire, è lo stesso spazio con funzioni diverse. Ognuno fa il suo, ma sono tutti insieme, è un insieme, e anche qua uno non può essere senza l'altro.

D - Quindi c'è un interscambio tra platea e scena e tra uditorio, scena e balconata?

R - Mmh.

D - E nello psicodramma in cosa consiste, secondo te, l'uso creativo dello spazio? Funziona come nel teatro, o ci sono delle differenze?

R - Be', la funzione credo sia la stessa, che è quella di facilitare quello che sta accadendo. Credo sia la stessa come funzione, la funzione. Sì, la costruzione della scena ha proprio il senso di facilitare quello che sta accadendo, quello che ha da accadere, la scena che viene riproposta, e anche qua non serve...non serve tanto, non serve troppo, no? ma è l'essenzialità, è saperla utilizzare.

D - Quindi saper utilizzare gli oggetti, saper utilizzare l'attrezzatura teatrale che trovi nel teatro di psicodramma in qualche modo è superiore come importanza rispetto a ciò che si ha a disposizione. Cioè, se io ho pochi oggetti, li uso in maniera creativa...

R - Non importa, poi, le persone sono più o meno in confidenza nel fare questo. C'è una persona nel gruppo che è bravissima: con poche cose, cioè con quelle cose che ci sono in teatro, è capace di rendere la scena. Doveva rappresentare una classe: ha messo dei cubotti, poi ha preso, per fare i libri, che non servivano, o... ha preso dei cd, li ha messi lì, cioè, proprio... e sa trasmetterlo anche ai compagni, no? A chi è uditorio. Li tira dentro, questo. Qualcun altro ha più fatica.

D - Questa creatività che consiste nell'uso di questi oggetti in modo espressivo, a quanto ho capito, ha delle funzioni facilitanti, e quindi ha anche delle funzioni facilitanti nel permettere alle persone di vivere le funzioni mentali: la funzione di auto-osservazione, la funzione di decentramento... questo si può dire, secondo te?

R - Sì, si può dire. Assolutamente, sì. Aiuta la persona anche al viaggio nel tempo, se è una scena del passato.

D - E fare psicodramma in uno spazio attrezzato oppure fare psicodramma in uno spazio che non è stato pensato apposta per questo, che differenze ci sono, per te?

R - Che bella domanda. Allora, il teatro è uno spazio privilegiato. A me piace tanto vedere chi entra per la prima volta, che si sente immerso in questa dimensione, proprio bello, e ho un gusto nel vedere le espressioni, lo stupore, infatti chi viene per la prima volta non gli dico mai come sarà, o comunque una sessione aperta, non glielo dico, faccio un po' di scena, adesso apriamo le tende, no? C'è proprio la sorpresa, è bello e quindi è uno spazio assolutamente privilegiato, che poi nella conduzione del gruppo aiuta a essere nel qui ed ora, a... più persone che ho incontrato l'hanno definito un grembo materno, il che mi ha fatto pensare, perché veniva spontaneamente, questa definizione, è comunque una dimensione speciale. Nello stesso tempo, la dimensione speciale arriva nell'aula di una scuola, perché le persone poi dimenticano di essere nell'aula e usano gli oggetti, come dicevi prima, in un altro modo, usano lo spazio in un altro modo. Piano piano, con la scansione dei tempi di una sessione, no? Quindi il riscaldamento... succede comunque, anche se c'è la finestra da cui si vede il parco, non lo si vede più no? dopo un po', ecco. Quindi con lo psicodramma la persona crea comunque un ambiente per sé, un uso degli oggetti diverso.

D - E c'è creatività quindi anche nell'uso di uno spazio che non è predisposto esattamente per quello. In questa situazione in cui non ci sono degli oggetti, fondamentalmente, oppure ci sono degli oggetti che pertengono a quello spazio lì, quindi ad esempio nella scuola ci saranno dei banchi, delle penne, dei libri, eccetera, quanto è importante che le convenzioni vengano rispettate? Cioè, se io ho un telo per fare il mare, è molto più facile che se io ho una serie di quaderni. Allora a quel punto la creatività viene stimolata a usare questi oggetti anche in maniera forse anche un po' forzata oppure a quel punto è meglio non utilizzarli, secondo te?

R - Non mi sono mai trovata in una situazione così... estrema, dove non ci fosse nulla nulla nulla nulla perché in contesti altri, ad esempio hai nominato i teli, la palla, me li sono portati, soprattutto i teli che sono molto utili, possono essere utilizzati davvero in tanti modi. Forse dovrei trovarmi, o immaginare. Quello che ho vissuto, ad esempio in un contesto di c.s.m., dove ho fatto dodici incontri, c'è stato un misto, per cui sono stati usati teli per costruire una scena, ma anche delle cose che c'erano lì, che sono state messe. C'erano dei... boh, non so a cosa servissero, delle specie di bacchette, sono state utilizzate per fare, come si può dire... una palizzata nel mare, quindi degli oggetti dell'ambiente sono stati utilizzati, però non so dirti, se non ci fossero stati i teli, se non ci fosse stato qualcosa che avevo portato io, che stimola secondo me la creatività, cosa sarebbe successo, non so. Però, forse mi vien da dire che qualcosa si fa, comunque. Poi comunque in ambienti che non sono i teatri, secondo me sta al conduttore stimolare l'uso dello spazio, cioè: qui stanno gli uditori, qui si fa la scena, è una cosa che viene naturale, però, mi fai pensare adesso, nel momento stesso in cui tu dici alla persona, adesso voi vi sedete qua e osservate che cosa succede, non avevamo ad esempio il palcoscenico lì,

ma avevo messo dello scotch colorato e quello era diventato il palcoscenico, anche se fosse stata una sola sessione, il conduttore gestisce lo spazio, una sedia, la metti lì, sali sopra e diventa la balconata, quindi quello che sappiamo lo ricreiamo e questo secondo me aiuta le persone a diventare creative. Poi, ripeto, chi più chi meno, ma comunque un'idea...

D - Quindi la creatività nell'uso dello spazio sta innanzitutto nella testa del direttore, mi viene da dire.

R - E' una creatività strutturata, no? Perché noi sappiamo, ad esempio, questi tre spazi importanti, interconnessi, li creiamo noi, cioè, li rendiamo concreti, per cui le persone ne fanno esperienza e ci stanno. Sì, è importante, per me, mi fai pensare a delle conduzioni uniche, di una serata, adesso voi vi mettete lì e guardate, no? ognuno è da una parte e guarda, no? Ma crei quello che è lo spazio dell'uditorio. Che poi tra l'altro mi viene da ridere quando dico "uditorio", devo essere... più di una volta, qualche volta mi è successo, no? Che devo scandire bene perché qualcuno capisce "obitorio". Dove?! Nell'Uditorio. Li mettiamo, no? Li indichiamo a stare insieme nella funzione di spettatore, ecco, non uno dalla porta, uno dalla finestra, e questo è già un utilizzo dello spazio.

D - Perché comunque crei un punto di vista e orienti la scena in base anche a questo.

R - Esatto.

D - Abbiamo parlato degli oggetti, della scenografia... per quanto riguarda la sociometria, che noi utilizziamo nelle sessioni di psicodramma, anch'essa, secondo te, è un modo creativo di usare lo spazio? Si può dire che la creatività abbia a che fare con la sociometria? Nella disposizione delle persone...

R - Sì, sì, la sociometria ha a che fare con la creatività e mi viene anche da dire con le possibilità che una persona si dà, di usare lo spazio. Mi fai venire in mente una persona, nel gruppo che ho... adesso un po' meno, ma durante una sessione, sai, c'era la scaletta, disponi nello spazio le persone del gruppo come meglio sente rappresentano il gruppo e poi di collocarsi, oh, non riusciva. Mi continuava a dire: no, io non lo faccio, per me tutti uguali, io non posso, non posso fare questa cosa. Una fatica... quindi anche col permesso, col permesso di essere spontanea e creativa e di definirsi rispetto agli altri, quindi sì, c'entra, c'entra.

D - Perché comunque la sociometria è un tipo di collocazione nello spazio che non ha a che fare con la prossemica quotidiana, quindi possiamo che in questo senso c'è della creatività nella sociometria, anche?

R - Sì, sì.

D - E secondo te la sociometria è coadiuvata anche dall'utilizzo di uno spazio specificamente pensato per lo psicodramma, quindi è aiutata, nel suo svolgersi, nel teatro, oppure lo spazio neutro è indifferente?

R - Mi viene da dire è abbastanza indifferente.

D - Perché ha a che fare con la relazione, più che col fatto di essere immersi in una situazione.

R - Sì, con la relazione, con l'uso che ciascuno fa dello spazio, la creatività dentro questo spazio, ma può essere anche... non sento tanta differenza tra uno spazio neutro e il teatro. Una volta delimitato lo spazio in cui disporre i compagni per fare una sociometria, non vedo grandi differenze.

D - Secondo te, le relazioni sulla scena, che sono le relazioni tra i partecipanti a un gruppo, e le relazioni, torniamo all'uso del teatro, tra gli attori sul palcoscenico, hanno dei punti in comune? Oppure sono di una qualità completamente diversa?

R - E' un po' difficile questa domanda... almeno, per me.

D - Intendo, le relazioni spaziali. Abbiamo parlato di sociometria, prima, quindi di distanza che viene percepita ed esteriorizzata dalla collocazione delle persone in uno spazio.

R - Faccio un po' fatica a metterle insieme, queste due dimensioni, perché nel teatro è più il regista che fa, che colloca, che dice: adesso tu entri... almeno nella mia esperienza di attore, no? Poi, sì, ci metto del mio, però se il regista dice: a questo punto tu entri e intervieni, fai... entri da destra, non è che l'attore entra da sinistra. Sì, va be', lo può proporre, discutere, poi dipende anche lì da... ma...

D - Quindi in questo caso la creatività è più quella del regista.

R - Sì. Dipenderà anche lì da regista a regista, nel senso che se c'è qualcuno che ti lascia più spazio e qualcuno di meno. Qualcuno dice: rendi questo e vediamo come lo fai, se mi piace, se non mi piace o guarda, no, così non va proprio bene.

D - È comunque qualcuno che dirige, che dice: così è meglio che cosà.

R - Poi, se parliamo di dinamica di gruppo, ecco, quello che si vede in un gruppo di psicodramma, dove c'è l'emergente, dove c'è quello che non parla, dove c'è il capro espiatorio, be', questo succede anche nel gruppo di teatro, semplicemente perché è un gruppo di persone che stanno insieme.

D - E la relazione con il dietro le quinte... anche quello è uno spazio, uno spazio teatrale. O meglio, faccio la domanda: è uno spazio teatrale, quello dietro le quinte?

R - Sì, sì, lo è, assolutamente: il sostegno, anche, sono le dinamiche che continuano, che iniziano da quando si arriva, quando si esce, insomma, forse continuano anche, poi dipende, le regole del gruppo, ecco, però sì, assolutamente. E' uno spazio teatrale anche tutto il parecchio, no? Prepararsi, be', quando si fa la rappresentazione, vestirsi, mettersi l'abito di scena, il truccarsi, il... quello è... anche quello è uno spazio di teatro. Nello psicodramma è un po' diverso... ma anche uguale, perché cominciano... le relazioni cominciano quando le persone arrivano, si tolgono le scarpe, chi arriva primo, apre... anche lì, ci sono le funzioni, quella che apre, c'è sempre quella che arriva per prima e apre agli altri, poi la chiacchiera, poi, sì, ecco. Anche lì si giocano delle carte.

D - Quindi anche quello è uno spazio teatrale. Lo spazio teatrale, diciamo così, viene attivato nel momento in cui le persone entrano nel luogo che è deputato alla rappresentazione oppure al gruppo di psicodramma.

R - Sì.

D - Che è un luogo, quindi, extraquotidiano, non soltanto la scena, ma tutto quello che la persona percorre per arrivare poi alla scena?

R - Sì.

D - È uno spazio di una qualità diversa rispetto a quello che c'è fuori, appunto, c'è una soglia.

R - Sì, certo.

D - E secondo te la creatività inizia ad attivarsi già in questo spazio, quindi? C'è un'attivazione progressiva della creatività nelle persone del gruppo di psicodramma? Attraverso questi passaggi, questi riti, questo ingresso, che tu hai descritto?

R - L'essere... sì, l'essere disponibili ad essere creativi, ad essere spontanei e creativi. Si comincia, o magari si chiude, anche, in quello spazio lì, non è detto che per forza debba essere un apri-pista, magari succede qualcosa che la blocca, anche. Però sì, è importante anche quel momento lì. Senza enfatizzarlo, perché poi... però, sì. Si inizia da lì.

D - Va bene. Ti faccio una domanda un pochino più personale. Tu come partecipante a un gruppo di psicodramma... quando partecipi, a un gruppo di psicodramma, e quando sei, o eri, sulla scena teatrale, che differenze hai sentito nella tua creatività personale, come l'hai vissuta?

R - In comune credo ci sia l'emozione e anche il piacere di farmi guardare, anche se nel tempo con l'età si è un po' modificata. Se mi penso più giovane, più entusiasta, più col desiderio di essere guardata. Adesso come se facessi più fatica a buttarmi, mi butto sempre meno, ho sempre il piacere, comunque, ma meno irruenta, ecco, anche credo l'età, l'esperienza della vita, alcune decisioni che ho preso... quindi, in comune c'è questo, anche nella scena, il piacere di essere guardata, di essere scelta per alcuni ruoli, curiosa, in quali ruoli nello psicodramma mi venissero dati, tante volte, cioè, io sempre contenta di fare l'io ausiliario, sì, e quindi di essere dentro, capire durante l'intervista che tipo era la mamma, la nonna, lo zio, l'amico, quindi dargli un'interpretazione, senza aggiungere, sì, senza stravolgere, questo lo faccio proprio con gusto. E nel teatro quando recitavo io ho un po' nostalgia di questo, cioè proprio il poter essere dentro quell'emozione, ah, proprio del mille per mille. Nello psicodramma non serve, cioè, un po' va bene, ma non è questa la funzione, no? Nel teatro, soprattutto alcuni anni, io ho fatto sempre delle parti da protagonista, delle parti importanti, e avevo proprio il gusto di essere lì, anche drammatiche. Alcune, mi viene in mente, anche ironiche, altre parti, ma

sempre da... sempre da prima donna, ecco. Io nel teatro son stata una prima donna. Proprio il gusto di poter... devo essere cattiva? Lo sono del tutto, con tutta me stessa, devo essere disperata? Lo stesso. E quindi, ecco, ho anche nostalgia di questo. Nello psicodramma è un po' diverso, questo non serve, più che altro mi apriva l'accesso a questo.

Intervista 4

L'intervistato è un assistente sociale psicodrammatista, autore di articoli su riviste scientifiche. Non ha esperienze dirette di teatro.

D - Se io ti dico *teatro*, tu che cosa mi rispondi? Cosa ti viene in mente?

R - Teatro, mi viene in mente spazio, uno spazio dove le persone si possono muovere. Si possono esprimere muovendosi e... ma quando debbo esprimermi su questo stimolo che mi dai?

D - Vorrei che tu ti esprimessi un po', così capisco che domande poi devo farti. Era per quello che ti lasciavo parlare.

R - Ah, ecco. Quindi dicevo, teatro, uno spazio dove le persone si possono muovere, si possono esprimere, che poi per me è essenziale che le persone siano a proprio agio, in un posto che si chiama teatro, in modo che la loro libertà di espressione è totale, nella libertà, appunto, e anche in un senso di protezione e di accoglienza. Direi questo, teatro: mi viene in mente questo.

D - Tu hai in mente il teatro di psicodramma, quando dici queste cose?

R - A me viene in mente soprattutto il teatro dello psicodramma, sì. Perciò per me il teatro dello psicodramma deve avere queste caratteristiche e il primo spazio, ambito che mi viene in mente è proprio quello specifico dello psicodramma. Poi immediatamente in seconda battuta mi viene in mente il teatro della mia città, ma... sì, la prima immagine, il primo ambito è quello dello psicodramma.

D - Secondo te lo spazio del teatro non di psicodramma, ma diciamo del teatro tradizionale, ha delle differenze con lo spazio del teatro di psicodramma?

R - Be', certo, la differenza del teatro di rappresentazione tradizionale... la differenza fondamentale è che nel teatro di rappresentazione tradizionale sei semplicemente spettatore, perciò osservi, ti emozioni, ti coinvolgi, ma non sei coinvolto in quanto attore, perciò non stai sulla scena, non lo riempi, questo spazio, ci entri solo attraverso un collegamento visivo. Be', anche con gli altri organi della percezione: ci sei collegato con la percezione, non sei veramente calato dentro a quello che è lo spazio, nel senso che anche nel teatro tradizionale lo spazio principale è quello della scena e in questo senso sono simili, il teatro di psicodramma e quello tradizionale di rappresentazione, cioè: il cuore è la scena, in entrambi i casi. Perciò, in quello tradizionale i fruitori più comuni sono quelli che osservano, che partecipano attraverso il loro organi percettivi, nel teatro di psicodramma tutti i presenti ci sono coinvolti attivamente, perciò sono proprio dentro, non sono solo collegati.

D - Secondo te, la platea del teatro tradizionale, o le gradinate, e la scena, sono due spazi diversi, o è lo stesso spazio che ha funzioni diverse?

R - Per me lo spazio è assolutamente lo stesso, però con funzioni diverse. Sì, la differenza non è che gli spazi son diversi, sono proprio le funzioni, perciò: nel teatro di psicodramma non ci sono quegli ostacoli che rendono difficile o impossibile il passaggio da certe zone diverse del teatro, perciò le funzioni sono di un certo tipo, nel teatro tradizionale, invece nello psicodramma puoi ora vivere una funzione, in quello spazio, perciò collocarti in una regione, ora collocarti nell'altra.

D - E lo spazio del teatro tradizionale ha anche un dietro le quinte, che nel teatro di psicodramma non c'è. Anche il dietro le quinte fa parte dello spazio del teatro, secondo te, o è un'altra cosa?

R - Mi fai una domanda molto specifica... in realtà anche nel teatro di psicodramma c'è un dietro le quinte, in realtà, nel senso di quello che accade al di fuori del tempo della sessione: c'è un dietro le quinte che può essere fatto di incontri tra le persone all'esterno del teatro di psicodramma, può essere fatto da quello che accade proprio prima che incominci il tempo strutturato secondo proprio anche le regole dell'interazione, al di fuori di quello che chiamiamo il setting, il momento di utilizzo del setting. Prima che inizi questo setting c'è un dietro le quinte, che può prevedere la presenza del direttore, oppure anche no. Nel senso, quando le persone si incontrano fuori dalla porta dove avviene la sessione di pratica psicodrammatica, o anche dentro al teatro, prima che il direttore, il conduttore prenda in mano la situazione: quello è un dietro le quinte. Io conosco questo dietro le quinte. Il dietro le quinte del teatro tradizionale, sì, so che c'è, posso immaginare vagamente che funzioni, che dinamiche viva, però c'è anche lì, sì, non lo conosco.

D - Quindi, tu parlavi, prima, della centralità della scena: per te, lo spazio della rappresentazione teatrale e lo spazio della rappresentazione psicodrammatica è quello.

R - Certo.

D - E questi due spazi, quello della scena tradizionale e quello della scena psicodrammatica, cos'hanno in comune, secondo te?

R - Secondo me, hanno in comune che contengono la vita nella sua totalità. Cioè, la contengono e anche le permettono di esserci, di prendere energia, scusa la ripetizione, ma di prendere vita e di manifestarsi, quindi anche di riprodursi e di cambiare. Perciò la vita è vita anche quella della platea o è vita anche quella dell'osservatore, ma la vita piena comporta l'esserci in quanto totalità dell'essere, perciò non solo pensarsi, non solo osservarsi, ma proprio mettersi a trecentosessanta gradi in tutte le dimensioni dell'essere. Perciò penso sia questa la cosa che hanno in comune. Cioè, la vita non solo viene rappresentata sulla scena, la vita si produce, si riproduce sulla scena. Cioè, paradossalmente è più una rappresentazione della vita quella che si manifesta nell'osservare. Adesso io ho in mente il teatro di psicodramma, ovviamente, perciò la rappresentazione della vita è quella che tu hai da quello che noi chiamiamo uditorio, che corrisponde alla platea e alla galleria e alle gradinate, come le hai chiamate te, oppure alla balconata, nel teatro di psicodramma, quella è... lì sono le zone dove si manifestano soprattutto le forme rappresentative della vita. La vita, nel proprio prodursi e riprodursi è sulla scena: è questa la cosa che hanno in comune. Perciò, paradossalmente neanche nel teatro tradizionale... c'è una rappresentazione, sulla scena, ma in realtà non è la parte della rappresentazione, è proprio la vita nella sua totalità. Chi vive la rappresentazione e chi osserva, che appunto è attivato principalmente con le proprie funzioni mentali perciò come osservatore e come persona che si fa delle rappresentazioni, principalmente, all'interno del proprio essere.

Questo avviene nel teatro tradizionale immagino anche perché si recita... solitamente, eh, per quel poco che so io anche di teatro, so che anche nel teatro tradizionale di rappresentazione ci sono delle forme pionieristiche di teatro che non recitano a copione, ma appunto, recitando a copione, generalmente, perciò rappresentando qualcosa che è già dato, nel teatro tradizionale si parla di rappresentazione, cioè si rappresenta un qualcosa che c'è già, quando appunto non si va semplicemente attraverso l'improvvisazione. Ma anche quando si recita un qualcosa che c'è già, è vita lo stesso, perché qualcosa di nuovo, che si produce solo in quel momento, anche se gli schemi rappresentativi vengono da un qualcosa che c'è già, però, ecco, sulla scena non può esserci un qualcosa che non sia anche vita, per quanto è una ripetizione di un copione, ma comunque è vita lo stesso. È sempre più vita quella, nella sua globalità dell'essere, piuttosto che quella del semplice osservare, che quella appunto, principalmente rimane quella la vera rappresentazione.

D - Questa vita, di cui tu parli, secondo te è possibile sulla scena grazie anche a un uso creativo di questo spazio? Cioè, quanto l'utilizzo creativo dello spazio è fondamentale per far emergere la vita sulla scena?

R - È essenziale, nel senso che se non c'è creatività non c'è vita, c'è ripetizione, una mera riproduzione

di un qualcosa che è già dato. Be', dico, anche quando si lavora in questo senso, qualcosa di nuovo scappa sempre, perciò... e poi credo che anche ciò renda la rappresentazione teatrale più tradizionale la renda più stimolante, eccitante, emozionante, quando contiene appunto la possibilità, e consente, oltre a contenerla, che gli attori si esprimano nella propria creatività, perciò nella propria umanità. La creatività, secondo me, e non solo secondo me, principalmente secondo Moreno, che è uno dei tratti fondamentali, caratteristici dell'essere umano, perciò affinché si produca la vita, è ovvio, no? non solo quella biologica, ma anche la vita di pensiero, la vita artistica, è fondamentale che ci sia la creatività, perché è quello che porta qualcosa di nuovo.

D - E in cosa consiste l'uso creativo dello spazio, secondo te, nel teatro tradizionale?

R - Su questo io rispondo volentieri, ma mi sento poco competente, perciò vado in base alla mia intuizione.

D - È importante la tua percezione.

R - Perfetto, io la mia percezione la metto in gioco volentieri. Perciò, in base alla mia intuizione, il teatro tradizionale permette la manifestazione e lo sviluppo della creatività nella possibilità che gli attori possano mettere qualcosa di loro, perciò possano partecipare in maniera libera, con la propria umanità. Perciò, se gli attori possono mettere qualcosa di loro, usando be', per una persona che come me fa lo psicodrammatista è abbastanza banale questa cosa qua. Possono usare la loro spontaneità, e allora si manifesta nella massima espressione la creatività. Perciò essere spontanei, questo credo è quello che permetta di liberare la creatività, nella vita, ma credo anche nel teatro tradizionale.

D - Quanto conta l'apparato scenico, secondo te? Cioè, l'ambiente in cui sono immersi gli attori: gli oggetti, il mobilio, la scenografia, anche nei movimenti che il regista suggerisce, quanto conta tutto questo ai fini della espressione vitale?

R - Poco. Pochissimo, nel senso che la creatività, l'espressione vitale si può manifestare anche in una scena completamente vuota. La presenza di oggetti, nel teatro tradizionale credo che serva soprattutto a riprodurre un qualcosa che è già dato, la rappresentazione, perciò ricollegarsi con qualcosa che è già dato. Poi, la parte umana, creativa, non c'entra niente. Lo stesso anche nel teatro di psicodramma. Nel teatro di psicodramma si utilizzano gli oggetti scenici, tutti gli arredi, quelli che chiamiamo anche attrezzi di scena, si utilizzano semplicemente, e io infatti li uso pochissimo, per favorire l'emergere di un qualcosa che è già dato. Poi, nel teatro di psicodramma noi quello che è già dato lo facciamo emergere non per un motivo che è fine a se stesso, ma per poter intervenire su ciò che è già dato, in un senso di modifica di qualcosa che è già dato, per avere qualcosa che è più funzionale a certi bisogni, a certi scopi. Perciò il fatto del cambiarlo, l'espressione della creatività specifica del teatro di psicodramma che serve per aiutare le persone, ma appunto, per la creatività, per l'espressione vitale non è assolutamente essenziale appunto la presenza di oggetti, di scenografia, di tutte le cose che tu hai detto. Sono utili per certi scopi, che son quelli che ho detto, ma questi scopi non son assolutamente identificabili con la manifestazione vitale e con l'espressione creativa, Cioè, per dire, ci può essere tantissima creatività semplicemente anche in un movimento o nell'uso della voce, in una postura, oltre chiaramente a un'espressione verbale, un'interazione tra due corpi.

D - Riguardo al movimento nello spazio, alla prossemica, alle posizioni reciproche che hanno sul palcoscenico - in questo caso parliamo del teatro tradizionale - questi elementi favoriscono la creatività? Cioè, fanno parte dell'uso creativo dello spazio, anche queste geometrie di movimento?

R - Assolutamente sì, e anche in questo caso io lo immagino perché ho avuto esperienza di quanto l'uso dello spazio è non solo utile, ma è essenziale in un teatro di psicodramma. Immagino che nel teatro tradizionale sia esattamente la stessa cosa. Perché lo spazio... perciò tutte le cose che hai detto proprio tu: la postura, la prossemica, la distanza, le forme che le persone vengono ad assumere all'interno di uno spazio vuoto, tutte queste robe sono non solo elementi importanti, ma sono elementi essenziali dell'interazione tra le persone e della manifestazione della personalità e anche della possibilità di intervenire sulle strutture di questa personalità.

D - E quindi l'uso creativo dello spazio nel teatro tradizionale e anche, e soprattutto, nel teatro di psicodramma, consiste nel fatto che le persone utilizzano proprio lo spazio del palcoscenico, nel senso della superficie del palcoscenico con movimenti reciproci, posizioni reciproche e anche posizioni fisiche, che si prendono nello spazio, orientamenti rispetto agli altri... guardo verso, oppure do le spalle, eccetera, tutto questo è un uso creativo dello spazio, secondo te?

R - Assolutamente, perché praticamente la creatività si esprime attraverso l'agire su quella che è la base reale dell'essere come individui e anche come collettività che è presente sulla scena, perciò l'individuo e il gruppo sono presenti sulla scena in base a queste forme che hanno e, ovviamente, una forma è fatta di misure, è fatta di distanze, è fatta di caratteristiche strutturali e formali, perciò proprio la conformazione dello spazio è proprio l'elemento di partenza, sul quale si va a agire in maniera creativa con scopi diversi sia nel teatro tradizionale di rappresentazione sia nel teatro di psicodramma, ma questo è ovvio nel senso che, se noi pensiamo... nell'idea... sì, ce l'ha data Moreno, ma è proprio l'idea che io assolutamente ho scelto come modello per osservare la realtà, e in particolare la realtà che riguarda gli esseri umani... perciò, per osservare e definire la personalità, è quella del ruolo. E il ruolo è quello, cioè uno spazio che riguarda una singola persona, poi abbiamo più ruoli, perciò abbiamo diverse forme... perciò, dicevo appunto, il ruolo è un particolare assetto di uno spazio che riguarda una persona. Cioè, quello spazio non è indefinito: ha delle forme, molto precise... più che delle forme, ha una struttura. Ha delle caratteristiche che sono proprio caratteristiche strutturali. E noi se agiamo sulle persone, stimoliamo le persone ad agire, a manifestarsi, sia che lo facciamo con la finalità di aiutarli a trovare un migliore modo di stare nella realtà, sia che lo facciamo perché vogliamo che queste persone, la scelta che hanno fatto, di diventare attori professionisti, creino una rappresentazione, noi partiamo proprio da lì, dalle forme che vengono a assumere ognuno per proprio conto rispetto al contesto, ma anche gli uni rispetto agli altri. Perciò, il fatto anche di quelle caratteristiche che dicevi tu, no? la posizione all'interno dello spazio globale, la posizione l'uno rispetto all'altro, il verso, cioè se sono frontali, se sono laterali, son tutti proprio caratteri fondamentali dell'interazione e dell'azione, perciò assolutamente, la creatività va ad agire su questi aspetti.

D - Secondo te la sociometria possiamo definirla come un uso creativo dello spazio?

R - Assolutissimamente, infatti ti dirò che... sai che a me piace molto anche... è piaciuto, l'ho sentito come esigenza, e poi mi sono anche divertito a farlo, perciò mi è anche piaciuto, sviluppare, pur rimanendo assolutamente nell'ortodossia concettuale e metodologica, mi è piaciuto molto anche sviluppare il modo in cui fare psicodramma. Perciò il modo in cui sto facendo psicodramma io prevede continuamente anche l'uso della sociometria, perciò, sì assolutamente, è uno strumento fondamentale per stimolare la creatività e per aiutare le persone a manifestare la propria soggettività e anche modificarla, proprio a partire dagli aspetti sociometrici della relazione tra le persone. Perciò io faccio tantissima sociometria, ma a partire dalle robe più banali, cioè: noi siamo abituati a pensare a una sociometria molto strutturata, massiccia, per cui ogni persona rappresenta o graficamente o anche in azione la sua struttura sociometrica rispetto a un certo mondo che può essere o un mondo interno o può essere il mondo concreto, attuale, del gruppo dei compagni, questa è la sociometria a cui pensiamo solitamente, perciò, dicevo, una sociometria molto massiccia, molto ampia, che ti prende anche parecchio spazio, parecchio tempo, ma c'è una sociometria banale, una sociometria che si sviluppa in pochi secondi. Ti faccio un esempio. Invece che chiedere - la cosa più banale che facciamo è chiedere a ognuno di raccontare com'è stata la settimana che abbiamo dietro le spalle, io chiedo a qualcuno, per dire questa roba: ti avvicini a una persona a tua scelta. È una sociometria banalissima, ma fondamentale. Poi se tu ci pensi, io, oltre che dire: ti avvicini a qualcuno a tua scelta, in base a... e metto un criterio. Metto un criterio, per dire: la persona che avevi più voglia oggi di vedere, oppure: la persona che, vedendola, ti ha fatto più arrabbiare, oppure la persona che, vedendola, ti ha dato un senso di accoglienza. Questi son tutti interventi micro-sociometrici, non prendono praticamente tempo, perché la persona fa esattamente quello che avrebbe fatto senza questa caratterizzazione sociometrica, però lo fa con anche una valenza sociometrica. Di questi interventi ne metti dieci, per dire un numero così a caso, in una sessione, tu capisci che hai fatto un lavoro sociometrico importantissimo e con delle anche valenze su vari piani su quella che è la personalità

individuale, su quella che è la struttura del gruppo straordinario, perciò sì, la sociometria è per me non solo una modalità, diciamo, di attivare la creatività all'interno di una sessione di psicodramma, per me è diventata un elemento essenziale di ogni sessione di psicodramma.

D - Secondo te ha un valore anche lo spazio sopra le persone? Cioè il fatto che ci sia un ambiente ampio, che il soffitto sia alto, che ci sia un certo tipo di illuminazione, che per esempio le pareti siano nere, quindi tutto l'aspetto del teatro ha un valore, ha una ricaduta sulla creatività che avviene in scena?

R - Sì, tu hai parlato di elementi diversi, perché hai parlato del colore delle pareti, delle dimensioni, hai parlato della presenza di luci, no? Son tutti elementi importantissimi, però con delle funzioni diverse, per dire... nel senso che vanno poi ad agire sulla soggettività in modo diverso. Allora, ovviamente, secondo me il colore nero è importante nel senso di dare la possibilità alle persone di dare un qualcosa di assolutamente nuovo, non già dato, nel senso che nel nero tu collochi, tu come partecipante, il partecipante colloca quello che vuole o quello che ha bisogno di collocare, è la neutralità del contesto nel cui ti vai a collocare. L'altezza forse è la cosa meno importante: quello che mi vien da dire è che l'altezza non deve essere percepibile, perché se l'altezza è percepibile va a creare un qualcosa che in qualche modo in quel momento è già dato, che va a stimolare, in base alle diverse soggettività di partecipanti, l'emotività e il vissuto delle persone. Perciò l'altezza è importante nel senso che non la si percepisca. Potrei a questo punto dirti che un'altezza molto ampia può dare alle persone - non a tutti, chiaro, però a molte persone può dare - un carente senso di contenimento. Per cui, per questo e per altri motivi che riguardano tutti il fatto che un'altezza che è molto caratterizzata va a stimolare emotivamente le persone nelle loro percezioni, in base a quella che è la loro storia, bene che l'altezza non sia percepita. Le luci, al contrario, le luci, invece, è proprio importante che siano percepite, o nella loro assenza, o nella loro variabilità e declinazione cromatica: ogni luce, sia per quella che è l'intensità, sia per quello che è il colore, attiva tutta una serie di vissuti diversi, specifici per ogni persona, perciò quelli sono fondamentali, e sono fondamentali proprio al posto dell'altezza nel fatto che ci siano e siano percepibili. Poi, non so cos'è che m'hai chiesto, altri aspetti...

D - Sì, erano questi, cioè: al di là della superficie calpestabile, al di là di ciò che avviene, al di là degli oggetti...

R - Sì, oltre al soffitto, che è bene che non sia percepito nella propria altezza, anche le pareti laterali, secondo me, è bene che non diano una eccessiva sensazione di altezza nel senso che lo spazio, purché non sia angusto, e in quel caso ha una valenza disturbante per altri motivi, lo spazio, se è contenuto, aumenta il senso di contenimento... contenuto, che contiene. Spazi ampi ti fanno sentire meno protetto. Tu infatti penserai al teatro dove tu hai fatto la tua esperienza di psicodramma, non dove per esempio fai Playback, son diversi apposta, è molto contenitivo, in senso positivo, eh, cioè dà l'idea proprio di un uovo. Allora il fatto di sentirti in una dimensione per certi aspetti regressiva, un po' embrionale, aiuta moltissimo, Poi non è una dimensione nella quale il partecipante al gruppo rimane, però come vissuto di partenza è ottimale, anche se per certi aspetti è un po' regressivo. Ma è utile tornare a una situazione primordiale dell'essere, che è una dimensione fusionale e la fusionalità ha molto a che fare con l'ambiente contenitivo, col calore, con la non dispersione, coll'essere tutt'uno, perciò sì, la struttura dello spazio, in tutti i vari aspetti che tu m'hai citato, è assolutamente fondamentale: non a caso è uno degli elementi basilari dell'intervento dello psicodramma. Son cinque gli elementi essenziali, uno è proprio l'ambiente fisico, che noi chiamiamo set. Il set è uno dei cinque elementi costitutivi dell'intervento psicodrammatico.

D - E quindi c'è differenza tra fare psicodramma nel teatro di psicodramma e fare psicodramma, per esempio, in un'aula scolastica.

R - Assolutissimamente. Poi lo fai dappertutto, eh? Però facendolo nel teatro di psicodramma hai dei vantaggi e non hai invece degli svantaggi che hai invece nell'aula... poi, l'essere umano ha delle proprie, comunque, risorse, se è sufficientemente sviluppato, perciò lo fa, riesce a lavorare anche in

un'aula. Ma ti dico, una differenza proprio essenziale: nell'aula lavori più su delle rappresentazioni già date piuttosto che in base alla possibilità di creare le rappresentazioni mentali ex-novo a partire proprio dalle fondamenta, dalle basi dell'essere: per lavorare in quella dimensione è importantissimo avere la massima possibilità di lavorare col corpo. Ora, tu capisci che in un'aula diventa molto disagiata sdraiarsi per terra, il terreno sicuramente è non tanto morbido, perché i pavimenti delle aule li conosciamo, e tutte anche delle altre caratteristiche di questo genere che non aiutano. Perciò l'ideale - e questa è proprio un'intuizione geniale di Gianni - per disporre di tutte le potenzialità dell'intervento psicodrammatico è avere un luogo come lui ce lo ha donato, cioè un teatro con tutte le caratteristiche formali e strutturali che aveva già quello di Moreno, ma con qualche aspetto, caratteristica in più, che son quelle che abbiamo detto.

D - E il direttore come interviene creativamente nell'uso dello spazio? Perché abbiamo parlato della creatività di chi partecipa al gruppo, e la creatività del direttore nell'uso dello spazio in che cosa consiste?

R - È molto semplice rispondere a questa tua domanda: proprio la base del ruolo del direttore. Cioè, il direttore, credo che tu sappia molto bene, che non fornisce una sua interpretazione della verità soggettiva dei partecipanti: il direttore offre delle occasioni per viverli, perciò le persone hanno bisogno di forme dalle quali partire, sulle quali poi anche loro è bene che agiscano, che intervengano con la propria soggettività e col loro contributo creativo, ma la forma di partenza è quella che dà il direttore. Faccio un esempio. Il direttore che dice: ok, adesso vi mettete tutti concentrati al centro del palcoscenico, oppure dice: vi mettete il più lontani possibile gli uni dagli altri, ai margini della scena che nel caso nostro generalmente è tonda, oppure addirittura dice: vi spargete per tutto lo spazio del teatro, dove trovate dove andare, tu capisci bene che è un intervento creativo, che fa parte del suo ruolo registico che è, oltre che essenziale, è micidiale, perché, te n'ho descritte tre di situazioni, però la gamma è pressoché infinita. Son tre situazioni fortissime da cui si parte. Perciò il direttore assolutamente usa... parte proprio da quello: perché poi, dopo avere dato qualche indicazione su quella che è la struttura scenica dell'azione, va a dare indicazioni poi sui ruoli che invita le persone ad assumere durante poi l'azione che si va ad avviare.

D - Quindi, diciamo, il direttore crea la situazione sulla quale poi le persone possono agire creativamente, crea una situazione di base.

R - Sì, può anche essere che... dipende dal tipo di intervento e di intenzionalità che ha: può anche dare una struttura che rimane quella, è una struttura di contenimento all'interno della quale le persone poi vanno a manifestare, ad attivare la propria creatività. Sì, può darsi che la creatività si manifesti anche sull'intervenire su questa struttura iniziale, oppure può capitare che la creatività semplicemente si manifesti all'interno di questa struttura che ha una sua funzione comunque di contesto. In ogni caso è il direttore che la dà ed è il direttore che decide cosa le persone sono chiamate a fare di questa struttura, come viverla... come viverla come funzione, eh? Non come esperienza soggettiva.

D - Il concetto di struttura è comparso molte volte nelle tue risposte. Si può dire che il ruolo è una struttura che incontra altre strutture intorno a sé con le quali si interseca e crea un'architettura continuamente in movimento?

R - È quello. Ma anche nella definizione di Moreno che dice che è la forma operativa. Cioè, forma per tanti aspetti è sinonimo di struttura. È un qualcosa di definito che ha anche delle caratteristiche spaziali molto precise, esattamente, certo, è esattamente come tu lo hai descritto. È una struttura in interazione dinamica, come tu hai detto molto bene, con altre strutture. Sì, l'azione si svolge attraverso, grazie a tutta un'interazione di ruoli e ognuno di questi ruoli noi lo possiamo definire come una struttura, non rigida, dinamica. Il fatto che la struttura sia rigida è già un motivo per cui il soggetto che ne è caratterizzato partecipa a una sessione di psicodramma, è già quella una delle finalità, no? dare alle proprie strutture una caratterizzazione più dinamica.

Intervista 5

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista in formazione che esercita nel suo studio, provvisto di teatro; da formatrice, lavora come consulente aziendale; ha frequentato per un anno un corso base di recitazione.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi dici? Quello che ti viene in mente...

R - Posso andare a raffica... ? Emozione, pathos, colori, nostalgia, abbonamento, pubblico, quarta dimensione.

D - Quarta dimensione, in che senso?

R - Non so neanche se ho usato un termine tecnico del teatro, o no, comunque ti dico quello che intendo io: il fatto che anche solo il teatro dove andavo io, dove avevamo l'abbonamento, io sono spettatrice, a X file di distanza, ma io in realtà sono dentro. Io sento quello che avviene sul palco, sul palco lo sentono e me lo rimandano, quindi c'è questa... è come essere dentro uno shuttle, no? ci si influenza, ci si scambia. È uno spazio di cambiamento, mi fai riflettere adesso. Non si esce mai uguali.

D - Quindi è uno spazio in cui si entra con una certa forma, diciamo, e poi si esce cambiati.

R - Sì, attivamente cambiati, per quanto tu hai voluto, sei riuscito a metterti in gioco.

D - Tu parli come spettatore, come attore...?

R - Me lo sto chiedendo anch'io, nel momento in cui ho finito di dirtela. Credo da tutte queste dimensioni, perché da spettatrice, frequentante il teatro, da partecipante quando ad esempio, come ti dicevo prima, lavoriamo anche coi gruppi anche col Dance Well, lavoriamo anche dentro un teatro anni Venti che c'è a Schio, su un palco e anche nei nostri teatri, no? sia come partecipante, sia come conduttore. Per quanto riesci a metterti in gioco, tu esci cambiato, anche se sonnacchi come spettatore. L'indifferenza credo che sia umanamente difficile sperimentarla.

D - Quando vai a teatro in un teatro di rappresentazione, c'è uno spazio scenico, che è occupato dagli attori, o comunque dai performer - dato che si parlava di danza, prima: anche quella è una forma di rappresentazione - e uno spazio occupato dal pubblico. Secondo te, questi due spazi sono spazi diversi, separati, oppure fa parte dello stesso spazio e hanno due funzioni differenti?

R - No, tutto è uno, mi verrebbe da risponderti, no? È fortissima, per me, questa sensazione: entra in scena, nel momento in cui... anche come spettatore, nel momento in cui varchi la tenda, no? rossa. Ti racconto il teatro che ho qua a Vicenza: salgo, varco la tenda rossa, scendo le scale e trovo la mia poltrona. Nel momento in cui varco la tenda rossa io sono già dentro, anche se poi assisto a una di quelle rappresentazioni dove fisicamente nessuno incontra nessuno. Poi, a maggior ragione, quando sono i teatranti stessi, no? che scendono dal palco, fanno le scale, vengono a coinvolgerti, prendono te, alcune persone sono anche portate sul palco, quindi a volte c'è poi addirittura una promiscuità anche fisica, che è bellissima.

D - E nel teatro di psicodramma anche, è tutto un unico spazio: la balconata, la scena, l'uditorio...

R - Al di là di tutto quello che studiamo, che sono spazi diversi, che noi stiamo fuori dal tappeto, loro... no, in realtà è un unico spazio, anche lì, anche per me. Li viviamo con ruoli diversi, ma è un unico spazio. Anche nel teatro... io mi riferisco a quello di Milano, perché, no...? lì è il teatro dove io ho condotto e sono stata condotta. Sono cambiati i due gruppi, per me, i primi due anni e i secondi due anni. Però, ripeto, anche chi sonnacchiava apparentemente là dietro, in realtà c'era. Anche chi si addormenta c'è, perché poi quando rientra in scena per lo sharing e porta il fatto che si è addormentato, è comunque interessante, è interessante per te come direttore, è interessante per i partecipanti, è interessante per il protagonista, se hai lavorato a livello socio è interessante proprio per tutto, no? il gruppo. Quindi sì, per me è un'unica dimensione, dove ci si gioca ruoli diversi, e non li vedo poi così, poi... sì, se devo dar l'esame ti dico che son ruoli molto diversi, ti faccio l'elenco,

ma in realtà non sono poi ruoli così rigidamente differenziati, anche se fossero gruppi... non so, facciamo l'esempio, no? di Psicodramma a Più Voci, gruppi di persone che magari tu non conosci e che vedrai un'unica volta della tua vita, one shot, no? arrivi lì, conduci, vai via, pulito pulito. Comunque c'è una contaminazione all'interno di un'unica dimensione, che è proprio quella umana, lo scambio, il co-inconscio gruppale...

D - E secondo te, quanto lo spazio fisico influenza questo scambio?

R - Stiamo parlando di setting, quindi, di come proprio è strutturato lo spazio fisico. Allora, in linea teorica ti direi poco, però non è stata la mia esperienza diretta, questa. Cioè, gli spazi fisici sono importantissimi. Mi è capitato di partecipare a degli psicodrammi condotti... o dei socio, insomma... psicodrammi condotti all'aperto... mi è capitato di recarmi con un entusiasmo, ah, finalmente all'aperto, sarà più bello, sarà più facile, sarà... in realtà è stato molto, molto diverso. È stato molto diverso, perché quella dimensione, no?... a volte si dice scherzando che il teatro di Milano è un utero, quella dimensione intrauterina... sei magari in mezzo a un boschetto, quindi entrano tantissime cose ed entrano anche spettatori... quindi parti attive che non dovrebbero esserci. Perché tu in lontananza lo vedi, lo percepisci, quello che passa in bici, quindi sì, penso che sia fondamentale com'è strutturato, con la libertà di poterlo strutturare anche in maniera diversa, meno rigida, forse. Abbiamo visto, negli anni abbiamo visto che i tappeti hanno tanti colori, abbiamo visto che a volte c'è la balconata, a volte c'è la scaletta quella da casa, per lavare i vetri, va bene lo stesso, quando sali su, comunque fa la sua funzione. Abbiamo visto che l'impianto luci è fondamentale, ma abbiamo visto che un impianto luci non sempre è realizzabile in tutti i nostri contesti o teatri. Quindi con la flessibilità, però, però alcuni elementi secondo me sono fondamentali, ci devono essere, per ora la penso così.

D - Quali sono?

R - Eh, ti dico, contro le mie aspettative, lo spazio chiuso, cioè dei confini chiari. Magari non necessariamente chiuso, eh, adesso ti dico a voce alta quello che mi viene in mente in questo momento: magari anche un bordo mare, per dire, in una stagione... pensando, non so, Jesolo ad agosto! No, una stagione... fuori stagione. Dove magari non c'è il chiuso e non c'è un confine vero e proprio, ma magari il mare diventa uno dei confini naturali, se sei a bordo spiaggia; se sei in Croazia diventa il boschetto che hai dietro e sul lato destro hai, non so, dico io, una scogliera, e magari il lato sinistro è aperto, ma è aperto sulla natura. Questo è massimo, per ora, del non strutturato che mi viene in mente. Il fatto comunque che ci sono dei confini e non entrano, non entrano e non escono le persone che non devono entrare e uscire.

D - E lo spazio teatrale: si può dire che ha le stesse caratteristiche, lo spazio del teatro rappresentativo? Cioè, anche questo è circoscritto, ha dei confini, anche se non sono magari fisicamente determinati, però quando c'è una scena, si capisce che c'è una scena. Nel teatro di strada, per esempio, si capisce che c'è una scena, anche se non è fisicamente determinata.

R - Sì, si deve capire, sì, è fondamentale che si capisca. Non è detto che si capisca tutto subito, perché magari da chi sta guardando c'è uno degli attori, lì, a nostra insaputa, o magari quel gruppo che sta guardando diventa un attore temporaneo. Non lo so, forse la vedo anche un po' più libera nel teatro non psicodrammatico, però, cioè, è un pensiero che sto formulando adesso, sai?

D - Secondo te questi due spazi, sia quello del teatro della rappresentazione sia quello del teatro di psicodramma, vengono utilizzati in senso creativo dal regista, dal direttore, dagli attori, dai partecipanti? In che cosa consiste, secondo te, questo uso creativo dello spazio?

R - Posso farti un esempio autoreferenziale, capitatomi un'ora fa? Ero in studio con una persona che viene da un po' di tempo, figlia di un ingegnere, lavora nella software house di famiglia, persona molto, anche lui, no? un po' strutturata, molti ragionamenti. Oggi arriva completamente devastata, si scusa perché ha portato la cagnolina: "Scusami, non sapevo dove piazzarla, è un successo un disastro a casa..." e io accolgo entrambe; a un certo punto mi dice: "mi sento in gabbia", dopo un quarto d'ora che parlava, parlava, parlava, parlava... "mi sento in gabbia", dico: ok, fermiamoci qui, costruisce la gabbia. L'ho messa sul tappeto, le ho fatto costruire la gabbia: si è presa una poltrona, un paravento,

uno sgabello. A un certo punto dico: stai lì, dimmi come ti senti, eccetera, eccetera. Non ne andava tanto fuori: “io sono abituata a stare qua, nei ragionamenti, eh ma tanto nella vita reale io comunque ho due figli, eh ma tanto...” stai lì nel *qui e ora*. A un certo punto vedo la cagnolina che tenta di entrare, perché lei piangeva, per la prima volta si è concessa di piangere, questo è stato, l’unica cosa, il suo insight: “Ah guarda, io che non piango mai, qua riesco a piangere”, va bene, almeno ti porti a casa questa cosa! Ne ha fatte molte altre, in realtà. La cagnolina tentava di entrare, ma senza dare tanto nell’occhio, eh, è un cane piccolo piccolo. Ha provato di qua, di là, di su, di giù, e io a un certo punto ho deciso che l’ho usata, quella risorsa lì, io ho usato il cane, ma ti assicuro che non avevo mai pensato di poter usare un cane in uno psicodramma individuale. Perché ho pensato: adesso la tolgo. Stava già tirando fuori, no? la protagonista, e poi ho detto, no, ma perché devo intervenire io a toglierla, ma scusa, facciamo... usiamo, no? facciamole un rimando, e io le ho detto: Scusa, Giovannina, scusa, cosa sta accadendo, a parte il tuo dolore, il tuo sentirti in gabbia? “eh, che la cucciola vuole entrare”, Ah, ecco, vuole entrare, ce la sta facendo a entrare? “No”. Perché? “Ah, perché io ho messo i confini, la gabbia”. Ah, dico, va bene, ma tu hai detto che stai bene, lì, quindi stai lì, no? Quindi il cane è diventato una grande risorsa, perché la cagnolina è la cucciola, è l’affettività per questa persona, è l’unico momento di affettività che lei si concede di dare e di ricevere... no, di ricevere, e è riuscita a fare breccia e quindi lei poi ha ristrutturato la scena, in modo da poter accogliere la cagnolina e questo ha permesso di andare avanti. Quindi... ho finito dieci minuti fa, devo ancora finire di capire se ho fatto una cosa... diciamo, l’ho fatta sensata, secondo me, all’ottanta per cento sì. Poi ho sempre la mia parte critica che dice: ma, un paio di cose... ci penserò dopo la tua intervista. Però il cane, sì, mi sono autorizzata a usarlo come risorsa ed è andata benissimo.

D - Questo avvenimento che mi racconti, comunque, mi fa entrare proprio nell’argomento dell’uso dei... di ciò che accade inaspettatamente all’interno di una sessione, e quindi l’uso creativo dello spazio è anche utilizzare in modo attivo e consapevole ciò che accade per caso, o che comunque non era stato previsto.

R - Sì, non avevo propriamente pensato all’uso di questa cagnolina, ma ho sentito che intervenire sarebbe stato troppo... ci sarei stata troppo io, no? se intervenivo a togliere questa cagnolina, e quindi tra le due cose ho preferito... ok, lasciamo un attimo andare le cose come stanno andando, vediamo se viene fuori qualcosa. Mi piace molto, no? quando nello psicodramma si dice che noi proponiamo la cornice, poi il quadro se lo dipinge il nostro, o i nostri, o il gruppo. E mi sembrava troppo, veramente, invadente il mio intervento rispetto al cane e quindi, non essendo proprio al primo anno di attività non è che mi sono tanto fatta remore, oddio, non c’è nel manuale l’utilizzo del cane in uno studio di psicodramma!

D - È una contingenza, non si può eliminare.

R - È una contingenza, insomma, è stato veramente un terzo... è stata bravissima, la cagnolina.

D - Senti, tu prima parlavi di cornice e dicevi: il direttore fornisce la cornice. Questa cornice che il direttore fornisce, è anche una cornice fisica attraverso la predisposizione di uno spazio che ha delle caratteristiche precise, che ha delle specificità precise... cioè, il direttore come interviene proprio sullo spazio della rappresentazione in modo da favorire l’accadimento scenico?

R - Quindi mi stai chiedendo come interviene diciamo nel durante, non nella fase preparatoria di come allestisci lo studio...

D - Come allestisci lo studio e come utilizzi lo spazio, non so, usi gli oggetti, fai caso alle luci, pensi alla prossemica, predisponi, appunto, queste situazioni in modo tale che poi la persona le viva, come dicevi tu, in modo libero.

R - Allora, non sto a dirti tutte le caratteristiche, gli accorgimenti, che trovi in mille testi sui cui tutti abbiamo dato gli esami, no? su le caratteristiche. Ti dico quello che io mi son sentita di mettere, che non avevo trovato nei libri, o di togliere, anche, no? Allora, io avevo la necessità di stare bene io, nel mio studio, dopo averne passati due in affitto ho trovato da acquistare e da ristrutturare e avevo la necessità di starci bene io. Quindi l’ho... dai colori ai pezzi d’arredo, insomma, ho messo quello che secondo me era armonioso, accogliente, sempre ricordando tutto quello che sappiamo già, ma anche

autorizzandomi, ok? Per cui, per esempio, prima scherzavamo sui tratti ossessivi, che io non ho, a parte uno o due. Uno dei tratti ossessivi che ho, uno dei pochi, che ho e che mi riconosco, me ne accorgo benissimo, è l'armonizzazione dei colori. Cioè, per me è difficile, ok? mettere sotto a questa [sciarpa fantasia] una maglia a righe blu e verde, per me è difficile, non mi fa sentire in armonia. Quindi nel mio studio mi sono autorizzata, perché faceva star bene a me, a mettere un tappeto di quelli ciicciossi, morbidi, grandi, il migliore che ho trovato, color crema, su un pavimento già color...viene definito champagne, questi listoni di parquet champagne, quindi non c'è tantissimo stacco. In linea teorica sarebbe meglio ci fosse un pochino di stacco che... perché, spazio attivo, e... lì non c'era, a me altri colori del tappeto, il tappeto nero no, non piaceva e quindi mi sono autorizzata a queste piccole cose. Devo dire che io ci sto bene, devo dire che quando entrano le persone anche, per la prima volta, mi dicono: ah, carino, mi piace, si sta bene. Mi sono anche autorizzata a non fare l'impianto luci mega, con i colori, perché ricordavo anche, tra le tante cose in cui avevo difficoltà a scuola, nell'utilizzarlo, perché poi mi portava fuori, proprio come conduttore. Ho detto: ma se io lo rimetto qua, mi ritrovo... no... No, faccio a meno di quel pezzo lì, faccio quello però che riesco a fare decentemente, quindi ho delle luci, poi ho delle altre luci, che mi creano atmosfera e oggi, per esempio, conducendo questa persona, mi hai fatto venire in mente che a un certo punto, quando era nella sua gabbia, accucciata per terra, con un telo nero in testa, io senza chiederle - prima le avevo chiesto che luci volesse - mi sono alzata e sono andata a spegnere una luce. Poi mi son sentita anche dopo, alla fine, di riaccenderla, perché mi sembrava che ci stesse, no? con tutto il mood della situazione. Quindi, non so se ti sto rispondendo puntualmente, però, che cosa è importante, che cosa c'è, come l'ho preparato prima, cosa è molto importante preparare prima e durante? Be', le tecniche le sappiamo tutti, poi con gli anni forse ti autorizzi a essere un po' più libero e spontaneo. Alcune cose le fai, almeno, io mi accorgo su di me, le faccio no ad cazzum, come dice la mia collega, cioè, no proprio a casaccio, però prima le sento, poi quando le faccio dico: ok, sì, dai, ha un senso farle. Non ho più la cosa da scolaretta, no? ok, adesso devo abbassargli la luce perché si fa così, ok? adesso devo rialzargliela perché si fa così. Riesco a stare più lì sul pezzo, nel *qui e ora*. Quindi probabilmente, ma mettiamoci anche sicuramente, a livello di tecnica magari faccio anche dei pastrocetti, delle cosine sbavate, no? rispetto alla tecnica perfetta, le faccio perché secondo me in quel momento lì ci stanno, perché le sento, ma no le sento, ripeto, così, perché io ho la giornata così, perché sento che lì, la situazione, possono starci. E credo che sia - ci sto ragionando adesso con te - credo che sia anche un bello spostamento, cioè non è che voglio giustificare che a volte contravvengo ai sette passi, credo che sia perché mi sto, negli anni, spostando da me, no? e quindi anche conducendo il focus su di te, cosa devi fare, la tua scaletta, i tuoi tempi, cavolo, magari c'hai pensato da settimane, l'hai mandata, l'hai rimandata, rielaborata e tutto, il focus piano piano si sposta, si è spostato da me all'altro o al gruppo. E devo dire che ad oggi, insomma, incrociamo le dita, ma grosse castronerie non ne ho fatte. Uso molto quello che fa anche Yalom, no? che ogni tanto chiede: come sta andando, come stiamo andando? Oppure a volte uso, senza dargli cartacei in mano, sai, l'hat test, in cui insomma, ti dicono cosa gli è piaciuto di più, cosa di meno, cosa si portano a casa - a volte rielaboro le formulazioni - ed è sempre straordinariamente interessante, perché poi magari il passaggio tecnico di quelli che io e te diciamo: wow! raffinatissimo, questo era un carpiato, proprio... neanche se ne sono accorti, però ti rimandano che tu hai detto, fatto, quell'altra roba là, che a te sembrava veramente, cioè, un'aggiunta, te lo rimandano, magari - a me capita - per anni. Una volta ho concluso un gruppo, ma era un gruppo di training autogeno, quindi, cioè, patentino del dottor Schultz, sai, tutti i vari incontri, l'ho concluso e mi è venuto, sai era un gruppo un po'... si conoscevano già per altro, un paio, poi sentivo che era un gruppo che girava proprio bene, gli ho detto: avete voglia di fare una chiusura un po' originale, aggiuntiva? Sì, dicono: gli ho fatto fare una cosetta proprio veloce veloce, non ricordo neanche più, e alla fine erano per mano a occhi chiusi, no? nel cerchio che si guardavano, e gli ho detto: concludiamo con una parola e poi nel secondo giro ognuno dice il colore che sente. Be', credo di averlo fatto tre o quattro anni fa, quel gruppo, e i partecipanti che ogni tanto vedo al bar o che ogni tanto vengono per altre attività continuano a rimandarmi che di tutto, no? il protocollo del dottor Schultz, la brochure del training autogeno, quindi tutti gli aspetti tecnici, ricordano il fatto che i sette partecipanti hanno detto tutti colori tra il giallo, l'arancio e il rosso senza mettersi d'accordo. Se la

trasliamo, per me è stata molto significativa, perché io me la sarei dimenticata, era veramente una chiusura giocosa inventata lì per lì, solo per un colore emotivo, no? del gruppo. Loro son rimasti con due occhi così, ne ho avuti alcuni che poi son venuti ai gruppi di psicodramma per questa cosa qui. Anche per altre, mi auguro, ma... e quindi... io ho un pensiero circolare, scusa, torno al punto... ma c'entra, tutto questo c'entra. Quindi io ci metto tutto il mio sapere, la mia cura, la mia attenzione, la mia tecnica, a volte, credo volutamente, scelgo di non aderire al cento per cento alla tecnica pur rispettandola e avendo tantissima fiducia nel metodo psicodrammatico, ma mi autorizzo a stare nel *qui e ora* e se il cane vedo che secondo me... uso il cane, cerco di farlo al meglio. Magari... non so se è sempre azzeccato. Oggi ha avuto un gran senso, il cane ha risolto.

D - Secondo te, questa creatività nell'uso dello spazio, per come la senti tu, è anche propria del teatro di rappresentazione?

R - Per me, sì. Ho il forte dubbio che dieci repliche siano... o la certezza, siano dieci prime assolute ogni volta, che qualcosa sia sempre diverso, compreso l'uso dello spazio. Non credo che gli attori siano così rigidamente legati, per quanto so che mettono le stelline per terra, i ballerini, si dice. Credo però che a volte avvenga che uno si sbaglia, o forse no, junghianamente verrebbe da dire, fa giusto, cioè, sbaglia ma fa il giusto e non si muove nella direzione che... se il teatro e lo psicodramma hanno una forte connotazione emotiva, relazionale e di spontaneità e libertà e creatività, se prendiamo questo come assunto di base, io credo che dobbiamo autorizzarci a metterle in pratica, poi, queste cose qui, se no diventiamo dei ripetitori automatici, no? è come fare un colloquio individuale con l'elenco delle domande che tu hai imparato da neolaureata, cioè, il massimo della non relazione, dello spersonalizzante. Moreno era il primo, no? che rompeva tutte le regole, tutti gli schemi e tutte le... cioè, lui era un genio e io non mi sento a quel livello lì, però mi sento adesso anche libera di...

D - Quindi, se capisco bene, la creatività nell'uso dello spazio per te ha a che fare con la capacità di integrare all'interno di uno schema dato, o comunque di uno schema di riferimento, le novità che si producono di momento in momento all'interno delle sessioni o delle rappresentazioni teatrali classiche e anche la possibilità di utilizzare ciò che arriva in modo anche non ortodosso.

R - Sì, direi, sicuramente, no? le... com'è che chiamavamo a scuola, le...? Le prevedevamo sempre in cima alla scaletta...

D - Le contingenze?

R - Le contingenze, assolutamente ce le usiamo tutte, perché non son mai casuali, è tutto grasso che cola, è tutto materiale buono. Io ho visto fare da dei grandissimi intere sessioni su una contingenza. Eh... sì, le contingenze secondo me vanno usate, se vogliamo stare nel *qui e ora*. Credo che siamo veramente tutto e uno, diceva... diceva qualcuno saggio e quindi anche noi siamo legati al mondo e a quello che accade là fuori, al Natale se sta arrivando il Natale, a San Valentino, al fatto che piove, non piove, i colori... son tutte contingenze, son tutti imprevisi, son tutti... è tutto materiale però che ci riguarda, non è che entriamo in maniera asettica. E poi ci aggiungo il fidarsi di sé, di autorizzarsi a essere un po' liberi... un po' liberi farà ridere, però... che non vuol dire anarchia, far le cose a caso, ma avere uno schema abbastanza forte, una struttura, un po' come avere capito bene la grammatica italiana e poi autorizzarsi a fare delle piccole poesie che poi magari contravvengono a alcune regole grammaticali. E poi, se devo dirti una riflessione che mi viene adesso, io ho imparato ad avere tanta fiducia nell'altro, proprio nei protagonisti, nei pazienti (non mi piace chiamarli così), nei partecipanti alle sessioni di psicodramma. Anche quando mi capita di lavorare anche solo in individuale con gli adolescenti: un tredicenne, io non credevo, ma ho imparato ad avere una grandissima fiducia. Se gli dai la cornice e hai un legame di fiducia, eccetera, ma questi ti mettono tutto quel... ti mettono tutto, lì. Quindi anche lasciare un po' spazio all'altro, no? oltre a me, che conduco, che sono il regista, quello che sa: ma cosa vuoi che sappia? Io so creare uno spazio, se proprio son tanto bravo, secondo me, riesco a creare uno spazio adeguato e stimolante e l'altro poi prende o non prende o prende per quanto può prenderla, quell'opportunità lì. Ma io credo che, se uno è bravo, il massimo che riesce a fare è questo. Non siamo noi che facciamo delle cose.

D - Sì, quindi il direttore predisporre una cornice sia fisica, sia diciamo anche attraverso delle consegne che orientano comunque l'azione, o le danno un LA, per dire...

R - Danno uno spazio adeguato e poi la persona decide quanto, come, se usarlo, quello spazio lì.

Intervista 6

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista, didatta, che privilegia l'aspetto simbolico come tramite espressivo e terapeutico.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi?

R - Teatro...meraviglia.

D - Meraviglia...

R - Sì, stupore, meraviglia. Per associazione libera, o mi chiedi qualcosa di diverso?

D - Ti chiedo di parlare un po' a ruota libera, così io capisco cosa posso chiederti dopo.

R - Teatro, dico meraviglia e stupore perché tutte le volte che vado a teatro, quando è ben fatto, questo è quello che provo, la meraviglia e lo stupore e poi delle emozioni intense e di vedere come gli attori entrano nei personaggi e danno vita a questi personaggi. Ovviamente accanto al teatro, teatro nel vero senso della parola, mi viene in mente il teatro di psicodramma e quindi un luogo in cui comunque c'è meraviglia e stupore e in cui gli accadimenti sono inaspettati e in cui certe volte io sono il regista, altre volte, mi viene in mente quando ho partecipato a degli psicodrammi prima ancora di diventare psicodrammatista, quindi anche come partecipante allo psicodramma, lo stesso stupore e la meraviglia di entrare in uno stato di coscienza e entrare in mondi... in mondi nuovi, o comunque entrare nel mondo interno in modo nuovo.

D - E senti, questo stupore, questa meraviglia, come la colleghi al fatto di entrare in uno spazio specifico per fare l'attività di psicodramma?

R - Per me c'è la meraviglia e lo stupore di vedere che dei contenuti indistinti, o... prendono forma concreta, quindi proprio dal momento in cui si crea la scena, si mettono i personaggi, poi quando la scena prende vita, c'è questa cosa dell'inaspettato e soprattutto quello che aveva una forma indefinita prende una forma e accompagna la persona dentro la sua esperienza di vita, dando appunto un punto di osservazione diverso da quello usuale. Io direi che quello che mi stupisce è proprio questo dare vita a immagini, contenuti che erano molto più indefiniti prima e poi prendono una forma... una forma che aiuta la persona ad essere più consapevole. Io penso soprattutto a quando nello psicodramma io utilizzo le immagini simboliche, i disegni, le metafore, che sono queste immagini, così, anche poetiche, certe volte, e poi vedere che da queste immagini si apre un mondo, nel mondo interno della persona, nelle relazioni significative, negli eventi traumatici, nell'aver scoperto delle risorse... cioè, questo per me è proprio straordinario, e anche vedere come gli ausiliari, quando entrano in un personaggio, come siano bravissimi, sembrano tutti degli attori preparati. Non tutti, ovviamente, però tante volte, inaspettatamente degli ausiliari fanno delle interpretazioni molto efficaci e questo anche mi stupisce tanto e tante volte io mi rendo conto che l'interpretazione dell'ausiliario è molto importante per come va lo psicodramma... sì, non è solo il direttore o il protagonista che fanno andare l'azione, ma gli ausiliari sono fondamentali, questo credo che sia importante per noi, direttori di psicodramma, avere cura degli ausiliari, cioè, dare loro delle indicazioni, se hanno bisogno, se non viene loro spontaneo, aiutarli a dare l'intonazione adeguata al personaggio che stanno interpretando e credo che sia fondamentale, esattamente come nel vero teatro, cioè, se si vede che uno fa la recitina e fa finta non tocca il cuore, se invece la persona entra proprio nel personaggio e parla dal cuore, allora lì ti tocca, ti fa vibrare, ecco.

D - E questa emozione di cui tu parli che passa dall'ausiliario, e dall'attore, nel caso dello

psicodramma e nel caso del teatro, quanto viene influenzata, aiutata dallo spazio scenico, da come è organizzato lo spazio scenico: dagli oggetti, dai movimenti, dalla luce...

R - Per la mia esperienza, credo sì, che queste che stai dicendo siano importanti, però non le ritengo sostanziali, sempre dalla mia esperienza. Mi è capitato di fare psicodramma in situazioni molto... non so, penso semplicemente Psicodramma a Più Voci, dove fai psicodramma in un'aula di scuola, nel senso che non c'è niente di simile a una situazione teatrale, però credo che anche in situazioni così, se il gruppo è ben riscaldato, se il protagonista è ben riscaldato, appunto, se gli io-ausiliari sono aiutati e riscaldati, credo che la scenografia abbia una valenza non sostanziale. Credo che la scenografia e tutti gli elementi scenici aiutino tantissimo a riscaldare, a creare... cioè, sicuramente creano, aiutano, però se non ci sono non è che non si può fare, ecco, è questo che voglio dire. Sicuramente facilitano, ma non sono, sono una condizione... no, necessaria, così, un elemento ausiliario in più, ecco, sicuramente aiuta, ma non ritengo che sia sostanziale.

D - E nel teatro di rappresentazione è la stessa cosa, secondo te?

R - Secondo me... io oserei dire di sì, ci sono degli spettacoli teatrali dove c'è una scenografia assolutamente minimal, dove il massimo che può succedere è che cambino un po' le luci e la scena è praticamente vuota e l'attore la riempie. La riempie perché ha un tono di voce, perché ha un movimento, perché descrive qualcosa lì, al suo fianco, perché... certo, credo che in questo caso l'attore dev'essere molto bravo, molto dotato nel teatro, ecco. Credo anche nel teatro vero, penso che la scenografia sia importante, non voglio dire di no, assolutamente, che ti aiuta a creare... come la musica, cioè, se c'è un sottofondo musicale piuttosto che no, anche quello fa una differenza, però credo che l'anima, l'ossatura dello psicodramma e anche del teatro ruoti soprattutto intorno alla persona. Però... non so, be', sì, non mi ero mai posta questa domanda che tu mi fai adesso, quindi rispondo così, quello che mi viene ora.

D - E il direttore che si trova a utilizzare lo spazio del teatro di psicodramma: in cosa consiste la sua azione creativa all'interno di questo spazio, proprio dal punto di vista, diciamo, dell'organizzazione, dell'uso delle dimensioni, dell'attrezzatura?

R - Cioè tu parli proprio dell'attrezzatura concreta: degli sgabelli, cuscini, quella roba lì?

D - Sì, e anche delle luci, delle dimensioni: se è un teatro più grande, più piccolo: quanto cambia il fatto di avere tutti questi strumenti nell'atto creativo del direttore che deve portare il gruppo all'interno della sessione?

R - Be', io ovviamente penso al mio teatro di psicodramma. Sì, forse il mio teatro di psicodramma rispetta in po' quelle cose che ti ho detto prima, nel senso che ho veramente dell'attrezzatura minimal: ho dei cubi, degli sgabelli, delle seggiole, ho dei cuscini colorati, ho i teli, ma il teatro, lo spazio dove di solito lavoro, il tappeto circolare, la balconata, è tutto molto pulito. In un angolo ci sono i cubi accatastati, è tutto molto pulito: a me dà un senso di ordine, è neutro. Cioè, proprio... io ho il fondale... il fondale marrone caffè, quindi fa effetto, quasi il fondale di un teatro, un teatro classico col fondale nero, no? E quindi, la... per me, quando inizio un gruppo, quando inizio una sessione di psicodramma, è importante la pulizia, la neutralità, fa sentire bene me. A meno che non abbia la necessità di dare qualche stimolo particolare, per cui magari metto nel centro del palcoscenico un elemento che può essere di attivazione, ma... o qualche volta metto la musica, però generalmente accolgo le persone dentro il teatro, vanno tutte in uditorio, finché arrivano tutti, quindi un po' parlottano, così, e poi c'è il rituale di andare sul palcoscenico, dove camminano, il novantanove per cento delle volte, e lì è il momento in cui prendono contatto con lo spazio, e lì a me piace che sia tutto pulito, cioè tutto vuoto. Quindi per me preparare la scenografia significa mettere le sedie in uditorio in ordine e che sia tutto pulito, ecco.

D - Quindi si può dire che, per te, lo spazio scenico viene attivato dalla presenza dell'attore che cammina sulla scena? Sia nel teatro sia nello psicodramma?

R - Credo che sia l'attore che entra nella scena che crea lo spazio. Che crea anche... per come si muove, per come si... sto pensando a alcuni spettacoli teatrali, anche dei monologhi, dove l'attore

entra e il modo in cui cammina ti fai l'idea di uno spazio grande, o di uno spazio più piccolo, o anche angusto, cioè... per la postura che assume... sì, credo, credo che lo stesso valga anche per... tant'è che io proprio quando do la consegna di creare la scena, dico: minimal. Metti alcune cose, mentre altri psicodrammatisti vedo che stanno nei particolari: dov'è la finestra, dov'è la sedia, dov'è la poltrona... io quella cosa la faccio proprio quando c'è da ricordare un evento dove sento che è proprio importante per il protagonista ricrearsi il più possibile, mettere degli elementi, mettere gli oggetti, ma generalmente sono molto più minimal.

D - E secondo te la pratica della sociometria possiamo dire che è un uso creativo dello spazio?

R - Direi di sì. Sì, assolutamente sì. Sì, non so cosa dire perché mi sembra logico, cioè mi sembra così ovvio che... lì è proprio fondamentale la distanza, la vicinanza e il fatto che se ci sono le persone tutte ammassate in un posto, poi altre sparpagliate, cioè, è proprio la visione dello spazio che crea... che fa capire che cosa sta succedendo.

D - Per cui per te, nel caso in cui ci siano più attori sul palcoscenico, o almeno due, la prossemica è un elemento fondamentale di creazione dello spazio scenico.

R - Assolutamente sì. Tantissimo. Infatti io stessa do questa: metti alla distanza che senti appropriata per fare questa cosa... se non viene naturale. Adesso, con il Covid è stata un po' difficile questa cosa, però abbiamo come ridotto, cambiato la scala: un centimetro corrisponde a mezzo metro... però, sì, per me è molto importante sia la prossemica sia le posture, cioè a volte, non sempre, ma certe volte ritengo che sia molto... manifesta molto la postura che una persona, o un attore o un protagonista assume sulla scena.

D - Quindi secondo te le dimensioni della scena, che sia grande, piccola... sono relativamente importanti; è più importante come viene utilizzato lo spazio.

R - Credo che... cioè, uno psicodrammatista bisogna che si adatti anche allo spazio che ha. È evidente che, a seconda del numero di partecipanti, uno spazio adeguato a contenere quel numero di partecipanti è auspicabile. Eccessivamente grande diventa dispersivo, eccessivamente piccolo diventa soffocante, quindi... poi, anche qui è abbastanza soggettivo: io, leggermente claustrofobica, preferisco un po' respirare, ma credo che sia, insomma, in base al numero delle persone che... sì, certe volte mi è capitato di fare delle cose in stanze molto grandi e allora io facevo, comunque, mettevo un confine, mettendo o dei cuscini o delle sedie che delimitassero quello spazio, come dire; noi siamo qui. Credo che sia importante la dimensione del contenitore, che non dev'essere né troppo dispersivo né troppo soffocante.

D - E secondo te, nel teatro di rappresentazione, la platea e la scena, o comunque lo spazio dove si trova il pubblico, che possono essere anche delle gradinate, e la scena, sono due spazi distinti oppure è lo stesso spazio con funzioni diverse?

R - Credo che dipenda moltissimo dal tipo di spettacolo, cioè che cosa succede sulla scena, credo che quello che crea questo sia quello che succede sulla scena: ci sono degli spettacoli che sono là e gli spettatori sono di qua, anche se c'è comunque... gli spettatori sono di qua fisicamente anche se con l'anima sono dentro la scena che sta succedendo. Credo che ci siano altre volte in cui... sì, forse 'sta cosa, sì, non so... mi vengono i pensieri man mano che li dico. Perché certe volte... perché mi vengono ricordi di spettacoli in cui è proprio lo spettacolo teatrale che chiede al pubblico una qualche forma di partecipazione: o perché gli attori guardano... penso specialmente a delle cose di commedia dell'arte, no? quando gli attori... Arlecchino guarda e si rivolge al pubblico, a dire delle cose, no? non solo la commedia dell'arte, questo. E cioè, in quel caso sono chiaramente due spazi distinti, ma che sono in osmosi e credo che questo dipenda tanto.. cioè, dipende soprattutto da che cosa succede sul palcoscenico, cioè, quello che fa sì che il pubblico abbia un certo tipo di partecipazione più passivo, diciamo, o che venga più chiamato in causa.

D - Quindi è sempre il fattore umano che è una determinante, per te, anche in questo caso.

R - Assolutamente.

D - E nel teatro di psicodramma funziona allo stesso modo, cioè la balconata, la scena e l'uditorio sono tre spazi distinti, o sono tre spazi che fanno parte dello stesso insieme, con funzioni diverse?

R - Credo che sono spazi che hanno funzioni diverse... hanno funzioni diverse. Sì, è una domanda un po' strana, perché sicuramente sono spazi distinti per le loro funzioni, però sono spazi dove comunque c'è un'osmosi di anima, non so come dirlo in un'altra maniera. Per cui se io vado sulla balconata o il protagonista va sulla balconata, è chiaro che ha una percezione di tutto diversa, sia della scena e sia del pubblico. Come il pubblico che sposta l'attenzione da quello che c'è sulla scena al protagonista. Sono sicuramente tre spazi distinti con funzioni distinte in cui c'è un'osmosi di anima, non so come spiegarlo. Anima mi sembra una parola che si capisce.

D - Da quanto mi dici, il processo del riscaldamento del gruppo mi sembra essenziale per poter creare tutto il meccanismo che fa sì che lo spazio venga utilizzato in maniera creativa.

D - Assolutamente sì, credo che il riscaldamento segna il passaggio dal pensiero logico-razionale alla dimensione della follia e credo che il teatro sia uno spazio nella dimensione della follia, come la poesia, come l'arte, come i bambini, no? Lo spiega molto bene Galimberti in una delle sue conferenze, la dimensione della follia. Quindi per me il riscaldamento è proprio passare dalla quotidianità, dall'aver parcheggiato, dall'aver pensato a far la spesa a entrare nella dimensione della follia, che è la dimensione del sacro, che è la dimensione dell'anima, che è la dimensione della profondità. Se non si fa questo passaggio e si entra in un teatro di psicodramma con i codici della logica credo che sia improponibile, ma credo che succeda esattamente lo stesso se vai a teatro, nella stessa maniera: ma guarda quello lì, come si è vestito, è scemo? Cioè, credo che succeda lo stesso, che anche per andare a teatro, per gustare uno spettacolo teatrale bisogna essere nella dimensione della follia, la dimensione del sacro, la dimensione dove gli opposti si incontrano, dove qualcosa può essere vero e non vero allo stesso tempo. Lo psicodramma è questo, se no come fai a essere... cioè, non è vero che io incontro me stessa di cinque anni, però è vero, per cui... se parlo con una sedia vuota non sono... cioè, devo essere un po' folle, per parlare con una sedia vuota e tutte le altre bizzarrie che facciamo a psicodramma.

D - Quindi per te passare soglie progressive è un rituale che attiva lo spazio in maniera creativa? Cioè, predispone le persone ad essere creative all'interno di quello spazio e quindi utilizzarlo in senso creativo?

R - Certo. Come si dice sempre, uscire un po' dalla logica, abbassare l'ansia, entrare un po' in quella dimensione dei bambini, giocosa, senza esagerare perché anche qui certe volte c'è il rischio di fare troppo giocoso... anche quando vedo gli allievi della scuola che fanno certe volte delle cose un po' esagerate: non occorre, per scivolare nella dimensione della follia, non occorre fare cose strabilianti, son sufficienti delle cose molto molto semplici che inducano la persona come stare in un... che inducano a lasciar fluire quello che le viene, sapendo che non c'è giudizio, che tutto quello che verrà potrà essere utilizzato in modo funzionale nelle dinamiche del gruppo.

D - E per lo spettatore che entra a teatro per una rappresentazione tradizionale è la stessa cosa, deve anche lo spettatore, deve passare attraverso questa soglia?

R - Io che credo che lì avviene... sì anche lì c'è un rituale, c'è il rituale, non so, di prepararsi per andare a teatro, arrivare, entrare nella sala, la maschera che ti accompagna al posto, già si sente questo brusio, cioè, sì, nel foyer trovi delle persone che magari conosci, poi entri e ti metti nel tuo posto e cominci a guardarti intorno, sei in un ambiente già speciale, se sei in un teatro molto semplice, poi, se vai in teatri più spettacolari come... sì, ce ne sono tanti, no? di teatri molto belli, che già essere in quello spazio ti crea una magia. Anche vedere il sipario che dopo si apre... cioè, io credo che tutto questo faccia parte del riscaldamento dello spettatore di uno spettacolo teatrale, che ha delle aspettative: chissà cosa succederà... almeno a me viene sempre... mi... ho sempre un'attivazione particolare quando vado a teatro. Sì, adesso che tu mi chiedi, ripensandoci: cos'è che ti predispone? Tutto l'iter, che poi quando si apre il sipario... lì, si apre anche il sipario dell'anima, no? Poi, là dipende, se dopo uno si distrae mandando un WhatsApp certo che non è dentro lo spettacolo, no?

Cioè, uno va lì con l'intenzione di farsi acchiappare... vuole dar frutto al biglietto.

D - Un'ultima domanda: il teatro fisico, la danza, tutto ciò che ha a che vedere con l'espressività del corpo è secondo te un legame tra il performer e lo spazio? Cioè, l'uso del corpo quanto è importante per abitare lo spazio della scena? Essere consapevoli, utilizzarlo in un certo modo, sapere cosa si sta facendo...

R - Penso che per gli attori di teatro sia fondamentale, per cui c'è tutta una formazione sul corpo, ovviamente, sulla voce. Sto pensando allo psicodramma, anche, direi proprio di sì. Certe volte l'uso del corpo è lasciato alla spontaneità, semplicemente, e altre volte diventa proprio l'oggetto della rappresentazione. Non so, penso a qualcuno che si mette in una particolare postura e io mi accorgo che non è consapevole e quindi gli faccio fare dall'alter ego uno specchio corporeo, per esempio, oppure quando amplifico, amplifico una chiusura o amplifico un'apertura. O quando... sì, sicuramente... quando una persona... io devo invitarla a uscire da una situazione, allora dico: usa il corpo per manifestare questa apertura, questa uscita. Credo di sì, che ci sia un uso... oppure quando uno dice: oddio, mi è venuto il mal di stomaco oppure mi è venuto un crampo, cioè quando c'è una sensazione fisica che io faccio concretizzare: prendi qualcuno che sia il tuo stomaco, quindi sì... credo che sia... non so se la domanda che mi hai fatto è questa, però mi hai fatto... ho risposto alla tua domanda o ho detto delle robe strafalcione?

D - No, no, qualunque risposta è buona, come nello psicodramma, va tutto bene. Allora, se hai tempo ancora un minuto ti faccio un'ultima domanda. L'orientamento da cui si vede una scena, che nel teatro di rappresentazione è fondamentale perché il regista assume sempre il punto di vista dello spettatore, per creare la scena: quanto è importante l'orientamento nel teatro di psicodramma, cioè il fatto di sapere di essere guardato da una parte oppure dall'altra, quindi l'utilizzo dello spazio nel senso dell'orientamento?

R - Credo che sia abbastanza soggettivo. Per esempio, sì, io ho partecipato a psicodrammi degli junghiani, per esempio, dove generalmente hanno il cerchio e in mezzo c'è la scena, quindi lì non è importante l'orientamento, perché probabilmente loro vanno su un altro simbolico, che è appunto il cerchio creato dal gruppo e nel centro di questo cerchio del gruppo, nel centro del co-inconscio, succede qualcosa. Credo che per... Moreno di fatto aveva creato uno spazio circolare, no? perché non ci fossero spigoli, però lui lì aveva un orientamento: c'era sopra la balconata, lo spazio circolare e l'uditorio davanti. Io, per me è più funzionale, per come mi sento io, che ci sia un orientamento, cioè mi sembra più... anche più coerente con il teatro, che vuol dire vedere e mostrare, no? quindi, cioè, sappiamo che stiamo facendo qualcosa che... be' visto da chi? da quelli che sono di là, per cui non do le spalle al pubblico, se no... do sempre le spalle a qualcuno. Anche qua, penso che sia molto legato anche a come si sente il direttore, come si sente il regista, no? Però io sono di quelli che mi trovo meglio con un orientamento della scena. Anche quando sono in stanze che eh... mi metto a ferro di cavallo e da una parte c'è il palcoscenico.

Intervista 7

L'intervistato è uno psicodrammatista, conduttore e performer di Playback Theatre ed esperto di teatro, dalle forme classiche a quelle partecipate.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi?

R - Io ti rispondo dalla mia esperienza che c'è il teatro classico, quello dove c'è un pubblico e dall'altra parte degli attori, dei performer che recitano e il pubblico passivamente assorbe ciò che viene fatto sul palcoscenico. Mentre, sempre la mia esperienza, c'è per esempio, ci sono altre forme

di teatro tipo il Playback Theatre o il Teatro dell'Oppresso, ad esempio - in Tedesco si chiama Forum Teater - che dà più l'idea, no? Tipo cineforum, dove c'è prima la proiezione e poi il dibattito, ecco, nel Forum Teater c'è prima la pièce preparata dagli attori e poi la possibilità di effettuare al momento delle correzioni interagendo sempre col pubblico, dove sia nel Playback che nel Teatro dell'Oppresso esiste la figura del conduttore che fa da tramite e nel mio gruppo che ho fondato a Zurigo alla fine degli anni Novanta, il Teatro di Improvvisazione di Zurigo, abbiamo fatto spettacoli, cioè... con le tecniche del Playback Theatre. E quindi a me piace moltissimo. Da ragazzo, invece, ho avuto la possibilità di cimentarmi col teatro classico, quindi conosco varie forme possibili.

D - E senti, lo spazio in cui si fa il teatro, inteso come scena, quindi, la scena, tu la percepisci nello stesso modo, nel teatro drammatico di rappresentazione, nel Playback Theatre - Forum Teater e nel teatro di psicodramma? Sono tre spazi che si somigliano, hanno delle differenze?

R - Si somigliano, ma hanno anche delle grosse differenze. Cioè, come prima ti dicevo, nel teatro classico c'è una distinzione netta tra parte attiva e parte passiva, no? Gli attori e caso mai i tecnici, i registi sono parte attiva, il pubblico è fruitore, ma in modo passivo, mentre nel Playback Theatre c'è questa interazione tra pubblico e performer e conduttore e nello psicodramma c'è anche un'interazione, non c'è il pubblico, o può essere a volte pubblico qualche partecipante appartenente del gruppo che in quel momento non partecipa alla messa in scena e che quindi va nell'uditorio e lì, diciamo, rappresenta un po' quello che potrebbe essere considerato il pubblico.

D - Quindi la scena e l'uditorio, o il pubblico, sono due zone distinte, son due spazi diversi, oppure è lo stesso spazio che ha comunque due funzioni differenti?

R - No, sono due spazi diversi... due parti diverse di uno stesso spazio, cioè: nel teatro di psicodramma c'è sia l'uditorio che lo spazio scenico, che come sappiamo è tondo, no? dove la rappresentazione scenica va fatta esclusivamente lì, ed è uno spazio sacro, anche, no? Poi, naturalmente la balconata, che può essere anche ai bordi dello spazio scenico - normalmente è ai bordi dello spazio scenico - fa parte, poi... ha un significato particolare perché è ciò che poi attiva l'Io-osservatore nel protagonista, nell'eventuale protagonista. Quindi anche quello è un altro strumento fondamentale, come ben sappiamo, nel teatro dello psicodramma.

D - Anche quello è un altro spazio rispetto alla scena, quindi.

R - Sì, è un altro spazio che interagisce, anche, con la scena. Può interagire anche chi è nell'uditorio con la scena, se in quel momento il direttore ha un'illuminazione di qualche tipo e vuole introdurre, per esempio, un personaggio particolare, lo prende dall'uditorio e lo mette in scena, quindi comunque non sono spazi chiusi, non sono spazi separati, ma si prevede un'interazione tra questi vari spazi o elementi del teatro di psicodramma.

D - Senti, torniamo al teatro di rappresentazione tradizionale, drammatico. Lo spazio della scena possiamo dire che è lo spazio della creatività? In cui la creatività si manifesta. Un uso creativo dello spazio nel teatro di rappresentazione secondo te in che cosa consiste, come lo definiresti, che cosa diresti in merito?

R - Se consideriamo che recitare una pièce teatrale classica, no? se ho capito bene la domanda, praticamente fa sì che ogni personaggio abbia il suo ruolo, le sue battute, come da copione, tanto spazio alla creatività non c'è. Cioè, lì poi sta alla bravura degli attori di immedesimarsi nel personaggio, insomma, di interpretarlo in un certo modo - spesso come vuole il direttore. Quello che fa eccezione, che può fare eccezione è questo... come fanno spesso gli attori più bravi, sono i momenti di creatività, cioè di... di... aiutami...

D - Improvvisazione?

R - Di improvvisazione, non scritti quindi sul copione, dove la battuta viene un po' stravolta, viene aggiunto qualcosa che non c'era, ma questo è appannaggio solo dei più bravi, normalmente.

D - E senti, l'attore che sta in scena, secondo te, quanto è influenzato dall'utilizzo dello spazio che il

regista fa: quindi le scenografie, le luci, l'uso degli oggetti, la prossemica... quanto influisce, questo, sulla creatività dell'attore?

R - Può influire come anche no. Anzi, se, diciamo... un attore creativo è quello anche capace di improvvisare su un testo già scritto e ben definito, su una parte già assegnata, io credo che la scena può anche non influire minimamente.

D - Quindi è il fattore umano, che conta di più?

R - Sì. Cioè, siccome abbiamo imparato un po' che il lavoro sull'attore va a... in profondità, no? va a cogliere quelle che sono le emozioni del proprio vissuto, gli stati d'animo, i sentimenti, che comunque sono... è tutta roba... materiale condivisibile a livello diciamo planetario, quindi, quello che poi dà l'impatto di un certo tipo sul pubblico, ad esempio, no? perché sollecita certi recettori e quindi crea quella situazione catartica per cui è possibile anche da parte del pubblico ci sia un'identificazione con l'uno o l'altro personaggio. La tragedia greca docet, in questo senso, no? Dove poi tra l'altro anche il teatro moderno e quello di improvvisazione ha preso anche molti spunti e elementi. Mi ricordo una tecnica, ad esempio, del Playback Theatre, è quella del coro: chi l'ha inventata, se non i Greci nelle loro tragedie?

D - E nel teatro di psicodramma, quando tu hai il gruppo che agisce sul palcoscenico, tu predisponi questo spazio per l'azione del gruppo, come psicodrammatista, cioè fai sì che questo spazio sia adatto a accogliere l'azione del gruppo con degli accorgimenti, quindi utilizzi degli oggetti, utilizzi le luci...

R - Allora, oggetti direttamente io non li utilizzo, ma li faccio utilizzare, se servono. Abbiamo un'ampia gamma di oggetti che si possono utilizzare. Poi, chiaramente, quello che sta a me è creare una particolare atmosfera, quindi attraverso le luci, anche la musica viene usata spesso per creare l'atmosfera giusta e facilitare, in questo caso il protagonista, a immergersi nelle sue emozioni, è poi lì il lavoro, cioè far emergere il cosiddetto sentimento centrale, o i sentimenti centrali di quella storia, di quella particolare persona che in quel momento si espone, si mette in gioco per ricevere, diciamo, beneficio, poi, da tutto quello che farà, anche se sa fin dall'inizio che sarà un viaggio non così... non sempre così liscio, no? Però compito... uno dei compiti del direttore è quello di traghettare i protagonisti, attraverso anche il momento catartico, fino alla reintegrazione finale, no? Uso termini, naturalmente, psicodrammatici.

D - Secondo te, per fare questo, quanto è importante che lo spazio sia uno spazio fatto apposta? Cioè, il teatro di psicodramma ha determinate caratteristiche che lo rendono uno spazio speciale.

R - Sì, no, secondo me quello è importante.

D - Quindi fare psicodramma in un teatro di psicodramma o fare psicodramma in un altro spazio, è diverso?

R - Be', io ho assistito a spettacoli di psicodramma in pubblico e col pubblico, tenuti ai tempi da Andrea Cocchi, a Bologna, Teatro del Sole, e non era un teatro di psicodramma, però... e non era solo beneficiario un gruppo ristretto di persone che facevano psicodramma già da un po', ma era aperto, appunto, ad un pubblico pagante, che veniva comunque spinto a interagire, almeno nella prima fase del riscaldamento, poi naturalmente c'era la scelta del protagonista, o dei protagonisti... però, ecco avveniva in un teatro normale, magari adattato, però non un teatro classico di psicodramma, e può funzionare lo stesso. Anche perché è il metodo che secondo me comunque funziona. Però, ecco, fatto con un gruppo limitato fatto di sette, otto, dieci persone, in un ambiente accogliente, predisposto secondo i canoni psicodrammatici, che son stati a suo tempo ben studiati e collaudati da Moreno, cioè, è una garanzia di riuscita, poi, delle sessioni di psicodramma.

D - Quindi mi pare di capire dal tuo discorso che il metodo e dunque l'interazione tra lo psicodrammatista e il gruppo e all'interno del gruppo pesa di più rispetto allo spazio in cui avviene questa interazione, quindi ancora una volta è la relazione umana che rende possibile...

R - Certo, certo, comunque, comunque sì. Poi, appunto, dipende dal numero, dipende da vari fattori, ma appunto, si può fare anche con un pubblico, alla fine, lo psicodramma, quindi si adatta molto bene, come metodo, a varie condizioni esterne, ambientali.

D - Mi viene in mente di chiederti questo: quanto è importante il punto di vista da cui si guarda la scena, perché tu mi hai detto: si può fare psicodramma in un teatro di psicodramma, dove c'è l'uditorio che guarda, si può fare psicodramma in un teatro tradizionale, dove comunque anche lì c'è un punto di vista molto forte, che è quello del pubblico. Questo orientamento della scena è ugualmente importante nel teatro di rappresentazione e anche nel teatro di psicodramma, secondo te, ai fini dello svolgimento dell'attività psicodrammatica?

R - Ti faccio una premessa. In un teatro di psicodramma, dove si fa una sessione normale di psicodramma, cioè, l'uditorio normalmente non è, diciamo, molto affollato, o spesso per niente. Capita molto spesso di dover... o di fare in modo di coinvolgere tutti i partecipanti del gruppo alla messa in scena. Poi, può capitare anche che qualcuno non venga scelto, o che qualcuno venga appunto scelto più tardi, comunque, l'uditorio serve nei momenti di... per esempio, prima della scelta degli ausiliari: gli ausiliari se ne vanno nell'uditorio, l'unico a stare nello spazio scenico è il protagonista e dall'uditorio arrivano man mano tutti gli ausiliari ai quali il protagonista assegna un personaggio.

D - E il fatto di avere le gradinate lì, cioè il fatto che gli ausiliari arrivano da quelle gradinate, c'è un momento in cui prima viene guardata, la scena, da quel punto di vista lì, il fatto di avere l'uditorio in quella posizione, secondo te, orienta istintivamente la scena verso quel punto di vista?

R - Be', sì, perché appunto sarebbe l'uditorio la quarta parete in quel momento, del teatro classico, però poi scompare nel momento in cui nessuno dei partecipanti del gruppo, di quel gruppo, rimane più in uditorio perché vengono tutti messi nella scena per andare avanti nel lavoro. Quindi, parzialmente, direi, no?

D - Quindi, se ho capito bene, nel teatro di rappresentazione il punto di vista del pubblico è sempre presente, ovviamente, e nel teatro di psicodramma invece il punto di vista dell'uditorio...

R - È fluido.

D - È fluido.

R - E in parte anche nel Playback c'è un minimo di fluidità perché i narratori che vengono scelti dal pubblico - chiaramente non tutto il pubblico, ma alcuni di loro - poi dalla parte della platea passano sul palcoscenico e si siedono sul palcoscenico, da dove guardano la rappresentazione degli attori, dei musicisti...

D - Secondo te - adesso parliamo di prossemica, quindi della distanza relativa degli attori sul palcoscenico - nel teatro di rappresentazione drammatico e nello psicodramma, quanto conta la prossemica ai fini espressivi?

R - Ma, questa è una domanda un po' difficile.

D - Nel teatro di rappresentazione gli attori si muovono sul palcoscenico e hanno tra di loro delle interazioni spaziali e anche nel teatro di psicodramma ci sono queste interazioni spaziali, tra i partecipanti. Quanto conta l'uso dello spazio in questo senso, ai fini espressivi?

R - Ecco, adesso mi è più chiaro. Be', sì, conta, secondo me, perché per esempio, quando si fa l'esame di un atomo sociale... per esempio, in quella determinata sessione il protagonista vuole mettere in scena, o si richiede che metta in scena il suo atomo sociale familiare. Allora si chiede di scegliere le persone, ma prima di scegliere le persone e gli io-ausiliari - questo lo faccio spesso - di scegliere uno sgabello, con un colore particolare più adatto, per quel determinato personaggio che stanno per far entrare, stanno per scegliere e far entrare e rispetto alla posizione del protagonista che è centrale, al centro della scena, si chiede di situare quel determinato personaggio nella posizione che lui dentro di sé sente più giusta. Cioè, se lo sente di fronte, se lo sente di fianco, a destra, a sinistra, dietro. E questo, appunto, è una distribuzione dei personaggi all'interno dello spazio scenico e quella distribuzione ha un'importanza emozionale per la persona che in quel momento sta rappresentando la sua storia.

D - Questo valore, quindi, espressivo, del posizionamento nello spazio, lo ritrovi anche nel teatro di rappresentazione, quando vedi uno spettacolo?

R - Sì, però bisogna tener conto che nel teatro di rappresentazione c'è la quarta parete e quindi, cioè, tutti i registi insegnano che non bisogna dare per troppo tempo le spalle al pubblico e parlare nella parte opposta, cioè verso le quinte, perché il pubblico a quel punto non capisce niente, a meno che non abbiano dei microfoni, non siano amplificati, però, insomma, no? si è abituati, nel teatro classico, a vedere gli attori più o meno di faccia o di profilo, è difficile che delle scene anche lunghe si svolgano con degli attori completamente girati di schiena. Con dei limiti, chiaramente, imposti.

D - Quindi l'uso creativo dello spazio è più limitato, in questo senso, rispetto al teatro di psicodramma?

R - Eh be', sì, non a caso, appunto, lo spazio scenico dello psicodramma è tondo, è sferico.

D - Secondo te, la sociometria può essere considerata un uso creativo dello spazio, nel teatro di psicodramma?

R - Sì. Infatti, tante volte, anche nel riscaldamento, non so... ci possono essere dei giochi di riscaldamento dove, appunto, lo spazio ha un'importanza fondamentale, no? Lo spazio e i vari strumenti... anche ripeto la balconata può avere funzioni multiple, non solo nel lavoro con un protagonista per attivare alla fine l'Io-osservatore, ma anche per... può essere usata in vario modo, io l'ho usata spesso in vario modo, insomma, anche durante le messe in scena dei protagonisti.

D - Quindi la balconata può avere degli utilizzi in senso creativo, come la scena, sono due spazi...

R - Sì, sì.

D - Perciò la balconata - tu mi dici - è uno spazio altro rispetto alla scena, però può diventare scena anch'essa?

R - Sì. Io ho fatto belle esperienze, dove la balconata ha avuto un'importanza grande nello svolgimento della... anche in maniera apparentemente non classica, ma effettivamente lo psicodramma è un metodo così creativo che sono convinto che dà ampio spazio a... diciamo, ad aggiungere delle idee anche nuove, che possono essere non eretiche... va be', poi è stato... uno sviluppo anche dello psicodramma classico è quello analitico, no? per esempio... e quindi, diciamo, non era concepito così da Moreno, eppure ormai tutti conoscono anche quest'altra forma di psicodramma, che può avere senz'altro la sua utilità. A me piace più quello classico, però... non ho quasi per niente esperienza di quello analitico, tranne a un convegno internazionale che si svolse a Roma credo nel 2015 sulle terapie di gruppo e assistetti anche ad uno psicodramma analitico, la prima ed unica volta.

D - Ti faccio un'ultima domanda. Prendiamo la zona del pubblico nel teatro classico, quindi la platea, o le gradinate, e l'uditorio nel teatro di psicodramma: secondo te nel teatro di psicodramma ci può essere un utilizzo creativo dell'uditorio, delle gradinate dell'uditorio anche durante la sessione? Così come usi la balconata usi anche l'uditorio?

R - Sì, per esempio all'inizio, mi è capitato. In un lavoro sulle emozioni, sull'identificazione delle emozioni di un protagonista che si è proposto e è stato scelto, a quel punto, prima della scelta delle persone, siccome appunto si lavora sulle emozioni, ho chiesto alcune volte al protagonista di chiudere gli occhi e di immaginarsi chi potesse farlo, dopo avermi espresso l'emozione che aveva scelto chi la potesse rappresentare degli altri appartenenti al gruppo e ho chiesto agli altri chi se la sentiva di esprimere quella emozione, poi, nella messa in scena. E poi a volte corrispondono, cioè l'idea del protagonista è la stessa scelta di chi si è autoproposto, altre volte no. Quindi c'è, c'è stata comunque un'interazione creativa con le persone nell'uditorio.

D - E non ti è mai capitato di usare proprio le gradinate dell'uditorio durante una scena, farlo diventare spazio scenico, anche quello?

R - No, questo no. Magari qualcuno che era rimasto nell'uditorio, attivarlo da lì, sì, ma perché ho paura, in quei casi, che avvenga un acting out, cioè, io ci tengo molto... sono un po' pignolo da questo punto di vista, no? Se qualcuno per esempio mi mette qualcosa fuori dallo spazio scenico durante la costruzione della scena, lo invito gentilmente, naturalmente, a far rientrare gli oggetti dentro lo spazio

scenico. Poi ci sono, ecco, per esempio, a volte, mi ricordo, mi è capitato che ci fosse un personaggio che era morto, era stato chiamato questo personaggio, e quello, per dare questa distinzione, l'ho fatto mettere seduto fuori dallo spazio scenico, né in uditorio, né sulla balconata, tanto meno nello spazio scenico: lo spazio neutro, proprio per definire bene i personaggi vivi da quelli non più viventi.

D - Può capitare un po' di tutto, insomma.

R - Sì. Ho imparato, appunto, anche a inventarmi delle situazioni anche se non le avevo mai fatte o mai viste o nessuno mai me le ha insegnate.

D - Quindi l'uso creativo dello spazio è proprio del direttore e anche dei partecipanti al gruppo.

R - Sì, chiaramente poi i suggerimenti vanno fatti sempre dal direttore, no?

D - Quindi è il direttore che ha in mano l'uso dello spazio e che lo gestisce a seconda delle necessità, anche in modo, diciamo, non convenzionale.

R - Brava, sì. Quindi in modo creativo.

D - Invece nel teatro classico, quando ci sono gli attori che scendono dal palcoscenico e vanno a recitare in platea: quando c'è il pubblico seduto, si siedono magari in platea con il pubblico: diventa scena, quella?

R - A me piace molto. Quelle volte che ho assistito a questo tipo di performance mi son piaciute.

D - E diventa spazio scenico anche quello?

R - Be', in quel momento, penso sì, che si allarghi lo spazio scenico, sì. Una volta con il gruppo di Playback abbiamo fatto una roba del genere, che gli attori inizialmente erano seduti tra il pubblico.

D - Quindi si può dire che in tutti i tipi di teatro la scena è là dove c'è un attore che compie al sua azione, indipendentemente da dove si collochi?

R - Sì. Il teatro di strada, per esempio, no? ne è testimonianza.

D - Per cui è l'attivazione da parte di una persona in movimento, è il movimento di una persona, è l'azione di una persona che crea lo spazio scenico?

R - Sì.

Intervista 8

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista; lavora con i bambini e gli adulti.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi, in modo così, istintivo?

R - Azione, gioco, relazione, incontro, scambio, zona d'ombra, divertimento, spontaneità, co-creazione... relazione, credo di averlo già detto.

D - Quindi il teatro è una questione di incontro tra persone?

R - Sì, perché anche quando, pensando a un monologo, di fatto tu ti relazioni al pubblico, quindi è sempre un mettere in gioco delle parti di sé in relazione ovviamente, sul palcoscenico, quando lavori con un compagno e in relazione eventualmente alla quarta parete quando sei in una dimensione più individuale, però sicuramente... anche quando si parla, se si racconta comunque del proprio teatro interno, quindi, sì, la relazione è alla base del teatro, sicuramente.

D - E per te il teatro quindi è costituito da qualcuno che si esibisce davanti a qualcun altro, cioè ci sono le due polarità attore e spettatore, se capisco bene.

R - Ma, pensando al teatro non psicodrammatico sia al teatro di psicodramma comunque abbiamo sempre un osservatore esterno, quindi uno spettatore. Quindi sicuramente sì, c'è sempre uno sguardo esterno rispetto all'attività centrale.

D - Nel teatro classico drammatico solitamente c'è uno spazio dedicato alla scena, che chiamiamo palcoscenico, e uno spazio dedicato agli spettatori, che chiamiamo platea, oppure gradinate, oppure

piccionaia e nel teatro di psicodramma c'è la scena, c'è l'uditorio e c'è la balconata: queste due organizzazioni dello spazio, queste due tipologie, sono simili? Hanno delle cose in comune, oppure c'è qualcosa che le differenzia, secondo te?

R - Come struttura secondo me sono simili... probabilmente la dimensione è differente perché il teatro dello psicodramma secondo me prende spunto più da un teatro greco e rispetto ad oggi, se pensiamo ai teatri di psicodramma che conosciamo, quello di Gianni, ad esempio ha la parte... gli spettatori più in alto ad esempio rispetto al palcoscenico. Andando nelle sale teatrali a volte questo accade, ma nelle sale più moderne a volte si è anche nella stessa dimensione, quindi sulla stessa linea. Quindi a livello spaziale vediamo proprio come il teatro, quello rappresentato da Moreno, sì, c'è questa differenza di dimensione, anche se si può ritrovare comunque in certe situazioni. Altre differenze le troviamo magari nella relazione con gli spettatori perché l'uditorio dei teatri di psicodramma è un osservatore attivo in quanto fa parte di un gruppo che lavora, in partecipazione, mentre a volte ci sono degli spettacoli teatrali che andiamo a vedere al teatro classico, lo spettatore rimane sempre in quella posizione di sguardo esterno. Poi, ovviamente, se andiamo a vedere i teatri un po' più d'avanguardia si mettono anche in relazione col pubblico e allora in quel caso c'è un'interazione e non soltanto in termini di azione e reazione che può essere in termini emotivi la risata, piuttosto che l'applauso, ma anche a volte la compartecipazione tra spettatori e attori.

D - Quindi l'utilizzo che si fa di questi diversi spazi: la scena, l'uditorio oppure la platea è un po' diverso nel teatro di rappresentazione e nel teatro di psicodramma.

R - Sì.

D - Cioè, è programmaticamente diverso.

R - Sì. Sì, sì.

D - E secondo te la platea e la scena nel teatro di rappresentazione e l'uditorio e la scena nel teatro di psicodramma sono due spazi diversi oppure sono lo stesso spazio che ha funzioni diverse?

R - Sono spazi simili, perché comunque in qualche modo, perché comunque quando la parte dei partecipanti del gruppo si mette in uditorium è comunque uno stato di osservazione, quindi cambia, dall'attivazione e dal gioco sul palcoscenico si mette comunque in una situazione differente, quindi c'è un cambio, proprio, spaziale, oltre che di funzione, come anche la balconata: la uso per decentrarmi, per guardare dall'alto, anche l'uditorium, cioè i partecipanti che si spostano nell'uditorium diventano poi osservatori, quindi sono due posizioni di osservazione differenti; questo sicuramente cambia la funzione nel teatro di psicodramma. Nel teatro classico, mi viene in mente, ci sono state delle rappresentazioni teatrali in cui gli attori prendevano posto nell'uditorium quando magari attivavano la platea.

D - Quindi la scena e l'uditorio sono parti dello stesso spazio, non c'è una separazione netta, non sono due spazi differenti: è lo stesso spazio nel quale le persone attivano funzioni differenti?

R - Sì.

D - E la platea e la scena nel teatro tradizionale anche, sono parti dello stesso spazio, o tu le senti come separate?

R - Ma... secondo me lo spazio è sempre quello, ovvio che c'è... nei teatri più tradizionali magari c'è una linea più netta a livello proprio di struttura perché magari c'è un palcoscenico che è staccato proprio dalla platea. Se andiamo a vedere i teatri però un po' più moderni, tendenzialmente, è come se si abbattesse, quella linea, trasparente o fisica, anche; quindi secondo me c'è stata un'evoluzione in questo senso, anche dello spazio tradizionale di andare a creare proprio il gioco tra chi gioca la scena e chi è anche seduto tra gli spettatori.

D - Si può dire che c'è un po' di fluidità in questo senso, secondo te?

R - Sì. Esattamente. Fluidità mi sembra proprio il termine azzeccato.

D - Ascolta, lo spazio della scena, sia nel teatro tradizionale che in quello di psicodramma, è uno spazio che viene utilizzato in modo creativo, in cui la creatività viene sia stimolata sia messa in campo, proprio, con tutta una serie di strumentazioni, oppure con l'uso dello spazio, dei movimenti

e tutto. L'uso creativo dello spazio teatrale tradizionale in cosa consiste, secondo te? Come lo vedi tu, come lo percepisci?

R - Del teatro tradizionale, la creatività... ma, allora, nella preparazione dello stesso personaggio, dello spettacolo, la persona mette in gioco delle sue parti e quindi anche sperimenta dei ruoli nuovi, delle volte. E quindi lo spazio di evoluzione dello stesso personaggio porta a della nuova creatività per la persona stessa e anche nell'incontro con l'altro, quindi pensando a un gruppo, a una compagnia teatrale che lavora insieme, nel momento in cui io metto in gioco delle parti nuove di me, creiamo insieme qualcosa di nuovo.

D - E questo si può dire anche del teatro di psicodramma?

R - Be', nel teatro di psicodramma è anche uno degli obiettivi, delle finalità, sicuramente, rispetto alla creazione, sperimentando dei ruoli nuovi anche rompendo gli schemi, i cliché che si sono ripetuti nella vita, quindi è uno degli obiettivi anche nell'attività psicodrammatica, quello di sviluppare il fattore S/C, quindi di spontaneità e creatività.

D - Quindi c'è una contiguità secondo te tra teatro di rappresentazione e teatro di psicodramma, in questo senso?

R - Sì, ci sono questi punti di contatto, anzi, la possibilità di giocare dei ruoli nuovi del teatro tradizionale anche nella preparazione di nuovi personaggi sicuramente è un po' anche la base dello psicodramma. Poi, ovviamente, essendo una terapia... una parte... c'è una metacognizione, nello psicodramma, probabilmente, io metto in scena una parte di me e poi tendenzialmente si va a lavorare su una parte emotiva e quindi anche la rielaborazione di quello che è accaduto sulla scena; questo non per forza nel teatro accade.

D - Secondo te quanto è importante l'organizzazione dello spazio affinché questo succeda, nel teatro tradizionale e anche nel teatro di psicodramma? Cioè, quanto lo spazio che accoglie gli attori o l'attore influenza questi processi?

R - È molto importante il setting, sia nel contesto psicodrammatico, ma anche nel contesto attoriale. Nel contesto psicodrammatico c'è tutto un discorso di ritualità e quindi lo spazio che accoglie mi viene da dire che è anche la giusta distanza, è uno degli elementi fondamentali nello psicodramma per poter lavorare bene. Giusta distanza anche tra terapeuta e conduttore o direttore di psicodramma e il gruppo stesso. Quindi lo spazio è fondamentale, nello psicodramma. Nel teatro sicuramente è importante anche l'uso dello spazio, sia nel mettere in scena... è indicativo di cosa voglio rappresentare in base anche a dove mi colloco, come mi colloco, sono in relazione con un altro teatrante o sto guardando il pubblico, cioè proprio una connotazione diversa a seconda di come mi posiziono nello spazio anche rispetto alla prossemica, quindi comunque si va a lavorare su diversi livelli anche utilizzando lo spazio.

D - Per cui la prossemica, la distanza relativa tra le persone sembra essere un elemento in comune, nell'uso dello spazio.

R - Sì. Sì, assolutamente, sia perché segnala, ad esempio, se parliamo di teatro tradizionale, la relazione tra i personaggi - a seconda di quanto sono vicino o sono distante dà anche un'indicazione agli spettatori per la mia relazione con l'altro, e anche eventualmente nel movimento, rispetto a quello che sta accadendo: ti dico magari a parole che me ne vado se tu fai questo e poi invece magari fisicamente io sono di fronte a te, non sono in direzione di andar via, quindi qua ovviamente segnala un contrasto e nello psicodramma, non so, anche se andiamo a vedere il gioco di ruolo, a seconda della consegna che ho ricevuto, denota anche il tipo di relazione che voglio rappresentare. Piuttosto che, come dicevo prima, a seconda del tipo di lavoro che sto facendo con il protagonista, magari è importante per lo stesso conduttore prendere una certa distanza per guardare meglio quello che accade, anche emotivamente, e avere uno sguardo più pulito rispetto a quello che accade in scena.

D - Mi pare di capire, dalle tue parole, che il punto di vista da cui si guarda l'azione è molto importante

e significativo sia nel teatro tradizionale che in quello di psicodramma.

R - Sì, sì, sì. Anche perché se noi pensiamo ad esempio alla balconata, che viene utilizzata proprio per questo, anche per i partecipanti è utile, anche spazialmente andare a guardare da un altro punto di vista fisico, non soltanto come rielaborazione, ma anche eventualmente per far emergere degli insight perché magari, appunto, ho guardato la scena, però ero all'interno, sono emotivamente... magari un'azione che emotivamente suscita in me delle emozioni molto dense, ho bisogno proprio di allontanarmi, prendere spazio, quindi distanza, e guardarla da un'altra posizione per capire cosa sta accadendo, per avere magari appunto il riconoscimento ma magari di elementi nuovi che non ho notato fino a oggi.

D - Nel teatro di rappresentazione tradizionale lo spettacolo viene sempre costruito dal punto di vista del pubblico perché è fatto apposta per essere guardato, naturalmente, dal pubblico; il pubblico può essere messo in diversi modi: può essere messo ad esempio di lato rispetto alla scena, può essere sopra, addirittura ci sono spettacoli in cui gli attori camminano in mezzo alle persone, però il regista ha sempre il punto di vista del pubblico, come riferimento per costruire lo spettacolo. Nello psicodramma, quanto conta l'orientamento della scena a livello espressivo? Cioè, le persone che agiscono sulla scena adottano solitamente, in modo abbastanza istintivo, il punto di vista dell'uditorio, perché la scena si costruisce solitamente in favore di uditorio. Quindi, questo fatto, dell'orientamento della scena, aiuta la creatività degli attori, il fatto di orientare la scena in un certo modo, secondo te, o invece è limitante? Cioè, l'orientamento della scena ha un significato facilitante o ha un significato ostacolante secondo te, o è indifferente?

R - Ma, delle volte capita che le persone costruiscano la scena senza badare all'uditorium e a me viene spontaneo rinforzare invece la posizione, quindi: tieni presente che ci sarà qualcuno che ti guarderà, quindi ci sono gli spettatori, quindi posizioniamo, cambiamo l'angolazione della scena. Non credo sia limitante perché ci prepariamo al lavoro che verrà, quindi può essere magari che quella scena vista dai compagni possa aprire delle nuove situazioni, cosa vuol dire: a me capita alle volte di chiedere dei doppi all'uditorio, quindi è importante che le persone che stanno partecipando in una posizione di osservazione possano partecipare però alla scena con lo sguardo, quindi sicuramente per il gruppo è fondamentale, questo. Che poi possa limitare il protagonista, se stiamo lavorando col protagonista, ma... non credo, perché se teniamo presente la pulizia della scena, anche per lui è utile, perché aiuta anche ad avere elementi di un certo tipo, fermi, più puliti anche di esposizione, no? è come quando magari nella parola uno non riesce ad esprimersi, allora dici: va bene, ok, allora vediamo un attimo quali sono gli elementi fondamentali e andiamo magari ad aiutarlo anche con degli oggetti.

D - E a proposito degli oggetti e della scenografia, qual è la tua percezione della scenografia e di tutta l'oggettistica nel teatro tradizionale? Tu lo noti, pensi che sia importante per l'espressività, che aiuti gli attori?

R - Nel teatro tradizionale? Credo che abbia una parte importante nella costruzione sia della scena che del personaggio anche perché chi fa teatro solitamente dedica uno spazio importante a questo, mi vien da dire: dopo che si è lavorato nella costruzione delle scene scegliendo anche delle parole, piuttosto che dialoghi e anche le posizioni, poi, perlomeno alla fine, si definiscono anche le scenografie, quindi c'è tutta una costruzione... poi, ovviamente ci sono anche degli spettacoli più poveri in termini di scenografie, ma è una scelta, anche quella, se fare tutto uno spettacolo molto pulito, quindi ha un simbolo, anche, l'uso o meno dell'oggetto.

D - E nel teatro di psicodramma quanto è importante utilizzare gli oggetti, l'attrezzatura, per favorire la creatività dei partecipanti?

R - È molto utile, però c'è da dire che ci sono occasioni in cui non sempre tu hai il materiale a disposizione: emblematico è stato il periodo del Covid in cui non si potevano usare i tessuti perché non erano igienizzabili, quindi di fatto abbiamo fatto anche senza tessuti, teli, cuscini... Io ho in mente la cooperativa che è uno spazio in cui appunto ho dei gruppi di psicodramma e di quello spazio tutto il materiale che coi bambini utilizzavamo abbiamo dovuto un po' reinventarcelo, abbiamo più usato le

sedie, gli oggetti che potevano essere igienizzati come i pennarelli invece che i pastelli a cera... sicuramente delle volte si sentiva la mancanza di un oggetto di supporto, ma anche per il travestimento del personaggio: non so, stai facendo un lavoro sui personaggi fantastici e quindi anche preparare il ruolo con il travestimento usando degli oggetti, quindi, è facilitato anche dall'uso del telo, del tessuto, del colore, della maschera. Quindi in questo periodo in cui ne stiamo stati privati ha sicuramente fatto capire anche l'importanza di oggetti che a volte uno diceva: va be', ho i tessuti, non ho i tessuti... certo, riusciamo a farne a meno, però per alcune attività aiutano sicuramente i partecipanti ad entrare più nel ruolo.

D - E quindi aiutano anche il direttore a condurre il gruppo, mi sembra di capire.

R - Sì, sì, certo, ci sono altre modalità che uno poi può utilizzare, ad esempio, se devo entrare nei panni di un personaggio e magari non ho i tessuti e i teli, può essere magari che lo accompagno fisicamente con dei movimenti, col respiro, chiedendo di chiudere gli occhi... ci sono altri modi che possono essere dei riti per quella persona, dei riti di accompagnamento nella inversione di ruolo, però sicuramente abbiamo visto che son elementi che aiutano tanto sia a condurre che a esser condotti.

D - Quanto è importante, per te, la dimensione dello spazio in cui si fa psicodramma: ci sono delle volte in cui facendo psicodramma nel teatro, noi abbiamo una dimensione data e siamo abbastanza abituati a quella dimensione lì, ma quando ti trovi in uno spazio altro - prima tu parlavi della distanza tra le persone, tra il direttore e il gruppo - come questo può influire, la dimensione, sulla creatività del direttore e quindi anche sulla creatività dei partecipanti?

R - La dimensione in che termini: oltre che distanza, ho capito: prossemica, vicinanza e distanza tra conduttore e gruppo e anche le dimensioni di spazio?

D - Le dimensioni, sì, di spazio.

R - Ok... allora, secondo me uno spazio abbastanza ampio è utile perché il gruppo possa prendere respiro. Mi capita di condurre in spazi un po' più piccoli, in cui penso: questo tipo di attività non lo posso fare perché non c'è proprio lo spazio di movimento. Quindi, il gruppo di psicodramma non è solo un gruppo di parola, quindi necessita almeno di uno spazio adeguato. Che poi si possa cambiare l'ambiente pensando certamente, non so, alle aule di formazione piuttosto che spazi differenti, il conduttore si adatta: se ho meno materiale, più materiale, uno spazio più o meno grande. Quando mi capitava di andare più spesso in azienda, in aziende diverse a fare delle consulenze, quindi delle conduzioni di gruppo, chiedevo determinati requisiti della stanza, ad esempio non mi date un acquario, cioè tutte le pareti di una sala a vetri perché possono accadere delle cose all'interno della stanza per cui uno è bene che si senta un pochino protetto anche dagli sguardi esterni, quindi sicuramente, quindi il tipo di stanza anche con le sedie movibili invece che con le sedie ferme e con un minimo di metratura perché ha bisogno il gruppo di muoversi, anche semplicemente per il riscaldamento psicomotorio che può essere fatto da seduti, certamente, non so, frizionando le mani piuttosto che il volto oppure delle attività di gioco anche teatrale: pittura all'interno dello schermo, abbiamo visto, anche qui, con la pandemia che ci si può muovere, anche attraverso le stanze di Zoom. Però se vogliamo fare determinate attività, ad esempio devo fare un'attività di movimento come può essere il treno della fiducia piuttosto che delle attività in cui c'è anche un confronto fisico con l'altro, ho bisogno di avere un determinato spazio, quindi sì, ci sono dei requisiti importanti.

D - E il fatto che questo spazio sia delimitato, quanto è importante? Che ci sia un confine chiaro.

R - È importante un po' rispetto al contenitore, un po' in termini di setting, quindi che ci siano un po' delle mura accoglienti, che raccolgono, un po' come se fosse, mi vien da pensare, il gruppo-madre, no? che ti accoglie, quindi il setting deve essere adeguato per l'accoglienza del gruppo, per sentirsi protetto, per sentire anche lo spazio dove io posso concedermi di essere un'altra persona, di essere spontaneo, di essere in intimità con gli altri, quindi sì. Poi capita di fare delle attività più sociometriche o sociodrammatiche in spazi anche molto più ampi e anche all'aperto, però se pensiamo a un gruppo di psicodramma in cui si lavora più sul ruolo individuale è fondamentale avere anche una sorta di protezione, chiamiamola così.

D - E riguardo alla sociometria, che noi utilizziamo nelle nostre sessioni, secondo te si può dire che anche la sociometria è un uso creativo dello spazio?

R - Ah be', sì, certo. Consideriamo anche la linea trasparente che il direttore fa vedere, insomma, ai partecipanti, dove si devono collocare rispetto al mi piace, non mi piace, io sono più da una parte piuttosto che dall'altra: sicuramente sì, anzi, sto giocando con l'utilizzo dello spazio. È uno strumento quello che solitamente serve anzi ad attivare il gruppo, solitamente partendo con delle attività sociometriche ti mostra, anche fisicamente, che tipo di gruppo è.

D - Si può dire, secondo te, che la sociometria nel teatro di psicodramma e la prossemica nel teatro tradizionale hanno delle cose in comune?

R - Dipende, perché nel teatro di psicodramma la sociometria io la uso con l'obiettivo di misurare le relazioni sociali all'interno di quel gruppo. Nel teatro diciamo tradizionale, se lo sto rappresentando, se la rappresentazione scenica che è pronta per gli spettatori, sicuramente, lo dicevamo anche prima, la prossemica mi indica anche il tipo di relazione che c'è, quindi è indicativo sicuramente anche in quel caso. Sì, non del gruppo reale di teatro, ma nella rappresentazione teatrale che guardano gli altri, sì.

D - E quindi, sia la sociometria che la prossemica sono attivate dal direttore, cioè, il direttore, o il regista, fanno esplicitare questa relazione che c'è tra i personaggi, che c'è tra le persone dichiarandola formalmente. La sociometria è sempre presente all'interno del gruppo, però il fatto di esplicitarla, ecco che diventa a quel punto un uso creativo dello spazio perché la facciamo vedere, la mettiamo in scena, diciamo così.

R - Sì sì, poi per i gruppi di psicodramma molto spesso aiuta tantissimo all'essere nel gruppo: a volte con le attività sociometriche si misurano anche i non detti, che molto spesso sono un po' un danno per il gruppo, quindi sicuramente ha una funzione anche di tipo contributivo alla realtà del gruppo.

Intervista 9

L'intervistato è un formatore psicodrammatista; lavora nella formazione aziendale; non ha esperienze dirette di teatro.

D - Se io ti dico *teatro*, cosa ti viene in mente?

R - Mi viene in mente palcoscenico, mi viene in mente rappresentazione, mi viene in mente svelamento, mi viene in mente linguaggio simbolico. Queste quattro cose, diciamo così, principali e che sento affini e attinenti al mondo dello psicodramma, sento che questa è la connessione, in qualche maniera, che io percepisco esserci fra psicodramma e teatro.

D - Quindi la scena dello psicodramma e la scena del teatro sono equiparabili, secondo te?

R - No, non equiparabili, avevo detto palcoscenico e non scena, infatti, ma equiparabili no perché il teatro ha comunque un copione e lo psicodramma non ce l'ha, o perlomeno è un copione interno, non scritto, non redatto, non messo su carta, diciamo così. Quindi la scena ha una differenziazione nel senso che nel mondo dello psicodramma la rappresentazione interna non ha un inizio e una fine prestabiliti, cosa che invece la rappresentazione teatrale ha, nel senso che si comincia e si sa dove si finisce, una serie di cose che accadono in mezzo probabilmente hanno dei punti in comune, no? Però sostanzialmente la differenza che trovo io è questa.

D - Quindi tu parli di scena come accadimenti: per te, scena e palcoscenico sono diversi.

R - Palcoscenico è il setting in cui avvengono accadimenti, la scena è l'oggetto della rappresentazione dentro al palcoscenico. Questa è la mia visione, eh, non voglio contraddire a...

D - No, no, questo anzi è interessante, questa divisione precisa di ciò che sia palcoscenico e scena. Allora parliamo di palcoscenico, a questo punto. Il palcoscenico del teatro drammatico e il

palcoscenico di psicodramma che contengono la scena, quindi, lo spazio dove avviene la scena: che somiglianze hanno, che differenze hanno dal punto di vista proprio della struttura, come li percepisci? R - C'è sicuramente una dimensione spaziale diversa, no? Il palcoscenico dello psicodramma è rotondo, i palcoscenici dei teatri normalmente non sono rotondi, sono rettangolari, no? Ma questa è una questione dovuta alla visione moreniana rispetto alla circolarità, rispetto alla parità, rispetto all'uguaglianza, che in un gruppo di psicodramma hanno un certo tipo di valore e che in un palcoscenico teatrale si giocano e si vivono delle regole probabilmente diverse su questo, no? Anche quando il teatro viene usato come... ad esempio, la drammaterapia, piuttosto che la teatroterapia, anche in quel senso lì, insomma, ci vedo una conformazione diversa, però, come concetto. Poi, entrambi fruiscono secondo me di meccanismi simili, no? da questo punto di vista. La funzione del pubblico in psicodramma e la funzione del pubblico in teatro hanno delle similitudini, questo fin da Aristotele, no? che aveva intuito quanto il teatro potesse essere un qualcosa di terapeutico per chi lo guarda, no? e per chi assiste. Chi assiste, nel caso dello psicodramma, è un testimone della rappresentazione che vive delle risonanze e che nello psicodramma vengono poi condivise, no? perché tutta la parte dello sharing nello psicodramma è proprio la condivisione dell'effetto che ha avuto su di me la rappresentazione, cosa che in teatro non accade, per esempio, nel senso che uno se la porta fuori, no? ma non c'è... magari la condivide con chi è seduto a fianco piuttosto che con qualcun altro, ma non è così strutturato come avviene invece nello psicodramma, no? E quindi, in comune c'è sicuramente la presenza di un pubblico, che ha una funzione di testimone, sostanzialmente, no? Testimone dei fatti, della rappresentazione, eccetera. Ma io, come dicevo prima, come parola chiave, lo svelamento, secondo me, è una cosa che accomuna molto, se pur con funzioni diverse, no? perché ovviamente è un obiettivo diverso, uno spettacolo, da uno psicodramma. Però il teatro svela, no? fa vedere qualcosa che c'è sotto, sotto la maschera, o i veli che ciascuno di noi si mette addosso, o che i personaggi si mettono addosso, no? quindi è, come dire, è un po' come se fosse un... non so come dirlo, è come se si fosse contemporaneamente in una rappresentazione e in un backstage, dove si vedono cose che normalmente non si vedono, i retroscena, no? e questo attraverso lo svelamento dei vari personaggi, attraverso il copione... anche attraverso lo psicodramma secondo me è una cosa molto importante, molto forte, no? secondo me.

D - Tu hai parlato di backstage, quindi parliamo del dietro le quinte, quindi quello che accade prima che la scena si sviluppi sul palcoscenico: secondo te lo psicodramma ha un dietro le quinte? Perché chiaramente il teatro ce l'ha. C'è il fondale, ci sono le quinte, o comunque c'è qualcosa che chiude lo sguardo del pubblico sulla preparazione di questo spettacolo. Nello psicodramma questo dietro le quinte c'è? È situabile da qualche parte? In qualche momento della sessione?

R - Mi verrebbe da pensare che in realtà lo psicodramma è, come dire, la manifestazione ultima di quello che è stato interiorizzato, di quello che è stato vissuto, no? Quindi backstage potrebbe essere tutto quello che è successo prima, no? in qualche modo, e che poi viene portato all'interno della scena attraverso una caratterizzazione simbolica, piuttosto che. Poi, un backstage c'è sempre, nel senso che si lavora su una rappresentazione alla volta, no? però ciascuno di noi ne ha migliaia dentro di sé, no? quindi... e ogni rappresentazione in qualche maniera è interconnessa, è connessa con le altre, no? quindi questo potrebbe essere il backstage.

D - Tu prima hai parlato di disvelamento: quanto è importante l'apparato scenico, secondo te, per coadiuvare questo svelamento? Parlo della scenografia, delle luci, degli oggetti... nel teatro drammatico e anche in quello di psicodramma?

R - Be', io non ho una conoscenza molto approfondita del teatro come impianto e come... no? Conosco di più quello dello psicodramma. Però, nello psicodramma, il *qui e ora*, non è necessario che ci sia una vera e propria scenografia: l'attribuzione simbolica fa sì che uno sgabello possa rappresentare un trono, un foulard possa rappresentare un'emozione. Quindi vi è un'attribuzione simbolica, no? quindi tutti gli oggetti del teatro di psicodramma diventano oggetti transazionali, in qualche modo, e che assumono una funzione all'interno. L'importante è che sia... ma non è poi tanto credibile solamente per il protagonista, ma diventa credibile anche per il pubblico che vi assiste, no?

Quindi non ho necessariamente la necessità di avere un tavolo apparecchiato, perché lo posso tranquillamente rappresentare. Cioè, tutto si basa sulla percezione, quindi se quel tavolo apparecchiato tu lo percepisci come uno sgabello con sopra tre pezzi di sughero va bene, è la tua verità, non è in discussione. La grossa differenza che c'è è che nello psicodramma non c'è una vera e propria dimensione estetica e prestazionale, quindi non è in discussione il modo in cui uno interpreta il ruolo, la sua credibilità, eccetera, perché il mondo soggettivo tante volte ha tutte le sue sfaccettature e tutte le sue imperfezioni, no? Mentre in una dimensione più teatrale chiaramente è molto importante per garantire la credibilità di una scena, di un setting. Io ho la fortuna di lavorare in una società con cui siamo partner formativi con il teatro Regio di Parma, per cui ci giriamo dentro come se fossimo a casa: andiamo in sartoria, andiamo nel laboratorio di scenografia, perché facciamo le robe di formazione, lì dentro, con aziende, eccetera, ed è un mondo assolutamente spettacolare, no? Abbiamo fatto un lavoro di formazione in un'azienda con le scenografe del teatro Regio e non esiste che loro vadano a comperare un cappello, il cappello si fa, lo si costruisce lì, e quindi è stato fatto tutto un lavoro in cui, partendo da un sociodramma in cui noi abbiamo fatto emergere... un po', l'idea era quella di far emergere delle caratteristiche dell'azienda, caratteristiche distintive dell'azienda, abbiamo fatto emergere del materiale, che poi i partecipanti, insieme alle scenografe, hanno costruito dei pannelli che sono poi andati ad arredare la loro mensa, per esempio, no? quindi, una roba fighissima, da questo punto di vista. E lì c'è proprio un mondo... cioè, questi qua hanno i costumi dalla prima opera al duemilaventuno, hanno dei container pieni di roba, perché non buttano nulla, sostanzialmente, quindi ecco... però lì c'è anche una dimensione proprio legata all'estetica, alla cura del dettaglio, al colore, al vestito, insomma, tutta una serie di cose che in psicodramma non ci interessa, in realtà, un granché, perché il fine è poi altro, ecco. Non se ti ho risposto... tu mi chiedi delle robe e io ti dico quello che mi viene in mente, ecco. Poi facci quello che vuoi, ecco.

D - Sì, lo scopo è quello di sondare la percezione soggettiva, quindi benissimo che tu dica quello che ti viene in mente. A me viene in mente questo parallelismo: la creatività con cui si fabbricano gli oggetti di scena nel teatro di rappresentazione, ad esempio in questo caso di cui hai parlato, è un po' la stessa creatività che ci vuole per vedere in uno sgabello un albero, per mantenere la *semirealtà* sul simbolo, che è quell'oggetto rappresenta? Ci vuole comunque della creatività, anche in questo.

R - Assolutamente, sì. La creatività, nel caso del teatro, è proprio la creatività in senso stretto, legata proprio alla forma che la realtà assume, no? quindi appunto l'abito, il pannello, la scenografia, eccetera. Nello psicodramma c'è questo aspetto creativo che è trasversale, perché poi lo psicodramma si regge sull'interazione continua e costante di spontaneità e creatività, quindi non è tanto che io sono creativo perché stabilisco che un bicchierino di carta rappresenta il sacro Graal. È semplicemente una questione percettiva, secondo me, no? Il fatto che per me può assumere quel tipo di significato. La creatività, in psicodramma, la metto fuori attraverso quello che faccio vedere, quello che faccio attraverso la scena, attraverso la costruzione... però è una costruzione sempre temporanea, contrariamente a quello di cui parlava Moreno, a proposito della creatività, che era un atto concreto, capace di rivivere ogniqualvolta fosse rimesso in vista di qualcun altro, no? È una creatività temporanea: costruisco la scena, poi la scena si smonta e tutto torna ad essere quello che era prima. Il telo torna a essere un telo, il cuscino torna... con tutta la libertà che un minuto dopo uno possa usar lo stesso oggetto per un'interpretazione completamente diversa da quella di prima, no?

D - Lo spazio del teatro comprende il palcoscenico, il dietro le quinte, di cui abbiamo parlato, e la platea dove sono seduti gli spettatori: questi tre elementi, secondo te, sono tre spazi separati oppure è lo stesso spazio che ha delle funzioni diverse?

R - Gli spazi sono sicuramente connessi tra di loro perché c'è un'interazione, no? tra quello che accade nella scena e l'uditorio, no? Perché spesso poi nello psicodramma l'uditorio viene chiamato a fare dei doppi, quindi è come se il pubblico salisse sul palcoscenico per un attimo, per dar voce a qualcosa che non è ancora stato svelato, che non è stato detto, no? quindi c'è sicuramente una connessione, poi nel teatro di psicodramma il terzo polo in realtà è la balconata, perché non c'è fisicamente un backstage, c'è un backstage psicologico, sicuramente, per il protagonista o i

protagonisti, però gli spazi sono dentro lì, no? quindi: palcoscenico, auditorio, balconata, questi sono i tre elementi caratterizzanti del teatro di psicodramma, insomma.

D - Quindi sia nel teatro di rappresentazione sia nel teatro di psicodramma ci sono delle parti distinte, che comunque sono contenute all'interno di uno stesso spazio e tra le quali sussiste una comunicazione, c'è una fluidità, tra queste parti?

R - Sì, assolutamente.

D - Senti, il direttore di psicodramma, un po' come il regista, deve predisporre lo spazio della rappresentazione, deve creare uno spazio all'interno del quale gli attori si muoveranno: in che cosa consiste la creatività nell'uso dello spazio del regista e del direttore? Il regista e il direttore in che senso sono creativi, secondo te, nell'usare lo spazio?

R - Il regista... a parte il fatto che abbiamo chiamato, in Italia, *direttore* traducendo dall'Inglese *director*, che vuol dire proprio regista, quindi è un sinonimo di regista, il direttore, che però, qua da noi il direttore ha anche una funzione gerarchica un pochino diversa, ma forse era la cosa che funzionava e assomigliava di più. Ma... la creatività del direttore... la creatività del direttore può essere quella di essere a fianco del protagonista, essere uno stimolo, essere colui che in qualche maniera dà degli input. Io credo che una funzione che accomuna queste due figure sia la capacità di stare fuori, no? Anche se il regista, chiaramente, in ambito teatrale è, per definizione, una persona che sta all'esterno. All'interno dello psicodramma, il direttore spesso fa delle capatine in scena e, quindi, è più vicino, da questo punto di vista, però è una funzione esterna, è più un facilitatore... che attiva delle cose e poi le lascia andare, le lascia fare, no? Perché poi, quando il direttore è troppo presente, è troppo vicino, sbaglia la distanza e rischia di fare poi degli errori, no? nell'essere troppo vicino, quindi è più una funzione proprio di attivatore. Io ho scritto un articolo, qualche anno fa, che si chiama proprio "Regia formativa: dinamiche di ruolo nella formazione", che era proprio sulla funzione del direttore, anche in ambito formativo, sia con metodi attivi che no, perché, come dire, nello psicodramma il gruppo è un moltiplicatore di apprendimento, quindi le persone imparano non solo e non necessariamente dal direttore, ma imparano fra i pari, nel gruppo di pari. Quindi, questa funzione dell'apprendimento trasversale è di una ricchezza straordinaria nello psicodramma, cosa che altre metodologie per esempio non hanno, no? È un po' come se nello psicodramma, in un gruppo di dieci persone, ci fossero poi in realtà undici registi, no? Perché ciascuno poi esercita delle funzioni anche attraverso le altre persone.

D - Quindi il direttore è un input a utilizzare lo spazio in modo creativo per i partecipanti?

R - Certo, assolutamente.

D - Senti, quanto conta secondo te la dimensione dello spazio in cui si fa psicodramma? E quanto conta il fatto che sia uno spazio circoscritto?

R - Prova a riformulare la domanda, perché non l'ho capita.

D - Nello psicodramma, secondo te è importante che ci sia uno spazio circoscritto, in cui avviene la sessione psicodrammatica e quanto è importante la dimensione di questo spazio? Mi viene in mente che noi facciamo psicodramma nel teatro di psicodramma, che è organizzato in un certo modo e ha una certa dimensione, di solito. Se ti trovi a fare psicodramma altrove, in spazi non attrezzati, quanto è importante che ci sia una zona delimitata, in cui si fa la sessione?

R - È assolutamente fondamentale, quindi anche se... io normalmente, anche quando faccio psicodramma fuori, tendo a definire uno spazio, no? magari attraverso il cerchio delle sedie, per esempio, no? e quindi definisco che il nostro palcoscenico sta dentro ed è circoscritto, in qualche modo. È molto importante, secondo me, non sempre lo spazio che hai è delle dimensioni che sarebbero opportune, ecco, quindi, dare una definizione è un modo, diciamo così, per stabilire dei confini, stabilire dei limiti oltre i quali non si va. Noi siamo abituati bene, perché abbiamo il teatro di psicodramma dove c'è tutto, il palcoscenico, le luci, eccetera, però, quando poi vai in giro a far formazione, tutta 'sta roba non ce l'hai, no? al massimo ti porti dietro una valigia con i teli, qualche oggetto, eccetera, ma non hai sicuramente tutte le cose che hai in un teatro di psicodramma strutturato, come quello di Gianni, di Marco, per dire, no? Quindi lì, diciamo così, la dimensione simbolica si

arricchisce, però poi non è detto che lo psicodramma abbia necessariamente bisogno... si fa psicodramma anche altrove, voglio dire, no? Però, sì, la definizione dello spazio secondo me è importante.

D - All'interno della sessione di psicodramma, quanto è importante secondo te l'orientamento della scena, cioè il fatto che la scena sia vista da un certo punto di vista, quindi solitamente dall'uditorio? Tu lavori mettendo le persone in condizioni da fare le scene in favore dell'uditorio?

R - Sì. Be', questo sì. Perché altrimenti la connessione si interrompe, no? quindi, questo lo facciamo alcune volte, anche... non so, il protagonista costruisce la scena e poi si dice: guarda, forse è meglio ruotarla di novanta gradi, perché altrimenti l'uditorio non ti vede, no? e si perde appunto quella connessione lì. Quindi questo è importante, perché se l'uditorio ha tutti gli attori in scena di spalle chiaramente non va tanto bene, ecco, questo.

D - Potrebbe andare bene se fosse una scelta, se fosse importante vedere la schiena?

R - Sì, può aver senso nel momento in cui uno dice: sono di spalle, sono di spalle a un gruppo di persone, per esempio.

D - Per cui lo spazio del palcoscenico ha sempre un punto di vista da cui viene guardato, sia per quanto riguarda lo psicodramma, sia nel teatro?

R - Eh sì, certo, per forza. Nel teatro ancora di più. Nel teatro, gli attori che recitano guardando dalla parte opposta, qualcosa succederebbe, no?

D - Senti, parliamo dei movimenti degli attori sul palcoscenico. Nel teatro è molto importante, dal punto di vista espressivo, usare la prossemica, quindi la distanza relativa tra gli attori sul palcoscenico; nello psicodramma anche si fa caso a queste distanze...

R - Certo.

D - Secondo te, la sociometria può essere un uso creativo dello spazio?

R - Sì, può esserlo, però la sociometria mette in scena lo spazio psicologico del protagonista, la rappresentazione della prossemica che uno ha dentro di sé, no? La distanza fisica corrisponde alla distanza psicologica, no? E quindi, si diceva prima, stabilendo dei limiti, la persona più lontana può essere al massimo a due metri da me, per esempio, no? Però quei due metri potrebbero voler dire due chilometri, venti chilometri, non so. Cioè, il concetto di atomo è sempre molto relativo, però sì, può essere un uso dello spazio in quel senso lì, poi il protagonista viene sempre invitato a stabilire le distanze, no? Anche quando si fanno gli incontri a due, si dice al protagonista: allora, quanto senti vicina questa persona? mettiti alla distanza che senti funzionale per te, no? che senti corrispondere al tuo sentire, al tuo vissuto.

D - E riguardo alla dinamica dei movimenti, quindi al modo in cui si muovono i partecipanti all'interno di questo spazio, quali traiettorie fanno, se si siedono, se stanno fermi molto, se si muovono molto: tutti questi elementi hanno una valenza creativa, secondo te, nell'uso dello spazio?

R - Possono avere anche una valenza creativa, ma è un po' lo stesso discorso di prima, no? Cioè, è il protagonista che è anche un po' regista di se stesso, quindi è il protagonista che stabilisce quanto uno si muove, quanto uno è lontano oppure vicino, no? quindi è il protagonista stesso che arricchisce la sua scena, dipinge la sua scena attraverso la creatività.

D - E quanto contano le luci in una sessione di psicodramma?

R - Contano se ce le hai. Se ce le hai le usi, no? Se hai tutte le luci colorate non ha senso non usarle, no? Puoi usarle in modo simbolico per dire, che ne so, che luce c'è nella tua cucina questa mattina piuttosto che in camera da letto, eccetera, quindi se ce l'hai come strumento non ha senso non usarlo. Altrove questa opzione non c'è: si lavora con luce diurna; al massimo, se hai la possibilità puoi accendere qualche lampada in più, qualche lampada in meno, variare un pochino l'intensità, no? però non hai sicuramente tutte le opzioni che hai in un teatro di psicodramma, no?

D - E tu trovi che la creatività dei partecipanti sia facilitata, nell'utilizzo delle luci? Oppure tutto sommato le luci sono un elemento accessorio, dico per il processo che vive la persona?

R - Mah, hanno una funzione simbolica, per cui poi nel simbolico, se fai un'attività legata all'aggressività metti la luce rossa, se fai un'attività legata all'intimità metti una luce blu, cioè, vai ad arricchire simbolicamente la scena, quindi l'effetto è un po' una conseguenza, no? nel senso che mi trovo particolarmente illuminato, piuttosto che particolarmente al buio, fa un effetto diverso anche per i partecipanti, indubbiamente. Però è una coreografia, insomma...

D - Una coreografia nel senso che potrebbe non esserci.

R - Ma sì, normalmente quando lavori con la formazione all'esterno non hai queste opzioni qua, come ti dicevo prima. Quando facciamo formazione in teatro a Parma, a parte che non ci fanno salire sul palco, su quello reale, su quello figo, insomma, perché ci sono tutta una serie di assicurazioni, il palcoscenico è in discesa, quindi se scivoli giù cadi dentro la buca dell'orchestra, insomma, non è tanto sicuro, diciamo così. Però noi lavoriamo in un altro teatro, dentro al Regio, che loro chiamano il ridotto, perché è una sala più piccola, e lì le luci non ci sono. Poi, lì non ci sono le luci, ma ci sono dei lampadari di cristallo spaziali, specchi, dipinti, affreschi, robe così, e quindi le luci non servirebbero neanche, perché c'è talmente tanta roba e tanti stimoli, che veramente è una ricchezza infinita. Sicuramente dal punto di vista della spontaneità lavorare all'interno di un setting come quello autorizza a fare tutto quello che vuoi, cioè non hai quella cosa, magari, del dire, va be', faccio fare questa roba, magari oso troppo, eccetera, capito, no? In quella dimensione lì, come direttore sento un livello di autorizzazione per cui se non ci stai dentro è un problema tuo, perché, cioè... se sei qua è perché stai al gioco, sei in un contesto talmente potente da questo punto di vista che non giocare non avrebbe senso, no? e quindi mettersi in gioco è sicuramente più facile, più... però sono accessori, ecco, no? che siano scelti, che siano parte dell'arredo, servono per arricchire la scena con qualche cosa in più, ecco.

Intervista 10

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista; ha un suo teatro dove tiene sessioni di terapia; non ha avuto esperienze dirette di teatro drammatico.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa rispondi?

R - Emozioni. Basta...? Posso andare avanti? Cosa devo dire?

D - Sì, vai avanti, grazie.

R - Mi viene da dire vedere ed essere visti, mi viene in mente il palcoscenico e gli attori e mi viene in mente da pubblico, insomma, mi viene in mente il buio, l'atmosfera, mi viene in mente la luce, la focalizzazione in alcune parti della scena, mi viene in mente dentro l'ascolto, mi viene in mente da una parte la spontaneità, dall'altra parte invece anche la strutturazione, lo studio, cioè, dipende di che teatro stiamo parlando, o un teatro della spontaneità o un teatro più classico, quindi mi viene in mente emozione, rispecchiamento, poi, sai, mi viene da usare termini che condividiamo nello psicodramma, però, pensando anche alle mie esperienze teatrali, non da psicodramma, anche più tradizionali, il rispecchiamento in quello che vedo sulla scena sicuramente c'è. Mi viene in mente confronto, condivisione.

D - Quindi per te il teatro mi sembra di capire sia un insieme di fattori tecnici che rendono l'atmosfera, un insieme di ruoli, quindi attore, pubblico, qualcuno che guarda, qualcuno che viene guardato, e anche un'opportunità di espressione personale.

R - Esatto, espressione personale da una parte, da parte del ruolo di chi si esprime, però anche la possibilità di rispecchiamento, di riconoscersi, identificarsi, acquisire consapevolezza su di sé da parte dell'osservatore, quindi poi anche di relazione che si crea tra i due ruoli, al di là delle parole e della loro consapevolezza, però col fatto di farsi vedere esprimendosi e il fatto di guardare, vedere

ascoltando sono poi atti di autoriflessione, interiorizzazione. È come se ci fosse uno stesso dialogo, mi viene da dire, tra i due ruoli, senza che venga esplicitato, o condiviso, o reso consapevole, ecco, no?

D - Questo dialogo avviene... diciamo di secondo livello, come lo hai definito tu, avviene in uno spazio speciale, nel senso che nello spazio del teatro c'è una collocazione per gli attori, che è la scena, e una collocazione per gli spettatori, solitamente, quindi sono collocati in due zone diverse del teatro.

R - Esatto.

D - Un po' come anche nello psicodramma.

R - Esatto.

D - E senti, secondo te la scena e l'uditorio nel teatro di psicodramma, oppure il palcoscenico e la platea, o le gradinate, nel caso del teatro tradizionale, sono due spazi diversi? Oppure sono compresi in uno stesso spazio, in cui si esplicano due funzioni diverse?

R - Allora, la distinzione c'è in entrambi, e quindi sicuramente dà modo di comprendere anche a uno sguardo veloce i due ruoli e dà anche l'idea a ciascuno dei due ruoli qual è il suo confine, mi viene da dire, nello psicodramma mi viene da dire ci sia una sfumatura, la divisione è più sfumata, mi viene da dire. Se penso a un teatro tradizionale in cui c'è un palcoscenico con una verticalità che lo distingue e lo mette a parte, no? Con maggiore distanza tra le poltroncine del pubblico, addirittura quelle che salgono e vedono dall'alto, rispetto a quelle dello psicodramma, che hanno una dimensione, mi viene da dire, più a misura d'uomo, più contenuta e dove c'è un passaggio più fluido tra l'entrare e uscire dal tappeto, quindi dal palcoscenico, dalla zona della scena del protagonista. Cioè, vedo delle differenze strutturali, ma queste differenze strutturali poi si riflettono anche sulla possibilità di realizzare passaggi da un ruolo all'altro, quindi da uno spazio all'altro. Poi tutto è fattibile, basta un microfono, e... però è diverso.

D - Ma secondo te il pubblico del teatro tradizionale che viene per esempio invitato a salire sul palco, che in qualche modo viene coinvolto dalla rappresentazione, rimane comunque pubblico?

R - Nel momento in cui sale, dici? Secondo me no, poi la percezione può essere diversa da quella che ho io, cioè nel momento in cui tu fai un'azione, che non è più solo guardare stando seduto a distanza e vieni coinvolto, anche semplicemente sali sul palcoscenico: come ti chiami? già è qualcosa di diverso, è un'azione che ti porta a diventare in quel momento comunque a essere protagonista e quindi ti lasci coinvolgere da un contesto.

D - E lo spazio della scena, sia nel teatro tradizionale che in quello di psicodramma, possiamo dire che è lo spazio della creatività?

R - Sì.

D - Nel teatro di rappresentazione, che cos'è per te l'uso creativo dello spazio?

R - Di rappresentazione, tu pensi al teatro più tradizionale, no? Penso che sia l'utilizzo dello spazio sia dal punto di vista registico, scenografico, eccetera, e quindi qualcuno che ha quel ruolo, o di più persone che l'hanno pensato, ma anche poi degli attori stessi, perché in quella strutturazione poi si muovono, agendo il loro ruolo, personaggio, eccetera, in un modo che è appunto personalizzato e quindi anche solo il modo di muoversi in questo spazio, di utilizzarlo, di viverlo, sentirlo... quindi credo che sia quella poi la parte di creatività che ciascun attore è chiamato a mettere in gioco, nel senso che al di là di un intreccio che è dato, al di là di un personaggio che è precostituito, però se lo devono poi sentire gli attori addosso, lo devono costruire, quel personaggio, e io vedo lì il pezzettino creativo dell'attore. Un attore non lo farebbe uguale a un altro, insomma, perché ha tutta una sua umanità e esperienza di vita, che è diversa, pur essendo magari la stessa scena, lo stesso teatro fisicamente, la stessa ricostruzione dell'ambiente, però il modo di viverlo, nello spazio, nel movimento eccetera, è diverso.

D - Quindi, tu hai usato il termine personalizzazione: la creatività dunque ha a che fare con un appropriarsi di qualcosa e renderlo originale nel senso di farlo originare da sé, cioè renderlo speciale

perché è diverso da quello di tutti gli altri.

R - Sì, renderlo unico perché io credo che siamo unici, cioè, non c'è una copia di ognuno di noi, per cui diventa unico in quel senso, creativo perché lo creo, come dicevi tu, ha origine da me, dalla mia essenza, da chi sono io.

D - E il ruolo del regista nel teatro tradizionale è creativo in che senso, secondo te?

R - Secondo me per il taglio che vuole dare alla storia che vuole mettere in scena, quindi per la prospettiva che dà, per le possibilità che dà ai personaggi di interagire, alla storia di narrarsi e lo vedo in analogia con quello che fa il direttore di psicodramma, in parte, nel senso che nel teatro classico suppongo che il regista abbia già in mente alcune cose, alcuni punti fermi dello sviluppo delle scene e di questa narrazione; il direttore di psicodramma va dietro al protagonista, crea le condizioni affinché la narrazione interna del protagonista si possa esprimere e si realizzi nella scena. Il direttore è regista in quanto crea, secondo il suo sentire, e qui cambia da direttore a direttore, quelle condizioni affinché il protagonista possa esprimere la sua narrazione, esprimere facendola poi in azione, ovviamente.

D - Quindi il direttore di psicodramma è creativo anche lui, nella sua azione.

R - Certo, sì sì. Credo che si debba connettere non solo con il protagonista ma anche con se stesso. Poi, ci hanno educato a gestire la nostra parte interna, affidarsi alla metodologia, eccetera, ma non possiamo prescindere, secondo me, sarebbe... non mi viene la parola, in questo momento. Cioè, io non posso pensare di separare quello che penso e faccio da quello che sono, quindi il mio bagaglio umano e esperienziale, i miei meccanismi psicologici eccetera, me li porto anche nel fare il direttore di psicodramma, nonostante mi possa affidare al metodo per evitare che ci siano fenomeni di controtransfert, però la regia che io do a quella scena che realizzata dal protagonista ha anche a che fare con me, con le scelte metodologiche che faccio.

D - Quando tu dirigi uno psicodramma, quanto conta nella tua direzione tutto l'apparato di attrezzatura, luci, quello che hai a disposizione nel teatro?

R - Allora, io... per me, conta, nel senso che non è indispensabile - perché quello che è indispensabile secondo me è connettersi con il protagonista, punto. Quello è fondamentale. Il resto è di ausilio. Secondo me è di aiuto soprattutto al protagonista, o al gruppo, quando lavoro nel tempo del gruppo, come strumenti e ausiliari per l'espressione di sé, la comunicazione, la consapevolezza, la comunicazione nel gruppo. Le luci secondo me sono un utile strumento per amplificare la percezione e sul protagonista e sull'uditorio, nel senso che io sin da quando ero discente nella scuola di psicodramma, l'utilizzo delle luci mi aiutava molto a crearmi anche delle immagini mentali e magari a fissare nella memoria le emozioni che scaturivano dal lavoro, dalla sessione e mi sono rimaste per molto tempo, cioè, vado proprio a recuperare la parte emotiva di quell'esperienza vissuta in scena anche grazie all'utilizzo delle luci. Se è stato fatto un utilizzo che in qualche modo ha dato supporto e maggiore amplificazione della mia percezione, è sicuramente andato più in profondità nella mia parte emotiva, di memoria emotiva. E quindi, anche nel lavoro da direttrice cerco... le uso, sì, le uso parecchio, anche per distinguere diversi momenti, diversi momenti della narrazione e della scena: fatti, ma anche momenti di tipo emotivo. Non so se sono stata chiara.

D - Sì. Senti, nel teatro di rappresentazione, quindi quello più classico, quanto conta tutto questo apparato, secondo te?

R - Secondo me conta anche lì, perché è tutto un creare un contesto multisensoriale, alla fine, e quindi non è solo per l'impatto scenico, credo, ma proprio per un impatto anche emotivo, cioè, e credo che sia d'aiuto non solo agli attori, ma anche al pubblico. Cioè, noi siamo fatti con i vari sensi e attivarli tutti credo che sia importante per dare un'occasione di esperienza più globale, totalizzante, per entrare proprio dentro, nella storia che viene narrata.

D - Quindi si può dire che l'apparato scenico, le luci, gli oggetti, la scenografia aiutano l'attore a essere più creativo?

R - Lo aiutano. Non è indispensabile. Io ho poca esperienza di teatro, anche di teatro meno classico, e so che, cioè, qualcosina ho visto, ti può comunicare molto anche con una, tra virgolette, povertà di strumenti scenici. Però, forse, giocando proprio sull'essenzialità si creano anche dei messaggi che vanno a intensificare la finalità di quel regista o di quell'attore. Per cui credo semplicemente che siano degli ausili forse più di aiuto a chi li vuole utilizzare, più che al pubblico. Il pubblico, secondo me, se si connette, prende quello che arriva e lo prende in ogni modo e in ogni caso. È, come dire tra virgolette, il vestitino che il regista, l'attore, eccetera, sentono buono per sé per esprimere al meglio quello che vogliono esprimere.

D - Tu ripeti spesso la parola connessione, connettersi. In che senso, secondo te, il direttore di psicodramma si connette allo spazio in cui dirigerà il suo psicodramma?

R - Sicuramente dal punto di vista anche emotivo, cioè: allo spazio e alle persone. Io il mio spazio intanto l'ho creato, quindi secondo la mia idea su quello che poteva essere utile a me e per svolgere la mia funzione, il mio ruolo al meglio, per il benessere delle persone che poi utilizzano quello spazio. Quindi dev'essere funzionale per loro, ma per me, anche.

D - Quindi lo hai personalizzato, per tornare ancora a quel concetto.

R - Esatto. Magari prendendo spunto da quello di Gianni, però personalizzandolo con criteri anche miei, perché se non mi sento io a mio agio, se non mi connetto con quello spazio, è come se fossi in una stanza non mia, infatti ho detto, metto questi quadri, ho cercato di fare il mio spazio nel mio piccolo studio, perché altrimenti uno non si sente a suo agio e se non si sente a suo agio, poi li ritorniamo al concetto di spontaneità anche moreniano, poi non riesci a essere spontaneo e costruttivo con il tuo gruppo, insomma.

D - E quando ti capita di condurre psicodrammi in spazi che non sono organizzati apposta per questo scopo, tu senti la differenza?

R - Sì... ormai non mi sta più capitando, purtroppo, dico, perché educa sempre alla flessibilità, il cambiamento. Quando mi è capitato, in passato, certo che sento la differenza. Cerco di costruirmi, anche se magari solo per due ore dei riferimenti, qualcosa che... me lo personalizzo comunque. Che può essere anche solo un oggetto, una cosa, una luce, però sì, proprio per sentirlo uno spazio, tra virgolette, mio, in cui posso entrare, sono dentro e sono lì per gestirlo con quello che accadrà, perché poi la cosa importante, per me, è la connessione emotiva.

D - Quanto conta, secondo te, le dimensioni della scena, nel teatro di psicodramma? E le dimensioni anche, diciamo, dello spazio intorno, quindi dell'uditorio?

R - Certo. Secondo me contano. C'è un equilibrio da ricercare tra uno spazio che non sia soffocante, però che dia l'idea del contenimento, ecco. Cioè, il teatro - tu l'hai mai visto quello di Gianni, a Milano? Ecco, entrare in quello spazio è davvero come entrare in un mondo a parte. La sensazione che io ho nel mio teatro non è così perché poi ho alle spalle uno spazio più aperto. Quello di Gianni ha una gradinata, è tutto chiuso, tu hai questa porta, che dici passiamo e entriamo nell'utero, quindi questo ambiente separato e protetto, ed è una sensazione davvero molto particolare. Io, quando ho finito la scuola, l'ultimo giorno dell'E.P.G. mi sono presa cinque minuti da sola nel teatro e accarezzavo la moquette, cioè ho fatto mente locale su quei quattro anni, su cosa avevo vissuto lì dentro, cioè... è veramente speciale, quel luogo, anche per come è fatto. Il mio non è così chiuso: è più aperto, però dà il modo forse di vivere anche un'esperienza non peggiore, ma magari diversa, comunque con un'apertura verso un mondo esterno che comunque rimane nella realtà delle persone, cioè nel senso che io a teatro ho le sedie, non la gradinata, quelle dell'uditorio, e poi c'è il resto del salone dove c'è una scrivania, una lampada, una poltroncina, perché viene utilizzato per altre professionalità, per i colloqui, eccetera. Quindi, le persone che sono nel teatro vedono anche quella parte; poi magari non la guardano più perché son concentrate in quello che accade, però è come se ci fosse sempre un'apertura, una finestra sul mondo esterno che comunque esiste nella realtà delle persone. Però forse ho deviato dalla domanda?

D - No, no.

R - Quanto è grande, quanto conta. Per me deve essere alla Winnicot sufficientemente contenitivo, però deve dare anche possibilità di respirare, insomma, di... luoghi troppo piccoli, troppa fusionalità, insomma... poi a parte il tempo di Covid, la vicinanza fisica è anche un problema, ma al di là di quello. Cioè io sono riuscita, per fortuna - l'ho cercato anche con queste caratteristiche - a mettere i classici quattro metri di diametro del tappeto rotondo, ecco. Io, di meno, ecco, vedrei un gruppo che sta un po' stretto. Certo, attiverebbe altre dinamiche su cui si può lavorare: io non butto mai via niente di quello che esce, poi, dai gruppi e dalle situazioni, su tutto si può lavorare. Però, certo, un lavoro continuativo con un proprio spazio vitale, secondo me è importante.

D - E quanto contano, secondo te, le dimensioni di un teatro invece tradizionale? Secondo te ha un po' le stesse caratteristiche, le stesse necessità?

R - Eh, sai che non lo so, nel senso che da una parte, lo spettatore, nel momento in cui è al buio e si concentra sulla scena magari non ha neanche la consapevolezza di quanto è estesa la parte appunto del pubblico, eccetera. Dall'altra credo che possa fare la differenza per chi è sulla scena, con la consapevolezza di avere lì dieci persone piuttosto che duecento, trecento, certo che farà la differenza, però è anche motivante avere più o meno persone a seconda degli attori. Sicuramente è diverso, io credo che sia un po' diverso, diverso nei processi che va ad attivare, per chi ha consapevolezza e percezione di quello che gli sta intorno. Cioè, un po' come dire: seguo un concerto dal vivo col pubblico che acclama, eccetera, hai un vissuto, se poi lo stesso me lo seguo in un piccolo teatro, è un altro vissuto, però magari il gruppo musicale o il cantante è lo stesso. Non è che è un'esperienza migliore o peggiore, sicuramente è diversa. Hai una dimensione forse della socialità diversa: più ampia nel teatro tradizionale, però forse anche meno intima di un piccolo gruppo in un teatro piccolo, no? Forse anche nei teatri piccoli, di quelli tradizionali, ma molto piccoli, ti sembra quasi di essere più in diretta comunicazione con gli attori in scena, no? perché ce li hai lì, molto vicini.

D - Nel teatro di rappresentazione, solitamente, c'è un fondale, ci sono delle quinte, e dietro a questo diaframma accadono delle cose. Secondo te, ciò che accade dietro le quinte in che modo può variare quello che succede in scena, cioè quello che accade dietro le quinte ha un riverbero sullo spazio della scena?

R - Be', credo proprio di sì, perché o gli attori si isolano talmente da quello che accade dietro... però quello che accade dietro è anche il lavoro necessario che porta loro poi a stare in scena, per cui loro è come se fossero lì e qui, nel senso che in qualche modo, così, nonostante siano capaci di estraniarsi, se c'è un problema, dietro, e continuare il loro lavoro in scena, sanno magari che possono delegare a chi sta dietro nelle loro funzioni a risolvere il problema, cioè, sicuramente. Credo che sia tutta una questione di gestione e di controllo interiore rispetto alle priorità del ruolo in quel momento, dei vari ruoli. Credo anche sentano che ci sia un team, una squadra, dietro, cioè, diversamente dal protagonista dello psicodramma, che costruisce e sente che la sua squadra è il gruppo, c'è il direttore, ok, però si sta... si crea via via, non si sa mai cosa sta per accadere. L'attore che ha il gruppo del dietro le quinte sa però che cosa deve tra virgolette produrre in scena, quindi ha un'attenzione anche forse diversa, una consapevolezza diversa.

D - Senti, secondo te la sociometria può essere anche definita come un uso creativo dello spazio?

R - Sì. Però non so se ho capito bene la domanda.

D - Hai sicuramente capito bene, perché ciò che hai capito non può essere definito come giusto o sbagliato, cioè: quello che ti arriva è importante.

D - Cioè, io ho capito che mi hai chiesto se la sociometria possiamo considerarla un uso creativo dello spazio. Sì, perché ho immaginato la sociometria anche applicata in termini spaziali, cioè, come riportare nello spazio delle dimensioni che sono invece non spaziali, che sono quelle di attrazione e repulsione, piacevolezza nelle relazioni e nei contatti umani, no? in questo senso.

D - Sì, cioè, se è così per te, in questo senso.

R - E sì, no, volevo capire per te com'era.

D - Diciamo che in questa sede quello che percepisco io non è importante. Quindi, il fatto che la sociometria espliciti il tele in uno spazio che viene vissuto e anche guardato, questo è un atto creativo, possiamo dirlo?

R - La sociometria in sé, un atto creativo? Sì.

D - Sì, intendo, il fatto di esplicitare con dei movimenti, con delle posizioni nello spazio, anche con un orientamento della persona, questo significa utilizzare lo spazio in modo creativo, nel senso che è espressivo, non è convenzionale, mostra ciò che di solito non si vede.

R - Esatto. Più che uso creativo dello spazio... cioè, anche dello spazio, ma anche del corpo, perché se intendiamo la postura, eccetera... cioè, tutt'e due, ecco, più dimensioni: spazio e corpo nello spazio.

D - Spazio e corpo nello spazio. Nel teatro di rappresentazione, secondo te questa dinamica vale? Tu ci vedi delle somiglianze? I movimenti degli attori sul palcoscenico, le loro posizioni: tutto questo è un uso creativo dello spazio teatrale, secondo te?

R - Secondo me, sì in base a quanta libertà hanno dal regista gli attori nell'utilizzare il proprio corpo e il proprio spazio. Perché se a me da sola mi viene da rappresentare un certo momento qualcosa... o la relazione con l'altro personaggio attraverso una postura in un modo piuttosto che in un altro e il regista dice: no, lo voglio più così, lo voglio più così, diventa più creativo del regista che non dell'attore, o troveranno poi credo dei modi per intendersi, non lo so, non ho mai fatto l'attore, quindi... però, suppongo che un regista si fidi del suo attore, se lo sceglie e possa lasciare spazio anche al parlarne insieme, no? poi perché tu lo vuoi fare così e io ti chiedo in un altro modo, cioè, è tutto un modo per lavorare, poi, credo, sul mondo interno di ciascuno dei due e del personaggio poi che vogliono rendere. Però, sì, credo che tutto sia, cioè, qualsiasi attività espressiva della persona, alla fine, per me è un atto creativo, nel senso che crea da sé. Si crea anche lui, in quel momento, esprimendo qualcosa, che sia un'azione, una postura, una parola, un'occhiata, un'emozione. Cioè, alla fine ritorna, Moreno: noi siamo Dio. Lui diceva, io sono Dio, nel senso di atto creativo, no?

D - Quanto conta, per la creatività in scena, il fatto che ci sono delle soglie da attraversare per arrivare appunto fino alla scena, cioè, immaginiamoci nel teatro tradizionale prima della rappresentazione il pubblico arriva dalla strada, poi entra nel foyer, poi passa i tendoni, poi arriva alla sala, arriva a vedere il palco, il palco magari ha il tendone, il sipario... secondo te, questa organizzazione dello spazio influisce sulla creatività in qualche modo?

R - Secondo me sì, perché comunque... adesso, dal punto di vista del pubblico che arriva, nella descrizione che hai fatto, è tutta una serie di passaggi che ti preparano a quel ruolo, hai la creazione di un'aspettativa, anche di tipo emotivo, l'entrare in un teatro che ti piace, che ti fa sentire a tuo agio, che ti fa sentire quel pizzicorino dell'aspettativa, della curiosità, piuttosto che in un posto che mamma mia, mi sembra squallido, cioè, va a creare tutta una serie di emozioni riguardo all'evento che stai per vivere. Intanto credo che i riti siano importanti, fondamentali, lo vediamo anche nello psicodramma, tanti passaggi sono ritualizzati perché ti aiutano ad affrontare il nuovo e il cambiamento che necessariamente vai a vivere, con un'esperienza... magari non è da tutti i giorni, nuova perché è unica, quello spettacolo anche se l'ho rivisto da un'altra parte, con un'altra compagnia, però comunque è un'esperienza che si rinnova, quindi è nuova. Quindi le ritualità sono importanti per aiutarti ad affrontare, a toglierti l'ansia a sentirti a tuo agio, ma anche ad accrescere un po' l'aspettativa, quella buona, quella che ti attiva all'incontro, quel minimo di attivazione per viverti un'esperienza anche da protagonista, da pubblico, va bene. La stessa cosa credo accada per l'attore, cioè, perché ti aiuta ad entrare nel ruolo che vai ad agire, a vivere poco dopo, insomma. Poco o tanto dopo.

D - Si può dire che questo avvicinamento progressivo fa parte del riscaldamento al ruolo, sia nel teatro di rappresentazione che in quello di psicodramma?

R - Sì sì, è esattamente quello, sì, di riscaldamento, di preparazione. Che non è tanto per me rispetto all'efficienza, poi, del ruolo che vai ad agire, se lo agisci in maniera efficace ed efficiente, ma è una preparazione umana, mi viene da dire, appunto, come diceva Moreno, per liberare la sua spontaneità e allora, poi possiamo passare alla creatività, altrimenti rimaniamo ad un altro livello. Poi è anche una

sorta di investimento che la persona fa emotivo, se vuoi affettivo, di esporsi, di pensiero nell'esperienza che va a vivere. C'è gente che arriva affannata, magari salta alcune fasi di riscaldamento a questo ruolo e poi le devi dire: scusi, silenzio, perché sta iniziando, no? che si mette a parlare col vicino... cioè, non si dà proprio neanche il tempo di entrare e di prepararsi a... e credo che... va be', in ogni relazione è fondamentale l'ascolto. Saltare alcune fasi anche di riscaldamento è ... non darsi il tempo di entrare e ascoltare se stessi e l'altro e quindi di arrivare poi a quell'incontro che si fa nella scena, nell'osservare la scena, non investi in quello che stai facendo in questo senso.

Intervista 11

L'intervistato è uno psicologo psicodrammatista, didatta; ha esperienza approfondita del lavoro coi bambini; non ha mai praticato il teatro.

D - Se io ti dico *teatro*, tu che cosa rispondi?

R - Bello. Da psicodrammatista, devo entrare nella modalità... pensiero già...

D - È una domanda aperta.

R - È una domanda aperta. Dico bell'esperienza, bel gioco, belle emozioni, dico familiarità con se stessi, dico emozioni, dico adrenalina, dico luci, dico pubblico, dico tremarella, dico sudore che si asciuga alla fine, queste cose dico.

D - Quindi c'è un miscuglio di tanti elementi: c'è la fisicità della presenza sul palco, c'è l'emozione, c'è lo spazio, anche, c'è la condivisione, mi sembra di capire, c'è un po' questo nella tua idea di teatro.

R - Sì, sì, diciamo così, che a livello molto suggestivo, a livello di impressioni non organizzate, quello che mi rimanda è un po' l'insieme. Questa bella esperienza, che viene nutrita probabilmente nelle prove, nel riflettere, grande riscaldamento per tutta, probabilmente, per qualche compagnia e che poi si sboccia in quella particolare occasione che è la messa in scena, poi l'incontro col pubblico e l'offerta di se stessi al plauso e allo sguardo della gente, poi. Ecco, per cui è un po' questo. Poi, ti dirò la verità, neanche più di tanto lo conosco perché io non sono teatrante, non sono una persona che ha mai avuto delle esperienze teatrali in senso stretto. Frequento l'ambito teatrale perché mi piace, perché fa parte della vita delle persone che ho vicino quindi... però mi piace frequentarlo più da spettatore, ecco, questa è la mia parte... il mio punto di vista, di visuale, nella prospettiva di quello che ci va quando ha voglia, se la ride, oppure si annoia, oppure ha le sue reazioni, insomma, da pubblico, però da pubblico che guarda un po' incantato quel mondo, per cui pubblico un po' sognante.

D - E a proposito di questo incantamento, secondo te questa magia, questo sogno ha a che fare anche col fatto che c'è una separazione tra chi guarda e chi agisce? cioè, che sono in due zone diverse, questo crea magia, secondo te?

R - Sì, questo fa parte come dire anche dell'esperienza, per come viene pensato nel teatro gli spazi, separato tra pubblico e palcoscenico. Non so esattamente se la magia o quell'incanto venga dalla separazione degli spazi. Certamente può esserci, non so se lo collegherei direttamente a questa separazione. C'è nel momento in cui incontri l'emozione dell'altro, incontri un po' la poesia, per cui la puoi incontrare seduto su una sedia, la puoi incontrare che ti investe, la puoi incontrare standoci immerso, la puoi incontrare in molti modi, per cui non credo che la separazione sia un discriminante che generi questo aspetto sognante, no? è una posizione, una posizione che ha le sue caratteristiche, le sue qualità e che al di là di tutto comunque rende possibile l'esperienza un po' trasognata del rispecchiarsi e del risuonare con quello che c'è, però non la sento una condizione sine qua non, la sento una delle tante possibilità di partecipare a questa esperienza emotiva.

D - E la magia, l'incantamento che ti arriva dalla scena, ti arriva grazie anche a una strumentazione tecnica come per esempio, faccio per dire, le luci, la scenografia, l'apparato dell'attrezzatura teatrale: tutto questo influisce, secondo te, su questo senso di magia e di incantamento?

R - E be', sì, certo che influisce, concorre come tutta una serie di altri fattori, in questo caso è proprio come un grande evento, possono essere pochi elementi, tanti elementi, elementi ridondanti, elementi, per dire... in una quantità troppo piccola, però certamente anche, come dire, la scenografia contribuisce a quel senso, uno, di poesia, due, di estetica, tre di bellezza che son quelle cose che muovono l'emozione, muovono quell'incanto di cui parlavamo, per cui è evidente che una scenografia può essere una scenografia poetica o può restituire un senso di bellezza e del bello che è sorprendente. Certo, bisogna essere capaci di usarla, la scenografia, tant'è che ci sono persone che provano a studiare una vita per provare e generare quell'emozione. Allo stesso modo tutti gli altri elementi, per cui tutto può concorrere: niente di indispensabile, si può fare teatro anche con una voce sola, anche con una persona sola e una sedia e comunque riuscire ad avere un'emozione e un senso di bellezza, ma questo non vuol dire che il resto sia trascurabile o sia necessariamente... non so come dire... opzionale, no? Può essere che una scenografia bellissima generi un senso di incanto enormemente più potente di quello che non riesca a fare una persona provando a recitare qualcosa, secondo me può essere totalmente l'inverso, per cui tutto penso che concorre a generare un senso del bello e del poetico, ecco. Il punto è dove sta il poetico e dove sta il bello. Allora qua uno deve crearlo provando a mettere a fuoco che cos'è la poesia a che cos'è la bellezza. Ecco, poi, questo penso che sia un discorso molto grande e anche molto complicato.

D - Secondo te la poesia, l'incantamento, la magia ci sono anche sulla scena dello psicodramma?

R - Eh, a volte. Oppure si vorrebbe che ci potessero essere. Qualcuno è più bravo a fare questo mestiere perché ha, come dire, un talento, oppure ha un occhio oppure ha una competenza, oppure ha una preparazione che lo allena a esercitare questa dimensione, a provare a restituirla al pubblico, per cui certamente ci sono persone più capaci, o perché ci hanno lavorato o perché hanno studiato o perché sono portate o perché sono benedette dal Signore, va' a capire che cos'hanno, però questa capacità la riescono a portar fuori. Altre persone che rincorrono come dire, la tecnica, la metodologia oppure lo strumentario per generarlo, ma mancano di quel nocciolo che poi è la verità, è l'autenticità che ha dentro questa componente, per cui anche in questo caso niente lo garantisce, nello psicodramma può esserci come può non esserci. Credo che lo psicodramma giochi una quota della sua esperienza su il bello e l'estetica, ma credo che ci sia un'altra quota importante che invece riguarda la dinamica, il movimento se vuoi più psichico e se vuoi più personale che riguarda il mondo interno delle persone, per cui forse lo psicodramma certamente può vivere anche di questo ma forse anche non solo di questo, mentre il teatro, se non ti restituisce un senso del bello, forse... non so, forse dico una scemenza. Però ecco, lo psicodramma, come dire essendo fatto a uso e consumo delle persone che sono coinvolte e le persone, quando si esprimono e provano a trovare una forma alla propria emotività, alle proprie fantasie, ai propri fantasmi, già per sé questo è un lavoro poetico, non poetico, poetico, però già in questo, come dire, l'operazione è già sacra perché c'è una sacralità in questo tipo di impegno personale con se stessi e allora questo già lo rende un momento straordinario. Forse il teatro prova a costruire un qualcosa anche di differente che forse ha un impatto con il pubblico e questo impatto arriva anche attraverso la poesia. Forse questo riguarda la differenza tra poetica e poietica. Forse sì, bisognerebbe chiederlo a Perussia, che ha le idee chiare.

D - Quando parli della capacità di suscitare la poesia sulla scena, il regista del teatro di rappresentazione e il direttore di psicodramma, che parte hanno, in questo? Non gli attori, intendo, ma chi sta dietro le quinte, diciamo così.

R - Sì. Hanno un compito registico, per cui in un caso e nell'altro vanno nella direzione del provare a orchestrare quell'avvenimento e quel momento, provando a cercare un senso armonico, un senso di compiutezza, un senso di realizzazione dell'opera, in un caso e nell'altro. Forse son due fronti che sono affiancati, che non sono proprio gli stessi, ma l'intenzione è sempre quella registica, insomma, nel provare a essere un riferimento, un punto di vista, un generatore di iniziativa, un... come chiamarlo, un direttore d'orchestra, una persona che prova a rendere reale un qualcosa che è potenziale, prova a restituirlo nella sua forma migliore, ecco.

D - Quindi secondo te il termine francese “réalisateur”, colui che realizza, colui che produce una forma, che fa vedere, esprimere all'esterno, va bene sia per il regista teatrale che per il regista psicodrammatico, a questo punto.

R - Boh, forse sì, non so bene cosa ci sia dentro a quella parola francese, però forse sì, in questo senso, aiuta a rendere reale, come dire, una spinta, un proposito, un'ideazione, un sentimento.

D - Per reale tu intendi percepibile, cioè che si può guardare da fuori.

R - Sì sì, un qualcosa che esiste come impatto con un qualcos'altro, ecco, per cui che realizza questo incontro, questo incontro, potremmo dire... impatto, incontro.

D - Questa parola, impatto, mi fa venire in mente l'impatto, appunto, che la scena ha sul pubblico. Il regista teatrale ha sempre il punto di vista del pubblico, quando dirige uno spettacolo, cioè, lo spettacolo deve essere percepito da un certo punto di vista, che è quello del pubblico e quindi tutto è orientato in questo senso. L'uditorio, nel teatro di psicodramma, orienta la scena, cioè il direttore, secondo te, è importante che tenga conto dell'angolazione da cui viene vista la scena che organizza?

R - Sai che non ho molto capito, perché io non penso che il punto di vista del regista sia quello del pubblico. Io penso che il punto di vista del regista è anche il punto di vista degli attori, è anche il punto di vista dell'opera in sé al di là degli attori, è anche il punto di vista dell'autore. Per cui non trovo che sia propriamente un punto di vista... sì, è anche un punto di vista esterno... è sbagliato dire esterno, perché è anche interno, è una partecipazione.

D - Intendo proprio visivamente, il pubblico vede la scena da una certa angolazione.

R - Il pubblico vede la scena da una certa angolazione, sì. E tu dici, anche il regista è lì, tra il pubblico.

D - Sì. Il regista pensa allo spettacolo, che deve essere guardato da una certa angolazione, quindi lo spettacolo è orientato in favore di pubblico: questo rende possibile la comunicazione tra la scena a coloro che la guardano, perché si guardano, tra virgolette, la scena e il pubblico.

R - Sì.

D - Sono orientati uno verso l'altro.

R - Però il regista non conosce che pubblico avrà. Per cui lo fa ad “un” pubblico, al pubblico.

D - No no, certo.

R - Che in sala arrivi un pubblico o un altro pubblico... Però l'orientamento è quello, sì. Diciamo che orienta in quella direzione. Mentre nello psicodramma l'uditorio è determinante perché non c'è un uditorio, cioè, non è che c'è il pubblico, il pubblico è allo stesso tempo l'opera, per cui non c'è nessuna direzionalità verso niente, è un'opera collettiva, quella: ci sono delle posizioni che si scambiano, a un certo momento sono di qua, a un certo momento sono di là, a un certo momento... però il concorso è un concorso comune alla realizzazione di quel momento. Mentre penso che nel teatro non può avere in mente un pubblico, tant'è che alcuni spettacoli in alcuni posti funzionano e poi portati in altri posti non funzionano, oppure il regista sceglie anche i posti in cui portare il proprio spettacolo, a seconda... provando a intercettare una tipologia di pubblico che magari ha in mente, anche se poi esattamente non sa... forse anche un po' provando a proteggersi da un incontro con un pubblico che non gradisce, oppure che non è indicato, oppure che non è adatto, oppure... in questi termini, non so.

D - E pensando allo spazio della rappresentazione: nel teatro di rappresentazione, appunto, c'è un limite, che è quello della scena, e che viene sempre rispettato indipendentemente da dove la rappresentazione ha luogo, cioè, in un teatro, effettivamente un luogo fatto apposta, oppure per strada, oppure in un'aula scolastica, c'è comunque uno spazio delimitato all'interno del quale gli attori si muovono. Appunto, si capisce sempre qual è lo spazio della scena e qual è lo spazio del pubblico. Però è molto diverso fare uno spettacolo in uno spazio attrezzato e farlo per la strada, chiaramente, oppure in un'aula scolastica. Fare lo psicodramma in un teatro di psicodramma e invece in uno spazio che non è pensato apposta per questo: tu che differenze ci vedi?

R - In realtà è una domanda difficile... verrebbe da dire facilmente: ah va be', ma basta mettere un palcoscenico, basta mettere uno spazio, basta mettere... non lo so. Non saprei neanche molto risponderti, probabilmente, perché dipende da quello che stai facendo, credo, e da quello che stai

provando a generare, allora gli spazi, di conseguenza, si rendono disponibili a quello che stai provando a costruire. Ad esempio io penso che in un percorso psicoterapeutico, il fatto che ci sia un posto definito, stabile, costante, come un teatro, che è sempre quello - psicoterapia in senso, come dire, letterale, stretto, eccetera, cioè, ci son tante psicoterapie e tanti modi di lavorare, non voglio entrare nel merito di questa questione - però per dire, un gruppo che si... continuativo, che lavora su un fronte intimo, profondo eccetera eccetera può darsi che abbia bisogno di avere uno spazio sempre uguale, costante, un riferimento, che ha un luogo, che ha la sua capacità di resistere al di là di tutto, no? che tu dici: è lì, è quello, è il mio rifugio, è il posto in cui vado e faccio quello che devo fare. E questo è psicodramma. Psicodramma uno lo può fare anche per strada provando a generare un altro tipo di esperienza che ovviamente può avere anche questo delle componenti o degli effetti terapeutici, catartici, come vuoi, che forse non può essere definito propriamente una psicoterapia, è invece un altro tipo di evento che ha un altro tipo di qualità, un altro tipo di coinvolgimento, un altro tipo di partecipazione da parte di tutti. Gli spazi cambiano e una persona può decidere quello che vuole, a quel punto: può decidere che sia nettamente distinto diciamo lo spazio della rappresentazione dallo spazio del pubblico, può darsi che decida di lasciarlo più sfumato, può darsi che questa come dire si percepisca solo a livello di assegnazione di ruoli, per cui una persona in azione diventa l'attore, una persona che guarda è semplicemente uno spettatore, al di là del posto fisico nello spazio che occupa. Non so: in una classe di allievi, se tutti sono seduti al loro posto e c'è un allievo che si alza e gira tra i banchi provando ad esprimere un qualcosa che riguarda sé, ma che riguarda anche lo stare insieme a tutti gli altri, mi viene difficile anche pensare che ci sia una differenza tra spazio della rappresentazione e spazio del pubblico: può avercelo anche in mezzo ai piedi, il pubblico. Certo, come dire, tutto può essere, e poi capisco anche che nello psicodramma bisogna distinguere l'attore dall'osservatore. Per cui... non voglio neanche essere la persona che dice: va bene tutto e va bene niente, però mi sembra veramente che, al di là del pacchetto che viene consegnato a scuola, scolastico, per cui il palcoscenico deve essere differenziato dall'uditorio, va bene; ma a me quello che sembra debba essere differenziato è l'attore dall'osservatore. Poi, anche lì, come fai a differenziarlo: un po' e un po', si tratta sempre, come dire, di capirsi in quello che succede, dopo, lo spazio in sé... boh... lascia il tempo che trova: può essere un aiuto, per qualcuno, può essere che qualcuno abbia bisogno di sentirsi protetto in uno spazio dove non si trova coinvolto, dove la sua partecipazione è... diciamo molto bassa, come per esempio quando vai al cinema: cioè, io vado al cinema per rilassarmi, non certo per salire sul palcoscenico, allora va bene che sia così, va bene che sia definito, anzi: mi aiuta a partecipare a quella cosa che sta succedendo. La stessa cosa succede per lo psicodrammatista che crea un evento di partecipazione collettiva, dipende da quanto vuoi lasciare distinti, distanziati, separati questi due momenti, questi due modi di essere lì, ecco, e quello lo decidi tu a seconda di quello che hai in mente, di quello che vuoi generare, del pubblico che hai a disposizione.

D - Quindi, diciamo che in questo senso non è tanto importante la collocazione spaziale, quanto è importante la definizione del ruolo, cioè: in questo momento sono osservatore, in questo momento sono attore.

R - Forse, forse sì, trovo che quella è l'elemento che più differenzia. Poi, ripeto: poi, capiamoci. Se siamo in alcuni contesti a fare certi progetti è naturale che ci deve essere lo spazio separato e che questo tante volte facilita anche la comprensione, facilita la partecipazione, facilita anche la percezione del ruolo che si ha, per cui tante volte le persone stesse hanno bisogno di capire cosa stanno facendo, cosa sono lì a fare: vanno aiutate, vanno riscaldate, vanno protette, vanno accompagnate, per cui a volte invece la differenziazione degli spazi è utile. Anche in questo caso, è utile, è utile a seconda degli scopi, di quello che si crea. Indispensabile... oddio, cos'è indispensabile? ma no, lo psicodramma lo puoi fare in tanti modi, penso, non è che devi avere lo spazio così per forza. Sì, se ce l'hai bene, se non ce l'hai... è un altro, penso, il nocciolo di ciò che guida questo mestiere.

D - Tornando al teatro di rappresentazione, nel caso in cui il pubblico viene chiamato sulla scena dagli attori a fare qualcosa, rimane pubblico, oppure c'è uno scambio di ruolo, come nello psicodramma?

R - Eh, non rimane tanto pubblico, rimane coinvolto e fa parte necessariamente della

rappresentazione.

D - Quindi in quel momento esce dal suo ruolo di spettatore e entra in quello di attore.

R - Eh sì, per forza. Oppure di uno spettatore coinvolto in una rappresentazione. Cioè, anche su questo fronte dipende un po' da quello che succede, ad esempio, a volte gli spettatori vanno e vogliono essere spettatori, punto. Ci sono degli attori che invece vogliono coinvolgere il pubblico; ma vogliono gli attori coinvolgere il pubblico, non è il pubblico che vuole essere coinvolto. Non lo so: lì è un sequestro di persona, viene portato su, quando si trova in imbarazzo, non sa cosa dire, diventa un elemento su cui l'attore, come dire, si appoggia, quindi è anche tra virgolette usato, si sente anche un po' usato, si sente magari anche un po' messo all'attenzione di una platea, e anche come dire magari anche ingiustamente, senza che questa cosa sia volontaria, in modo involontario. Si può trovare anche in una situazione imbarazzante e in una situazione poco piacevole, no? Per cui bisogna capire perché una persona sale sul palco: chi è che vuol salir sul palco? Perché? Per fare un favore a te che hai da gestire la scena? A te intendo a te attore, che hai da gestire questa serata e vuoi esser coinvolgente... tu vuoi esser coinvolgente, piacevole eccetera eccetera e allora usi me e mi metti anche in difficoltà, poi magari costruisci un qualcosa su questa mia difficoltà, e io cosa ci ho messo, in tutto ciò? Cosa sto esprimendo di me? Che volontà ho, dell'essere io parte di questo momento? Per cui ecco, boh, non lo so. Poi invece ci sono altri attori o altre persone o altre forme teatrali che chiedono in modo molto più discreto il coinvolgimento, oppure provano a lavorare in un modo tale per cui questa possibilità dell'essere insieme, all'attenzione di tutti gli altri, è una possibilità più... non so come dire... più misurata, più gentile, più rispettosa, più facilitata, e allora può essere che ci sia un bel dialogo. Però, ecco, salire sulla scena è sempre un'operazione che emotivamente è importante, per cui il trascinarci qualcuno per fini personali è diverso dal riuscire a costruire un evento che coinvolge il pubblico, secondo me, ecco. Detto questo poi ci sono alcuni attori, alcuni progetti teatrali che riescono invece a coinvolgere il pubblico in un modo molto possibile, molto poetico, molto gentile anche in quel senso, per cui è un'operazione da valutare, da pensare con una certa sensibilità e con una certa intelligenza, se no lo si strattone un po'.

D - Io avevo diffuso un questionario nel quale chiedevo quale fosse la relazione percepita tra teatro e psicodramma e quali elementi del teatro fossero propri anche allo psicodramma: quello che ha ricevuto più punti di tutti è stato l'uso creativo dello spazio. Che cos'è per te l'uso creativo dello spazio, come lo definiresti?

R - Non lo so. Cosa vuol dire l'uso creativo dello spazio... nel senso di?

D - Eh, nel senso di cosa significa per te: che senso dai a questa locuzione?

R - Non lo so, l'unica giustificazione che riesco a dare a questa battuta, chiamiamola così, è un po' la possibilità di usare creativamente lo spazio intendendo con spazio forse lo spazio non solo esterno, che lo spazio come dire psichico interno, ecco. Se io, come dire, riesco a muovermi in modo creativo all'interno dei riferimenti che guidano il mio esprimermi, che sono riferimenti sia esterni che interni, ecco, allora forse lo spazio... boh, provo a dare questa accezione al termine spazio. Altrimenti non so esattamente cosa vuol dire l'uso creativo dello spazio, non so che cosa vuol dire, cioè, non capisco cosa possa c'entrare con lo psicodramma. Del tipo che... l'uso creativo degli oggetti, forse... o boh... lo spazio... ho bisogno di intenderlo in un altro modo, forse, altrimenti non posso dare una spiegazione, ho bisogno di intenderlo come quel posto in cui ti muovi.

D - Ok, a proposito di questo, del posto in cui ti muovi: la sociometria è tutta una questione di movimento e di posizionamento. Quindi, attraverso la sociometria si esplicitano delle tensioni reciproche tra le persone. Secondo te, questa forma che si crea nello spazio è una forma espressiva, è una forma creativa?

R - Ma, allora, la sociometria ha il compito più che di creare, di rendere evidente una serie di forze attrattive o repulsive tra le persone che compongono un gruppo, per cui la sociometria, come dire, dà evidenza - poi, la stessa parola, sociometria, rende evidente, come dire... è una misurazione, è una forma che ti dà.. che ti ritorna a livello informativo. Che poi su questa, come dire, forma di visibilità, di rilevazione, di evidenza, si costruisca un movimento - questo, come dire, è un movimento

psicodrammatico, creativo - è... anche il solo fatto stesso dell'essere evidente una certa rete sociometrica chiede, come dire, di essere presa in carico, per cui ha comunque un potenziale e una forza generativa la sola evidenza, il fatto di renderlo reale, questo insieme di forze ha in sé un potenziale e una spinta al prendersene carico, però ecco, insomma, la sociometria o le attività sociometriche hanno un po' il compito del renderlo visibile e per questo, una volta che è visibile, bisogna necessariamente considerare che esiste questa questione, così per come viene portata. È come dire che finché non la vedo, 'sta cosa, non ci credo. Poi la vedi e mo' sono affari tuoi.

D - Quindi funziona un po' come l'innesco di un'azione.

R - È un po', un po' l'innesco di un'azione. Eh un po' sì, certo, genera anche, ha un potenziale generativo. Come dire, no? ci son le persone che vivono sulla Luna e son felici, quelle che sono lì nel loro mondo e son felici. Quelle che hanno una domanda in testa e si tormentano con 'sta domanda, e magari tu dici, va be', beati gli ignoranti che non hanno 'sta domanda, e ma tu ce l'hai 'sta domanda, non è mica colpa di nessuno, però se c'hai la domanda, tu devi averci a che fare. Il punto è se non ce l'hai, la domanda, e se non ce l'hai, niente, vivi sereno senza domanda, ma una volta che la questione ce l'hai in mano, ti viene sbattuta in faccia e ce l'hai lì che non puoi fare a meno di vederla, allora ci devi fare i conti, con 'sta domanda. Per cui, finché le questioni rimangono implicite è facile anche far finta che non esistano, negarle, sottovalutarle, e così via, ma quando una questione ti prende di petto e soprattutto diventa all'evidenza di tutti, di tutto il gruppo, diventa un fatto e di fronte ai fatti non puoi fare nient'altro che prendere posizione. Se non altro può essere anche la posizione di chi decide di non prendere posizione, però, a quel punto, la responsabilità te la devi prendere, devi fare una scelta. Per cui, la sociometria ha il valore del creare delle evidenze che diventano dei fatti con cui il gruppo deve misurarsi.

D - Quando tu vedi delle persone che si muovono sul palcoscenico di psicodramma, e quindi che hanno tra di loro delle relazioni spaziali - si avvicinano, si allontanano, ci sono degli orientamenti davanti, dietro, di spalle, di fronte, eccetera - noti delle somiglianze con i movimenti degli attori sul palcoscenico di rappresentazione? Cioè, la prossemica teatrale e quello dello psicodramma funzionano allo stesso modo?

R - Penso, però il teatro non lo conosco così bene da potermi pronunciare su queste questioni.

D - Mi interessa il tuo punto di vista, diciamo, da spettatore, o comunque quello che tu pensi.

R - Mi sembra che no, mi sembra che no perché nello psicodramma una persona prova a avvicinarsi ad un'altra quando sente di volersi avvicinare a creare, come dire, un'intimità, un contatto. È una questione personale. Nel teatro c'è una sceneggiatura, per cui c'è un'operazione registica per cui ti si chiede di fare. Poi è vero anche che ci sono dei momenti, nello psicodramma, in cui ti si chiede di fare, perché se viene dato un ruolo, anche in quel caso, provi a giocarlo sulla base delle indicazioni che ti vengono date, allora lì sì, somiglia di più. Nel gioco di ruolo, piuttosto che nel role training, piuttosto che... queste situazioni dove una persona prova a realizzare un qualcosa che è indicato da qualcun altro, che è la stessa cosa che succede nel teatro, il copione ti chiede di essere, che so, il padre maltrattante o la madre che strattone la figlia, ecco. Allo stesso modo nello psicodramma può succedere questo, cioè tu non di tua spontanea volontà, ma che tu venga incaricato di svolgere un'azione da ausiliario: sei incaricato di un ruolo per cui provi a portarlo avanti per come sei incaricato. Nello psicodramma ci sono dei momenti in cui sei incaricato, nel senso che qualcuno ti consegna dei ruoli, e momenti in cui, no? decidi tu di cosa caricarti, e allora lì la prossemica non ha forse differenze. Penso che nel teatro ci sia invece di più essere incaricato dalla situazione, dalla sceneggiatura, dal regista, che ti chiede. Nello psicodramma un po' sì, dipende dai momenti, anche il direttore chiede di usare questa dimensione per cui ha anche un po' questa funzione registica di utilizzare anche la prossemica come elemento di avvicinamento... di restituzione di quest'esperienza, dell'esperienza che vuole guidare o vuole condurre il regista, il direttore di psicodramma, allora si somigliano, in quel caso.

Intervista 12

L'intervistata è una psicopedagogista, counselor, psicodrammatista e formatrice. Ha un teatro dove lavora sul versante della crescita personale, sia con i singoli che con i gruppi.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi? Quello che ti viene in mente...

R - Teatro... ti rispondo: palcoscenico, ti rispondo gioco, persone, ruoli, bellezza.

D - Tu ti riferisci al teatro di psicodramma o al teatro generalmente inteso?

R - L'uno e l'altro.

D - L'uno e l'altro, quindi queste cose secondo te sono in comune.

R - Sì, queste cose sono in comune, sì.

D - Allora partiamo dal palcoscenico. In che modo tu percepisci il palcoscenico teatrale e il palcoscenico di psicodramma: che differenze ci sono, secondo te?

R - Be', il palcoscenico teatrale è un luogo di esibizione, è un luogo dove gli attori o una compagnia di attori presentano uno spettacolo. La base generalmente è un copione. È un copione, quindi, che viene da un testo, che viene da una scrittura, comunque è un copione, anche se a volte ci sono delle forme di teatro spontaneo, di teatro improvvisato, però generalmente si recita un copione e quindi in qualche modo il pubblico osserva ed ha un ruolo sostanzialmente passivo, in generale. Il palcoscenico del teatro di psicodramma è un luogo dove si rappresenta anche, anche, oltre alle altre cose, si rappresentano aspetti del mondo interno delle persone e quindi non c'è mai un copione. Il copione avviene nel *qui ed ora* della rappresentazione, del movimento, insomma, quindi... inoltre, diciamo, il pubblico può accedere con facilità al palcoscenico, quindi il pubblico a volte è attore, a volte è spettatore, questa... è un luogo, il palcoscenico, dove si guarda a dove si è guardati, cioè, può essere poi al centro un soggetto o anche un gruppo.

D - E quindi... nel teatro tradizionale a volte succede... sappiamo che il pubblico viene chiamato sulla scena, qualcuno viene chiamato sulla scena a far qualcosa: in quel caso lì, lo spettatore rimane spettatore, secondo te? Cioè, nella sua identità, rimane spettatore, oppure si fa attore e poi torna spettatore quando torna in platea?

R - Be', in questo caso la cosa è diversa, no? Si parla del teatro-azione, del teatro-forum, di forme di teatro di questo tipo. In questo caso credo che lo spettatore venga coinvolto e cambi ruolo, cambi ruolo improvvisamente, però potrebbe essere così, potrebbe essere un qualcosa che... di produttivo, che comunque è di aiuto, è di aiuto alla persona stessa, anche a chi guarda, ma potrebbe anche essere qualcosa di... che turba, che le persone... cioè, ci vuole anche una predisposizione e comunque un addestramento, ecco. Cioè, potrebbe essere sconvolgente essere chiamato ed essere così messo sulla scena, no?

D - Quindi la scena, se capisco bene, è il luogo dell'azione, per te.

R - Sì.

D - E nel caso in cui gli attori scendono in platea, o comunque vanno nello spazio del pubblico a compiere la loro azione: quello spazio lì anche, diventa scena?

R - Sì. Può essere. Lì è diverso, comunque. È diverso. Cioè, se penso al teatro di psicodramma e a un gruppo e a come un gruppo è preparato e riscaldato alla scena. Cioè, c'è una differenza nel senso che gli attori che vanno nel pubblico comunque sono addestrati: vanno preparati... sanno... anche se poi c'è sempre un margine di improvvisazione, no? Perché una volta che sei nel gruppo, nel pubblico, è chiaro che c'è un margine di improvvisazione, però in ogni modo c'è sempre una discrepanza e una differenza tra gli attori che vanno e gli spettatori che sono lì. Quindi c'è sempre un teatrante, hanno sempre il ruolo di essere teatranti di mestiere. Il pubblico no: il pubblico può essere coinvolto, può coinvolgersi, qualcuno più di altri, ma comunque c'è sempre un dislivello, credo, una differenza.

Mentre invece in un palcoscenico, in un teatro di psicodramma, cioè, il gruppo è riscaldato, è preparato, c'è un conduttore che ha un ruolo e se ne assume la responsabilità, la regia, e quindi il pubblico e chi sta sulla scena e sul palcoscenico sono tutti allo stesso livello.

D - Forse si può dire, dato che i partecipanti a un gruppo di psicodramma in quel momento non si stanno esibendo, non sono nella funzione di professionisti - quand'anche ci fossero dei professionisti che partecipano al gruppo di psicodramma - in questo caso, quindi, possiamo dire che è molto importante il collocamento delle persone all'interno di uno spazio, per definire meglio il ruolo? Di spettatore o di attore? Cioè: se io sono sulla scena, è chiaro che sono attore, in quel momento, se io sono nell'uditorio, è chiaro che sono spettatore? Aiuta, questo, secondo te?

R - Sì, questo aiuta. Gli spazi, in un teatro di psicodramma, sono ben definiti, però sono spazi che vengono, generalmente, in un gruppo, vengono occupati a turno. Cioè, i partecipanti stanno a volte in balconata, a volte in palcoscenico - la balconata a volte proprio non c'è, la balconata è proprio moreniana come cosa, però... - a volte in uditorio, no? Però si alternano.

D - Per cui i ruoli di attore e spettatore, e anche gli spazi sono, diciamo, più fluidi, nel senso che si passa da uno all'altro.

R - Sì, sì, esatto.

D - Ed è un po' lo spazio che definisce in quel momento il ruolo.

R - Certo.

D - Nel teatro di rappresentazione invece gli spazi possono non essere così definiti, nel senso che gli stessi ruoli possono essere vissuti sia uno spazio sia in un altro, dipende un po' dal contesto, diciamo così. Si può dire questo, secondo te?

R - Non so, non mi è chiaro.

D - D'accordo. Intendo: nel teatro tradizionale l'attore può stare sul palcoscenico oppure può stare anche in mezzo al pubblico, ma continua a capirsi che è attore.

R - Sì.

D - Lo spettatore, anche se viene coinvolto nella rappresentazione, torna poi ad essere spettatore, ed è un'eccezione che questo accada.

R - Sì.

D - Invece, nel teatro di psicodramma si passa da un ruolo all'altro in modo fluido e questo ruolo è definito grazie allo spazio: cioè, se sono nell'uditorio è chiaro che sono spettatore e se sono sulla scena è chiaro che sono attore?

R - Sì, con alcune diversificazioni, nel senso che sì, nel senso che in un'azione di un protagonista, il protagonista ha un ruolo di rilievo rispetto agli altri, che sono scelti nel ruolo di io-ausiliario o di alter ego. Anche se, comunque, una volta che sono sul palcoscenico sono in ballo. Quindi rappresentano dei ruoli, ecco. Ma si può stare sul palcoscenico anche in gruppo, eh? Cioè, non è sempre necessario... non è sempre un luogo di rappresentazione teatrale, scenica: il palcoscenico è anche un luogo dove il gruppo sta quando condivide e quando agisce alcuni momenti... è anche il luogo del gruppo. Cioè, ci sono tanti momenti in cui il palcoscenico è pieno e gli altri spazi sono vuoti e in quel momento tutti sono... cioè, contemporaneamente esercitano dei ruoli, cioè hanno di volta in volta il ruolo di attore, di osservatore, di osservato, di testimone. Oppure ci sono momenti in cui ci sono momenti di fusionalità in cui il gruppo è un tutt'uno; il luogo è sempre il palcoscenico, quindi è sempre quello spazio, è lo spazio anche del gruppo. Questo in teatro non può avvenire, in un teatro normale.

D - Certo, quindi il palcoscenico psicodrammatico è uno spazio che ha più funzioni, non è solo il luogo della rappresentazione.

R - Esatto.

D - Quanto è importante, in una sessione di psicodramma, tutto l'apparato scenico, cioè le luci, gli oggetti, gli arredi, nella tua esperienza?

R - Be', sai, di questi tempi la situazione del Covid, no? Questi due anni ci hanno messo a dura prova, nel senso che abbiamo addirittura sperimentato lo psicodramma in teatro online, no? Quindi... O

comunque, ad esempio io ho il teatro, è comunque uno spazio piccolo, uno spazio che può tenere dieci, dodici persone, insomma, non di più. È uno spazio rivolto a un piccolo o medio gruppo, non di più, quindi con il problema del distanziamento abbiamo dovuto utilizzare spazi più ampi; cioè, quindi, il teatro è riservato a un gruppo piccolo e per un gruppo più grande abbiamo dovuto utilizzare spazi più grandi. Io, generalmente, anche negli spazi più grandi cerco minimamente di strutturarli, nel senso che mi porto del materiale: perlomeno un tappeto circolare, magari una luce alogena, dei cuscini, dei teli, qualche oggetto, a volte le maschere, cioè: a volte più, a volte meno, quindi cerco un minimo di strutturarli. Alla fine le cose avvengono, cioè, dipende quindi... noi abbiamo a disposizione una metodologia e utilizziamo quella e quella è fondante, quindi è fondamentale la regia del direttore nel far sì che un gruppo possa diventare un contenitore, un contenitore di un'esperienza e anche dell'azione, no? Quindi diciamo che è proprio il gruppo che diventa setting, in qualche modo, no? Questo è molto importante, bisogna crear le condizioni e quando le condizioni ci sono e un gruppo è formato e c'è una condizione di confidenza, di appartenenza, di fiducia, poi le cose accadono, quindi poi si può rappresentare, si può muoversi nell'azione molto tranquillamente. Però devo dire che - l'ho sperimentato proprio recentemente - quindi con il gruppo.. un gruppo che... dove facevamo gli incontri in uno spazio più grande e non un teatro, portati in teatro è stato una cosa sorprendente quello che è accaduto durante quell'incontro e come loro hanno reagito, no? Cioè, quindi la differenza, a parte la sottoscritta che ovviamente si trovava a maggiore agio, no? Però anche per il gruppo stesso è stato molto facilitante, cioè, come dire: e be', ma se entri qua, questo è un posto magico, è un posto altro. È proprio vero, no? cioè, entri in un setting che è un setting ideale, dove puoi veramente staccare dal mondo esterno e andare dentro di te, no? e quindi l'azione, la rappresentazione, la suggestione stessa che si produce è molto più potente, insomma. Cioè, quindi il teatro è un luogo potente: un teatro strutturato in un certo modo è un luogo potente. Anche potersi muovere con il corpo, potersi sdraiare, poter utilizzare il materiale, poter essere al buio, poter essere con le luci diverse è un'altra cosa e quindi facilita maggiormente l'accesso al mondo interno e anche all'inconscio.

D - Secondo te, quindi, lo spazio del teatro di psicodramma aiuta sia per il suo fattore estetico nel senso della forma che ha, il colore, le luci, il fatto che ci sono gli oggetti, e sia perché i partecipanti sono più liberi di muoversi, hai detto prima. Questi due elementi: il movimento e l'apparato scenico, sono dei motori di creatività, nei partecipanti, secondo te?

R - Sì, sì, sicuramente. Sì, perché comunque puoi accedere... a parte la dimensione fisica... cioè la dimensione fisica - adesso mi viene in mente questo - non è mai... poi, si può agire anche attivando delle funzioni corporee quindi facendo un riscaldamento dove ognuno è per conto suo e fa certe cose, puoi fare un'attivazione che energizza, se ce n'è bisogno, oppure che lascia fluire, che ammorbidisce, però, diciamo l'attività corporea credo, nello psicodramma, ha comunque una dimensione relazionale, no? cioè, l'utilizzo del corpo, ma è un corpo in relazione. E quindi, un corpo che entra in relazione con un altro corpo, di questi tempi difficili, appunto, all'interno del contenitore teatro è più facilitato, perché è come se ci fosse un altro contenitore, che è il teatro, dove io posso agire, è morbido, ci sono i cuscini, ci sono le luci, posso abbassar le luci, posso alzar le luci, posso mettere la musica, posso fare tutta una serie di cose che in un altro spazio non posso fare - sì, la musica la posso mettere, posso accompagnare con la voce, posso aiutare, però c'è sempre un disturbo esterno, in qualche modo, no? che nel teatro non c'è. Quindi questa dimensione aiuta. Poi, dicevamo...? L'accesso alla spontaneità?

D - Sì, l'accesso alla spontaneità e alla creatività: quanto questi elementi, il potersi muovere, il potersi relazionare in maniera spontanea, disinvolta, essere comodi...

R - Sì, si attiva quello che Moreno dice il fattore S/C, no? Quindi, in qualche modo, se hai lavorato sulla spontaneità e sul fatto che le persone si possono lasciare andare e accedere spontaneamente a parti di sé crea una dimensione creativa, cioè, nel senso che naturalmente avviene, spontaneamente, no? avviene naturalmente l'accesso alla creatività e quindi emergono cose nuove, inedite.

D - Secondo te, sul palcoscenico teatrale tutto l'apparato scenico e anche le relazioni di movimento tra gli attori sono motori di creatività, anche sul palcoscenico del teatro tradizionale?

R - Sì, assolutamente sì, nel senso che noi, da spettatori, vediamo una scena, uno spettacolo, però gli attori, per arrivare a un risultato del genere si fanno un mazzo notevole, nel senso che... l'attore arriva allo spettacolo dopo mesi, anni di preparazione, quindi questo addestramento alla spontaneità e alla creatività lo ha ripetutamente fatto, quindi è chiaro che quello che vediamo noi da spettatori può essere anche un qualcosa che è un prodotto sì dell'addestramento, ma anche di qualcosa che avviene poi spontaneamente, cioè, quindi, poi alla fine un bravo attore nel momento in cui è lì è spontaneo, no? Sì è molto esercitato, però è creativo e spontaneo.

D - Quindi viene stimolato dalla scenografia, dalle luci: tutto questo lo attraversa, ecco.

R - E certo. Solo che si è preparato, lì vediamo un prodotto finito, c'è un addestramento, c'è una preparazione, uno studio, no? cosa che non avviene in un gruppo di psicodramma, perché ogni volta devi sempre creare contingenze altre, creare situazioni nuove, no? per fare in modo che possa emergere la rottura del copione, anche.

D - Senti, parliamo del regista. Il regista teatrale esprime la propria creatività decidendo le luci, decidendo la scenografia... poi ha tutta una serie di maestranze che lo aiutano in questo, però diciamo che il progetto è suo, e decidendo anche i movimenti degli attori sulla scena, grosso modo. Il direttore di psicodramma in che modo è creativo, in che senso usa creativamente lo spazio? Lo usa in modo creativo come fa il regista teatrale, oppure ci sono delle differenze?

R - Lo psicodrammatista deve in qualche modo creare la condizione affinché la persona o il gruppo possono accedere a livelli di spontaneità e creatività adeguati. E quindi usa gli strumenti che ha a disposizione in maniera adeguata, quindi, cioè, può decidere come usare le luci, può anche decidere se far usare o meno dei materiali, può decidere se lavorare o meno con le maschere, no? oppure può decidere se mobilitarli con il corpo, oppure attraverso le parole. Può decidere, cioè, ha la regia, quindi prende delle decisioni, no? Prende delle decisioni. Però, cioè, fatto questo, in realtà, una volta che la persona o il gruppo sono sufficientemente riscaldati attraverso appunto le azioni che un direttore di psicodramma mette in atto utilizzando il materiale, no? che ha a disposizione, poi dopo non interviene più, nel senso che poi dopo, cioè, è la persona che tira fuori da sé in maniera maieutica i propri contenuti, i propri contenuti interni. Cioè, è chiaro che, cioè, il direttore ha comunque un ruolo importante perché comunque sceglie le inversioni di ruolo, di fare, di mettere, può dare, diciamo... non entra nel merito dei contenuti e non li interpreta - così è lo psicodramma moreniano classico - non li interpreta, tuttavia ha la regia, quindi comunque determina attraverso la conduzione, cioè, alcune questioni, no? quindi l'interpretazione avviene così, cioè, avviene nella regia, no? non entrando nei contenuti ma scegliendo di volta in volta come... un po' anche come far muovere, no? però questo avviene solo in certi momenti, poi deve ritirarsi, andare assolutamente sullo sfondo, dove il protagonista è il protagonista, quindi il protagonista è il dio sulla scena, in qualche modo, no? cioè, io sono Dio, diceva Moreno, no? Quindi lì in quel momento, cioè, è molto... il direttore deve stare molto attento a non manipolare, a non effettuare delle manipolazioni, è molto facile, bisogna stare molto attenti, bisogna essere molto preparati, molto formati, no? a non fare delle manipolazioni e anche a non spingersi oltre, no? perché potresti anche affondare troppo e fare dei guai. Cioè, quindi, il direttore è importante che si sintonizzi, che si ascolti, che abbia dentro di sé il metodo, e quindi un rigore, ma anche una conoscenza di sé e dei propri meccanismi importanti, ecco. E a questo punto li usa, che sono anche quelli, sono a disposizione e il materiale che c'è a disposizione può venire in aiuto per, ad esempio, per raffreddare o per riscaldare, no? Quindi può agire su questo.

D - Quindi si può dire che la regia dello psicodrammatista è un atto creativo?

R - Sì, sì, un direttore rigido non va da nessuna parte. Non va da nessuna parte, cioè, nella mia esperienza, voglio dire, cioè, all'inizio io mi presentavo con la mia scaletta, avevo la mia scaletta con la sessione che era scandita in alcune parti, avevo poi idea di che cosa avrei mosso, quindi questo era dovuto un po' all'insicurezza, al timore, no? e poi dopo... i maestri mi dicevano: ma non ti devi fidare di te, ti devi fidare del metodo, quindi applica il metodo. Ed è anche vero, è assolutamente vero, quindi il metodo mi è anche venuto incontro. Quindi ci sono state... un periodo, anche un lungo

periodo della mia carriera da psicodrammatista in cui sono stata molto rigorosa col metodo e quindi in qualche modo forse un po' più rigida, no? ma poi le persone, le persone fanno, il gruppo, fanno la loro parte, quindi ti tirano dentro, ti danno degli stimoli, ti riscaldano, quindi poi la scaletta è poco importante.

D - Nello psicodramma noi usiamo molto la sociometria: secondo te, la sociometria è un uso creativo dello spazio?

R - Ma sì, può anche essere un uso creativo dello spazio, assolutamente. Io non lavoro con grandi gruppi, con gruppi grandi dove forse la sociometria la si usa di più, dove comunque fai sociodramma. Nel sociodramma credo che la sociometria venga usata molto. Nello psicodramma la sociometria viene usata di volta in volta attivando delle scelte, quindi facendo fare delle scelte e a questo punto le persone si distribuiscono nello spazio. Però... sì la sociometria è importante, però io non... non è il fulcro del mio intervento, la sociometria.

D - Secondo te, la sociometria, o comunque il posizionamento all'interno dello spazio della scena, il posizionamento reciproco dei partecipanti, il fatto che siano più o meno lontani tra di loro, il fatto che si guardino o si diano le spalle: è simile alla prossemica degli attori sul palcoscenico? Cioè come si muovono, se si avvicinano, se si allontanano... degli attori del teatro tradizionale, intendo. Ci vedi delle analogie?

R - A questa domanda non so risponderti.

D - Quando vedi uno spettacolo a teatro, gli attori si muovono sul palcoscenico...

R - Ma credo che quello sia provato e riprovato e che non ci sia niente di spontaneo, lì: è stato provato e riprovato, no? Cioè, quindi, è chiaro, io da spettatore me lo godo, no? però credo che sia tutto calcolato, in qualche modo, più o meno, insomma, no? Se penso agli spettacoli a cui assisto al Teatro Municipale di Piacenza. Nello psicodramma, cioè, c'è un movimento spontaneo, un movimento sociometrico spontaneo, dove comunque tu poi, puoi intervenire, no? cioè, cercando di attivare, di muoverti sul piano del tele, quindi, cioè, cercare di creare una condizione, no? di tele positivo, quindi rispetto al gruppo in generale, no? al gruppo, alla struttura del gruppo, quindi fai muovere la sociometria in un certo modo dando determinate consegne, no? di modo che le persone che sono più lontane possono avvicinarsi, le differenze possono esserci ma comunque anche incontrarsi. Mentre invece, in una rappresentazione di un protagonista, cioè, il posizionamento dei ruoli, in qualche modo, no? è significativo, quello è molto significativo e quindi in quel caso, cioè comunque è sempre il protagonista che deve fare dei movimenti, no? Tu dai delle opportunità, se vedi. Quindi è diverso, no? Il movimento interno di un protagonista, di un singolo rispetto a un movimento sociometrico di un gruppo che nello spazio si muove e chi può allontanare o avvicinare, dove però in qualche modo tu, come direttore, ti muovi orientando il gruppo a un... comunque, a favorire una corrente telica.

D - E c'è della creatività, quindi, da parte del direttore, in questo?

R - Eh, non so se la puoi chiamare creatività, oppure c'è... il direttore deve sintonizzarsi, deve capire, cioè, quand'è il momento, cioè, si deve sintonizzare con il gruppo nell'insieme, con il singolo, deve tenere conto di fattori contingenti, deve tenere conto di tante cose, quindi sicuramente è frutto della creatività, ma anche di un sentire, no? di un sentire di chi... cioè, di un direttore che trova una giusta distanza e cerca di avere una giusta distanza per potere muoversi in maniera tra virgolette neutra, che poi non lo è mai, ma comunque il più possibile, ma nello stesso tempo lasciare esprimere, no? lasciar esprimere, quindi è proprio... è un addestramento anche del direttore, ogni volta, è un addestramento a stare nel ruolo e ad essere un direttore, cioè, disponibile, aperto, con ruoli materni e paterni allo stesso tempo e quindi sapere quando riscaldare e quando raffreddare, quando prendere posizione, quando dare delle regole, fa rispettare le regole del gioco, no? quindi, questo è... non so se si può dire tutto questo è creativo, sì, penso di sì, però... sì, possiamo dire così, cioè, il direttore crea, no? crea, in quel momento crea, no?

Intervista 13

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista, didatta; non ha mai praticato il teatro drammatico, ma si sperimenta con fanfare musicali.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi?

R - Sì, appunto, io rispondo teatro di psicodramma perché in questo momento l'abitudine anche di chiamare lo spazio teatro, no? ha reso questa parola molto associata, insomma, a quel contesto. Se poi ci penso di più penso a un teatro che c'è nella via qui di casa mia, Sala Fontana. Poi... ti rispondo che in realtà non sono un'assidua frequentatrice di teatro, è come qualcosa che faccio come occasione veramente speciale, particolare, non è un'abitudine. Se devo pensare a un'associazione di senso, non so come dire, un'associazione libera, di concetto, forse la prima cosa che mi viene in mente è: dal vivo. Cioè, la cosa del teatro per me si associa appunto alla presenza delle persone in carne ed ossa.

D - Quindi, se capisco bene, per te il teatro è innanzitutto uno spazio, dove avviene un incontro tra persone.

R - Ma sì... forse in qualche modo sì. Cioè, non l'avrei detto così, però la tua traduzione mi va bene. Sì, no, avrei detto... la parola teatro è comunque rappresentazione, palcoscenico e pubblico appunto ha... è... spettacolo forse non è la parola giusta, forse è più giusta questa cosa dal vivo, ecco, la performance dal vivo.

D - Perciò c'è una polarità fra attore e spettatore.

R - Sì. Io ho un concetto molto tradizionale di...

D - Certo. Senti, quindi all'interno del teatro ci sono due elementi di ruolo, che sono uno l'attore e uno lo spettatore.

R - Sì, direi di sì.

D - E questi due ruoli occupano solitamente due spazi a loro dedicati.

R - Sì.

D - Quindi la scena e la platea, o comunque lo spazio degli spettatori. Questo sia nel teatro tradizionale sia in quello di psicodramma, secondo te?

R - Sì.

D - E secondo te sono due spazi diversi, o è lo stesso spazio che ha funzioni diverse?

R - Allora... la differenza, diciamo, della... direi più che è lo stesso spazio con due funzioni diverse. La differenza è appunto che nello psicodramma lo spazio, diciamo, dell'attore, è uno spazio per un gruppo di persone che come dire, possono essere equivalenti, no? come ruolo nello stare sulla scena e possono quindi scambiarsi in questi due ruoli, diciamo quindi attore e spettatore, in modo più flessibile, ecco, e sicuramente la funzione è un po' diversa come motivo per cui le persone si trovano, no? in questi spazi che forse sono simili, ecco, come finalità e obiettivo per cui si recano in questi due tipi di teatro, diciamo.

D - E quindi la separazione fra platea e scena, se capisco bene, nel teatro di rappresentazione per te è un po' più definita e invece nel teatro di psicodramma è più fluida.

R - Sì. Sì, sì. Cioè, è volutamente fluida e quindi alla fine, come dire, è come se esistesse di meno, diciamo, nel teatro di psicodramma. Di fatto, poi, è un'alternanza tale che non esiste una separazione come dire di ruolo sociale ed esterno, no? Tutti hanno lo stesso ruolo, ma si possono alternare dentro due momenti diversi, no? nei vari incontri, E invece all'interno di un teatro di rappresentazione, come lo chiami tu - non so come sia più corretto chiamarlo in questo modo per distinguere - la distinzione secondo me rimane sempre ben chiara, ben... è un elemento di realtà esterna molto vincolante, molto vero, e anche nel momento in cui come pubblico sono reso partecipe o invitato a partecipare, io

rimango pubblico, l'attore rimane attore.

D - Per cui, anche se il pubblico sale sul palcoscenico, rimane comunque pubblico.

R - Sì. Io ti dico, appunto, da molto inesperta di teatro, rispondo così perché è quello che corrisponde un po' anche alle mie esperienze. Sì, rimani... rimani pubblico, vieni chiamato in gioco, ma c'è un professionista, da una parte e una, come dire, persona non professionista che viene coinvolta e che quindi partecipa a un'esperienza, ma in un modo diverso.

D - Senti, riguardo allo spazio della scena: lo spazio della scena è composto da tanti elementi. In che senso, lo spazio della scena è uno spazio creativo, secondo te?

R - Allora, è uno spazio creativo perché intanto è uno spazio che può essere vuoto e svuotato e reso simile a un foglio bianco: può essere uno spazio, appunto, reso neutro, in qualche modo, ed è uno spazio che nel momento in cui è liberato e svuotato e sgombro, non ha neanche degli indicatori che ti possono fare prevedere in modo chiaro che cosa sta per succedere. E quindi anche questo... cioè, questo credo che sia un elemento realmente poi collegato alla creatività. C'è qua il fatto che si sviluppa qualcosa nel momento che va a riempire quello spazio, ma in un modo che non segue, come dire, uno schema, una procedura. Io posso trovarmi, non so, adesso faccio un esempio: devo costruire il mobile Ikea, no? Ok, il mio spazio è vuoto, il mio mobile non esiste, però ho le istruzioni e so che faccio così, così, così e quindi il margine di creatività in questa cosa è minore, diciamo, o nullo. Poi c'è chi appunto, coi pezzi che ha costruisce cose assolutamente diverse da quelle previste dal produttore. Nello spazio del teatro ci sono sicuramente degli accadimenti che si usano, no? e che son anche un po' convenzionali in qualche modo, ma in realtà c'è molta poca idea di quello che andrà a succedere, poi, ogni volta.

D - Questo, secondo te, vale sia per il teatro di psicodramma che per quello di rappresentazione?

R - Eh, questo non lo so perché non sono molto addetta ai lavori, no? quindi...

D - Dalla tua percezione di pubblico.

R - Esatto, esatto. Allora, la mia percezione di pubblico è che quello che succede sul palcoscenico nel teatro di rappresentazione sia qualcosa che sia stato così tanto provato da essere reso naturale, piacevole, coinvolgente, ma mi verrebbe da dire che la creatività, quindi, come dire, sta anche in questa preparazione precedente. Poi, come dire, per esperienza credo anche che sia proprio difficile che una cosa vada, nel momento in cui anche se la esegui esattamente nel modo in cui tu ti immagini che vada e che quindi lì appunto c'è una quota di cose che accadono lì per lì e che probabilmente, appunto, da pubblico non le si riesce tanto a notare, non le si conoscono, ma che, forse per chi fa la recita, diciamo, in quel momento, per chi fa teatro in quel momento lì, magari sono anche la parte più bella e significativa, no? Cioè, diventa... fare teatro vuol dire farle proprio in quel momento lì. Adesso mi veniva in mente, no? Donatella, io suono e quindi è chiaro che faccio delle prove, con le persone con cui suono e per fare delle esecuzioni, delle performance, che poi per mille motivi non... in realtà vanno in modi diversi nel momento in cui si presentano, diciamo, davanti al pubblico, quindi probabilmente è un po' la stessa cosa.

D - Secondo te, il direttore di psicodramma utilizza lo spazio in modo creativo, nel senso che è il direttore che dà allo spazio la qualifica di spazio creativo? oppure... il direttore che ruolo ha in questo?

R - Secondo me ha proprio questo ruolo che tu dici, di qualificarlo come uno spazio creativo. Io spessissimo, quando conduco soprattutto la scena del protagonista, no? ma forse questa cosa va in automatico anche in una conduzione di gruppo... sottolineo molto, e cerco di lasciare molto alla persona l'idea che in quel momento quello spazio è suo ed è, può essere l'unica persona che ci può mostrare come riempirlo, nel modo che appunto le corrisponde, quindi... in tante occasioni per me la metafora è proprio quella di una tela bianca, no? Cioè, lo spazio del palcoscenico, quando poi è appunto quello del teatro vero e proprio, che è un cerchio bianco, no? di moquette, anche visivamente diventa molto somigliante percettivamente, no? a una tela su cui tu, appunto, crei e componi. Però, anche quando non sei in teatro e sei in un gruppo, magari che è nella sua sede di lavoro, o in un'altra

sede di incontro, no? lo spazio che si può creare all'interno di un cerchio di sedie diventa davvero un vuoto da utilizzare. E quindi la funzione del direttore credo che sia molto questa, di autorizzare la persona a usarlo in questo modo, a sentirlo e a percepirlo in questo modo, e anche a essere appunto libera e che possa accogliere, no? cioè, sentire che si accoglie tutto quello che le viene da fare in quel momento lì. E un po' forse questo anche con il gruppo, no? quando nel momento in cui si dice alle persone che qualunque risposta da loro arrivi, no? va bene, è quella che va bene, è quella che si cerca, forse questo è la traduzione del rendere lo spazio uno spazio creativo.

D - Secondo te il regista teatrale fa la stessa cosa?

R - Secondo me il regista teatrale pensa un po' nella sua testa a come strutturare la situazione e tutto sommato posso dirti anche che io, da direttore, mi faccio sicuramente anch'io delle... cioè, mentre lascio alle persone la possibilità di dare la loro risposta, nella mia testa ho la fantasia, ho l'immaginazione di... chissà, farà così, farà cosà, no? me la costruisco anch'io. Difficilmente corrisponde, poi, no? Eh... il regista non lo so, ho un po' forse uno stereotipo, no? perché penso che il regista organizzi lo spazio, metta delle sue idee in gioco, o forse lo fa insieme a... come dire, al suo gruppo di lavoro, no? alle persone che poi sono gli attori, o non so, se ci sono scenografi, o altri, insomma. Se penso proprio allo spazio fisico. Se penso allo spazio d'azione, sì, altrettanto, forse, il regista ha delle tracce, delle idee che magari usa anche per stimolare gli attori e poi vede come gli attori invece declinano queste idee, no? o quali altre idee hanno.

D - Quanto conta, secondo te, l'attrezzatura, la scenografia, gli oggetti, le luci... tutti questi elementi tecnici, all'interno del teatro di rappresentazione?

R - Ma, mi sembra molto. Mi sembra molto, però posso avere in mente, come dire, scenografie molto... visivamente, no? impattanti, belle, coinvolgenti e funzionali e posso avere in mente anche rappresentazioni che ho viste estremamente scarse e questo non toglieva nessuna efficacia all'intensità della rappresentazione, quindi... è difficile rispondere, come... però anche quando non c'è niente e c'è in scena solo una sedia, e un attore...? Forse anche quella è una scelta molto pensata e molto voluta e quindi in qualche modo la risposta rimane la stessa, no? come dire che pensare a come dev'essere la scena è molto importante.

D - Secondo te tutti questi elementi influiscono sull'attore e sulla sua interpretazione?

R - Sì, secondo me sono degli aiuti. Non so se direi, influiscono... quanto, ecco, questo non lo so tanto dire, però credo anche siano degli aiuti perché anche l'attore, no? ha delle sue percezioni fisiche, nello spazio, visive... adesso non so, stavo anche pensando che forse anche vestirsi, no? in un certo modo o in un altro ti fa vivere, ti fa sentire, no? in un modo differente, ti può essere di aiuto.

D - E secondo te nel teatro di psicodramma funziona allo stesso modo? La creatività dei partecipanti è aiutata da tutti questi elementi tecnici?

R - Sì, in alcune situazioni forse più che in altre, in alcuni momenti, diciamo, della sessione, più che in altri, però non credo che sia la stessa funzione, perché penso che proprio il materiale scenico del teatro, le persone lo utilizzano per trasformarlo ognuno in una cosa diversa, in una cosa propria, no? L'attore forse non le usa in questo modo, ecco, però... vado un po' a tentoni.

D - Quindi si può dire che l'utilizzo degli oggetti, dell'attrezzatura, delle luci, per quanto riguarda il teatro di rappresentazione è una cosa data dal regista, invece nel teatro di psicodramma è un elemento che forse sta più anche alla creatività dei partecipanti, utilizzarli?

R - Sì, è un po' come dicevamo prima, è più neutro, no? l'oggetto, in partenza, nel teatro di psicodramma e gli viene, appunto... gli vengono assegnati dei significati, degli usi e delle valenze dalla persona.

D - Secondo te, la sociometria è un uso creativo dello spazio?

R - Sì, cioè, anche... una sociometria spaziale.

D - In che senso?

R - Eh, nel senso che è come se... è uno strumento che riesce a usare lo spazio per dire delle cose, per creare delle situazioni, per esprimersi, quindi assolutamente sì, ed è anche molto efficace, nel senso che... forse non solo la sociometria in senso stretto, ma tutto quello che ha a che fare con il collocamento, il posizionamento nello spazio, no? durante una sessione di psicodramma è davvero rivelatore, no? per le persone quando lo sperimentano come strategia, come tecnica che può appunto dare forma ai loro contenuti.

D - Per cui, nel teatro di psicodramma il fatto di utilizzare il collocamento, il posizionamento nello spazio aiuta a esprimere i propri contenuti interiori e anche a dare loro una forma?

R - Assolutamente.

D - Come se fossero un po' degli oggetti che si vedono da fuori?

R - Sì, come se fossero... forse più come degli oggetti, come se fossero proprio delle azioni, no? sono come delle azioni che prendono forma. Però, ecco, si rende visibile, è che vero che appunto, trasforma qualche cosa che a volte è anche difficile da esprimere a parole in qualche cosa che diventa espresso e visibile.

D - E nel teatro di rappresentazione tu trovi questa stessa modalità? Le relazioni sulla scena tra gli attori, i movimenti, i posizionamenti degli attori...

R - Sì, sì, assolutamente. Mi sembra una componente, anche qui, che probabilmente come pubblico passa da un canale non troppo consapevole, non è che ci pensi, che ci fai caso sempre. In alcune occasioni sì, magari in altre, come dire, non lo noti in questi termini, però sicuramente secondo me ti arriva diciamo subliminalmente per comunicarti qualcosa, no? Cioè, che ne so... che vedo un attore in cima a una scala e un altro giù e si parlano in quella situazione lì... questa cosa mi dice già molto senza che io me ne accorga, no?

D - Senti, l'edificio del teatro di rappresentazione e l'edificio del teatro di psicodramma hanno diverse soglie da passare prima di arrivare al clou: secondo te, il fatto di passare tutte queste soglie aiuta a entrare in una dimensione creativa? Cioè passare dalla strada alle scale, al tendone, all'oscurità della sala...

R - Sì, assolutamente, aiuta ad entrare in una dimensione altra... mi sembra quasi doveroso e indispensabile, no? davvero, adesso... è come quando entri in chiesa, entri a Messa e hai la sensazione che quello spazio lì è uno spazio in cui succede qualcosa di altro, di... qualcuno dice magico, ma anche un po' sacro, un po', appunto... speciale, ecco, semplicemente speciale. Ed è giusto che ci siano, no? delle soglie, delle divisioni, quello che secondo me è molto... cioè la soglia che mi sembra più... che mi dà più la sensazione di questo passaggio è proprio quella dell'ingresso in sala, comunque, no? che sia un tendone, che sia una porta... a volte, no? sono anche delle porte molto pesanti e isolanti dall'esterno però, ecco, quella soglia lì mi sembra quella che mi fa sentire il passaggio proprio in una dimensione appunto un po' speciale, sì, creativa nel senso che... poi succede qualche cosa di particolare che non succede dall'altra parte della soglia, ecco.

D - A proposito di soglie, nel teatro di rappresentazione c'è un dietro le quinte, in cui accadono delle cose. Nel teatro di psicodramma secondo te esiste un dietro le quinte?

R - Ma, allora, c'è un'anticamera, dove succedono delle cose... un dietro le quinte forse c'è all'interno di ogni persona, no? che partecipa a uno psicodramma, nel senso che forse ognuno nella sua mente ha questi spazi dove comunque pensa, o sente, o... cose che rimangono, no? in qualche modo nascoste, nonostante appunto poi quello che significa fare psicodramma è anche appunto esprimere, no? tutto quello... cercare di esprimere tutto quello che si ha dentro. Però, tutto tutto credo che sia proprio neanche possibile, no? quindi questo pezzettino di dietro le quinte potrebbe essere un po' questo, no? qualche cosa che ti succede dentro, che rimane, che ti tieni per te, con te, anche positivamente, no? come dire, qualcosa che raccogli tu. Non lo so se è la stessa cosa del dietro le quinte, forse non tanto, però ci sono dei passaggi dentro.

D - Ci sono delle soglie, comunque? voglio dire, nella mente delle persone ci sono delle soglie?

R - Sì, anche secondo me, credo anche nella mente delle persone. Assolutamente.

D - E anche nella mente del direttore, c'è un dietro le quinte fatto così?

R - Sì, sì sì. C'è un lavoro. Nella mente del direttore che scambia con l'esterno attraverso delle soglie e dei filtri e che è fondamentale che ci sia.

D - Si può dire che è lo stesso atto del dirigere che arriva da un dietro le quinte e poi si manifesta nella scena?

R - Sì, certo. Sì sì. A volte è anche molto automatizzato, nel senso che... diciamo che queste secondo me sono anche delle soglie che hanno a che fare poi con una... come dire... a volte quando si dice, no? uno ha un saper fare, cioè, poi uno lo fa senza neanche pensare a quello che sta pensando e a quello che andrà a fare, quindi in questo senso delle soglie un po' automatizzate e che vanno un po' da sé. Come mi viene da dire un po' dentro qualunque azione, che è il risultato secondo me sempre di un meccanismo molto sofisticato e complicato che noi padroneggiamo ma da cui ci lasciamo anche un po' attraversare, no? perché il nostro essere, il nostro funzionare come esseri umani è un po' così.

D - Ok, ti faccio un'ultima domanda. Secondo te, fare lo psicodramma in uno spazio appositamente predisposto per questo oppure in qualche altro spazio di altri contesti, che differenze ci sono?

R - Ma, secondo me, appunto, lo spazio è sempre un po' una parte, come dire, che determina anche quello che fai, cioè, il tipo di spazio è parte integrante sempre dello psicodramma che fai. Nella mia esperienza la differenza maggiore è forse nel grado di privatezza o meno che questa cosa comporta. Forse l'aspetto che mi sembra sia sempre abbastanza significativo è quello di poter avere quella riservatezza desiderabile per quella situazione lì, diciamo, quindi quando lo spazio può essere chiuso o aperto e filtrante, no? verso l'esterno. Poi, è chiaro, puoi avere uno spazio più grande, più piccolo... più mobile, più bloccato negli arredi...

D - Si riesce comunque a ricreare anche in uno spazio altro quella neutralità di cui parlavi, quindi quello spazio può diventare tendenzialmente qualsiasi cosa?

R - Sì, uno spazio poi in realtà più appunto... non so se la parola è giusta: è simbolico, però è uno spazio immateriale, in realtà, no? che poi alla fine la sua sostanza prescinde un po' dagli arredi, ecco. Cioè, è come se fossero vincolanti, utili ma allo stesso non indispensabili, forse non sufficienti a fare appunto, a creare quella dimensione, ecco. Forse l'unico aspetto su cui sento che potrebbero esserci dei margini, per cui poi non funziona più è proprio questo della possibilità di avere un confine, no? un po' la riservatezza per quello che accade.

D - All'interno di questi spazi l'uso di oggetti può aiutare, oppure si può fare psicodramma anche senza niente e in spazi altri rispetto al teatro?

R - Si può fare psicodramma senza oggetti in spazi altri perché è due anni che lo facciamo senza poter toccare nulla! No no, si può fare senza oggetti, assolutamente. Poi, io personalmente almeno delle sedie le ho sempre avute, nella mia esperienza, ma...

D - Sì, intendo non so, la palla, il telo, il cuscino...

R - Ma no, si può fare assolutamente accadere quelle cose che accadono nello psicodramma senza avere un oggetto a disposizione, poi se c'è l'oggetto è più ricco, no? o può essere più variato, più bello, più non so... può essere un facilitatore. Ecco, forse più questo, ma si può fare anche senza.

Intervista 14

L'intervistata è una psicologa psicodrammatista; ha un suo studio/teatro, dove tiene sessioni di terapia; ha avuto esperienze di teatro sperimentale negli anni dell'università.

D - Se io ti dico *teatro*, a te cosa viene in mente?

R - Parallelammente due immagini: una quella del teatro tradizionale inteso palcoscenico sopraelevato, platea, palchi, loggione, no? dove c'è un pubblico e degli attori che hanno due ruoli ben precisi e separati, teatro tradizionale. E l'altro, be', teatro di psicodramma perché da anni conduco sessioni di teatro di psicodramma, per cui, abitualmente quando parlo di teatro spesso parlo di questo tipo di teatro.

D - Quindi il teatro, come prima idea, è uno spazio in cui avvengono delle cose.

R - Sì, me n'è venuto in mente anche un terzo: perché è vero che sono anni che lavoro coi gruppi, ma essendo psicoterapeuta spesso mi capita di lavorare anche singolarmente con le persone, allora mi viene in mente teatro interno, che non è più un luogo, ma è un luogo dentro la testa, sempre un luogo chiuso, ma dentro la testa delle persone.

D - Quindi è comunque un luogo circoscritto, sia il teatro tradizionale che quello di psicodramma che quello interno?

R - Sì, in queste tre accezioni sì.

D - E lo spazio del teatro tradizionale, che tu hai detto è composto dalla platea, dal loggione, dal palcoscenico: questi diversi spazi all'interno dello spazio teatrale, sono effettivamente spazi separati, diversi l'uno dall'altro, oppure è lo stesso spazio che ha funzioni diverse, per te?

R - Forse lo spazio che ha funzioni diverse, tant'è che a volte poi si mescolano queste funzioni, insomma, penso al teatro un po' più d'avanguardia, no? i confini si perdono. Come anche quando ti dico teatro di psicodramma, è un luogo, ma è un luogo, ma un luogo che ha dei confini per me molto permeabili, nel senso che io ho fatto psicodramma nei boschi, nelle vigne, nelle scuole, nelle aziende, cioè, allora diventa quasi come uno spazio che diventa tale perché decidiamo che lo è, però può essere ovunque.

D - Certo.

R - Forse più nella testa del direttore dev'essere, per poterlo portare ovunque.

D - E quindi nella testa del direttore c'è un'idea di limite, di confine.

R - Sì, il dentro e il fuori, questo sì. Il dentro e fuori da quello spazio dove ci si può permettere delle cose che diversamente, forse, non dico che non ci si potrebbe permettere, ma che non avrebbero la stessa efficacia.

D - Quindi è uno spazio in cui la creatività viene liberata, all'interno.

R - Ancora prima la spontaneità.

D - Secondo te, in che senso lo spazio teatrale propriamente detto è uno spazio di creatività?

R - Di creatività un po' lo stesso ma non proprio simile a quando leggiamo un libro, no? Anche lì ci sono due fronti contrapposti: chi ha scritto il libro, il testo, e chi lo legge, e che è creativo chi l'ha scritto, ma è creativo anche chi lo legge, perché noi non potremmo mai conoscere tutti i mille modi in cui la persona che vive quella situazione la declina, no? creativamente.

D - Quindi è creativo anche il fruitore.

R - Secondo me, sì. Nello spazio... cioè, nello psicodramma poi a maggior ragione, perché ognuno tira fuori il proprio.

D - E lo spazio del teatro tradizionale, quindi il palcoscenico, è composto da diversi elementi: c'è il pavimento vero e proprio, c'è la scenografia, ci sono gli oggetti, ci sono le luci... tutto questo apparato, secondo te influenza l'attore nel suo gesto creativo sulla scena?

R - Direi che tutto quello che viene a contatto lo influenza, quindi sì.

D - E il regista, che è colui che tiene i fili in qualche modo di tutti questi elementi prestabilendo come

debbano essere usati o comunque avendo un progetto, si può dire che faccia un uso creativo dello spazio teatrale?

R - Be', direi proprio di sì, perché è nelle sue mani, poi ovviamente... io, tra parentesi, rispetto al teatro sono sicuramente più una fruitrice, perché invece le esperienze attive che ho avuto risalgono a molti anni fa ed era teatro però più sperimentale, negli scantinati dell'università, quindi erano cose di... dove non c'era neanche un teatro vero e proprio, però nonostante ciò si faceva teatro, non si poteva chiamare in un altro modo. E quindi... la domanda era appunto, è un'espressione creativa quella del regista, direi proprio di sì. Ma anche poi quella del singolo attore, per quanto diretto.

D - Certo, c'è un margine di libertà, tu dici.

R - Spero che ci sia, anzi, dovrebbe proprio esserci, secondo me, no?

D - E secondo te il direttore di psicodramma è creativo nell'utilizzare lo spazio a sua disposizione, e lo spazio che si crea, anche?

R - Be', il direttore di psicodramma ha proprio unicamente lo spazio e le consegne come... unicamente non per sminuire, eh? ma sono proprio le vie attraverso cui può agire la sua creatività perché non è auspicabile che la agisca in modo diretto parlando soprattutto del terapeuta, no? nello psicodramma classico non è prevista una restituzione diretta, no? dà un'interpretazione, ma non si può dire che non avvenga una forte trasmissione del suo punto di vista e del suo messaggio attraverso le sue consegne, attraverso l'uso dello spazio, l'uso di oggetti, sicuramente, attraverso l'invitare le persone a usare lo spazio, gli oggetti in un certo modo, ad esempio far girare allo stesso modo gli ausiliari piuttosto che un altro, quindi direi che è proprio lì che il direttore si gioca la sua creatività.

D - E all'interno del teatro di psicodramma ci sono degli spazi abbastanza definiti: c'è la balconata, c'è la scena e c'è l'uditorio. Nel teatro tradizionale ci sono il palcoscenico, la platea, il dietro le quinte. Tutti questi spazi, secondo te, hanno delle funzioni similari?

R - Adesso che ci penso, in effetti, manca il dietro le quinte, nel teatro di psicodramma. Non ci avevo mai pensato, si è sempre nudi, si è sempre svelati, in qualche modo, si è sempre nel ruolo, non ci si può... cioè, si entra e si esce dai ruoli, ma si è sempre sul palcoscenico, anche quando si entra e si esce dai ruoli, che penso che sia una differenza non da poco.

D - Perché anche il ruolo dello spettatore, quindi quando ci si siede nell'uditorio, è un ruolo attivo, tu dici.

R - Sì, ma anche quando lo stesso protagonista passa da un ruolo all'altro non ha il dietro le quinte in cui avere l'intimità per poter passare da un ruolo all'altro, è comunque sotto gli occhi di un pubblico e è una cosa... l'essere visti sappiamo che... spesso facciamo chiudere gli occhi, quasi per creare il dietro le quinte, per consentire al protagonista di cambiarsi i panni, o forse proprio perché è necessario celarsi, in quel passaggio, non si può fare... cioè, è... si può, ma è più impegnativo farlo mostrandosi.

D - Quindi è un dietro le quinte metaforico, interiore.

R - Sì. Quindi, per tornare alla tua domanda, sì, forse in qualche modo si riescono a trovare dei parallelismi, anche apparentemente in situazioni molto diverse, però le funzioni devono essere comunque agite, perché funzioni.

D - E il direttore secondo te ce l'ha un suo dietro le quinte?

R - Be', il direttore a seconda della conformazione del teatro - io penso al mio, nel mio non ho un posto dove nascondersi, ogni tanto mi mette un po' in difficoltà, perché come capita alcuni partecipanti a volte si rivolgono a me e io cerco di tirarmi una tenda davanti, insomma. Adesso mi sono posizionata in un modo dove mi vedono un po' meno, oppure vado dietro alle persone, però mi cercano. Ecco, uno dei luoghi dove nascondersi è dietro al protagonista temporaneo, o dietro a chi sta parlando, poi si volta, e allora tu lo fai girare. Deve essere creativo anche in quello, trovare un luogo dove celarsi.

D - All'interno di una sessione di psicodramma, quanto è importante tutto l'apparato scenico, secondo te? Le luci, gli oggetti, tutto questo apparato, tutta questa attrezzatura?

R - A me piace, dà un senso di ebbrezza. Quando non ho niente porto solo me, forse con una certa presunzione, non lo so. Ma mi piace perché forse all'inizio si pensa che ci vogliano tante cose, per mettere in piedi il teatro, invece poi - per carità, è bellissimo avere un bello spazio, cioè, io ce l'ho e son ben contenta di averlo, ma mi capita anche di dover andare in giro e di avere quasi niente e di portarmi dietro sempre meno, col piacere di scoprire che funziona anche così. A me piace viaggiare anche solo col bagaglio a mano, per dire, quindi probabilmente traslo questa metafora esistenziale anche nel mio lavoro, però, per carità, spesso faccio shopping volentieri per il mio teatro, vedo una cosa che mi viene in mente e la prendo, insomma, le cose importanti ci sono tutte, però non mi sento limitata se non posso averle, perché penso che debba essere in primis nella testa del direttore, il teatro.

D - Nel teatro tradizionale di rappresentazione abbiamo l'utilizzo di questo apparato, che può essere anche molto scarno, perché magari c'è una sedia in scena, oppure c'è un fondale con delle forme dipinte, però niente di mimetico della realtà, ma c'è sempre l'attore sulla scena che o sta fermo, o si muove, ma che comunque occupa una posizione all'interno della scena, quindi nel teatro tradizionale è molto importante il posizionamento nella scena, per passare un contenuto al pubblico. Quanto è importante nello psicodramma l'utilizzo dei movimenti, dei posizionamenti reciproci, della prossemica, durante tutta la sessione?

R - Secondo me è molto importante, ma si rischia a volte di dimenticarselo, invece è molto importante perché lo psicodramma, soprattutto rispetto a parecchi altri approcci, mette molto il corpo al centro e quindi, voglio dire, è una marcia in più che ha e rischiare di dare troppo valore alla parola fa perdere invece quella dimensione corporea, spaziale, di relazione tra i corpi, che ha un significato enorme e che in tempi come questi si rischia un po' di perdere perché questi ultimi due anni un po' ci hanno costretto a star lontano dal corpo, dagli incontri col corpo degli altri. Per quanto, ho fatto esperienza anche di psicodramma online: è stato sorprendente, divertente, utile, tutto quello che vuoi, però, tornando poi in teatro dopo mi sono resa conto che rischiamo di perdere quella dimensione lì, un po' perché si è tornati in teatro un po' sempre con un "eh, però...": la distanza, la mascherina, e quindi un po' la fatica. No, secondo me è una dimensione molto importante su cui vale la pena fermarsi un attimo, far prestare attenzione anche a chi ci sta lavorando, nel sentire che va bene quella posizione, quel... penso sia quella finezza in più che può veramente fare la differenza, poi.

D - Secondo te, l'uso consapevole del posizionamento nello spazio, della prossemica, è una possibilità creativa in più, per il direttore?

R - Consapevole da parte di chi: del direttore o di chi sta giocando le parti?

D - Del direttore, che magari può dire: guarda dove ti sei messo, oppure non dirlo, e in base a quello decidere come far proseguire l'azione.

R - Be', sì, direi proprio di sì.

D - E la sociometria, che noi utilizziamo durante la sessione di psicodramma, secondo te è creativa? Nel senso che è un uso creativo dello spazio?

R - Sì, direi di sì, assolutamente. È metricamente creativa.

D - In che senso?

R - Nel senso che misura, è una metrica, ma allo stesso tempo lo fa creativamente ed è anche interessante, anche qui, non soltanto vedere il risultato, ma anche il processo: come le persone si posizionano, se si... come battono per il loro punto sul continuum, per esempio, quando si tratta di un continuum, come pongono attenzione a dove sono gli altri... in questi termini qui è creativa: non c'è mai lo stesso modo di un gruppo... cioè, ogni gruppo ha il suo modo di vivere i momenti sociometrici. E questo si vede magari quando sono gruppi di un incontro, gruppi, appunto, nuovi, che non si conoscono moltissimo.

D - Esiste un riscaldamento al ruolo di direttore che tu ti sei inventata nel corso del tempo?

R - Mi piacerebbe dirti di sì, che io mi preparo sempre, assolutamente, però non è sempre così. Spesso mi riscaldo con loro, mentre faccio fare riscaldamento. Questo sì. O mi riscaldo, questo soprattutto... perché c'è una differenza netta tra gruppi continuativi di terapia, dove ogni volta si lavora su ciò che emerge man mano e gruppi dove magari c'è un obiettivo, quindi c'è un minimo di idea in più rispetto alle attività che si andranno a fare. A me riscalda molto immaginarli prima, scrivermele... non è che me le scrivo perché poi me le dimentico, me le scrivo, perché è un mio modo, scrivere per stimolare la creatività, proprio. Man mano che le scrivo mi vengono idee, e quindi, quello è un modo che mi riscalda molto. Spesso lo faccio a ridosso apposta: se dovessi farlo tanto prima, poi lo rifarei perché non va più bene, quindi... Quindi, quello è un modo; oppure riscaldarmi insieme a loro, sì, quello sì. Sono i due modi principali.

D - Quindi attraverso la risonanza coi partecipanti, riscaldarti insieme a loro, intendi questo?

R - Sì. Sì sì, mentre proprio faccio riscaldamento con loro, a volte c'è la musica, a volte c'è qualcosa, io rimango ovviamente fuori, dirigo, però anch'io mi attivo molto.

D - E quando stai dirigendo, tu ti senti un corpo in mezzo ad altri corpi? Cioè, senti di occupare anche tu lo spazio, con il tuo posto, dicevi prima: voglio nascondermi e non ci riesco perché ci sono sempre.

R - In realtà, spesso, ma questo... spesso sento di essere più una testa che un corpo, ma questo non solo mentre conduco - ahimè, perché c'è una certa preponderanza cognitiva... cioè, neanche cognitiva, di dimenticarmi... mentre, quando faccio invece dei riscaldamenti un po' corporei, un po' così, allora partecipo molto di più corporalmente, però a dire il vero c'è la preponderanza della direzione più all'esterno e come mente. Certo, il mio corpo entra in gioco quando entro anch'io nello spazio della scena, quando è necessario farlo per gli svariati motivi per cui è necessario farlo, e allora sì, li sento proprio la mia presenza, il mio ingombro nello spazio e allora cerco di entrarci un po' in punta di piedi, a volte, e a volte di esserci in modo proprio avvolgente, penso a situazioni dove si tratta di lavorare su cose in cui non ci possono essere parole per stare vicino a una persona che magari sta lavorando su qualcosa di molto doloroso, allora in quel caso sì, mi faccio corpo-presenza, non tanto corpo direttivo o corpo che entra in punta di piedi. O io o lo faccio fare al gruppo, dipende anche un po' chiaramente dalla persona che c'è in quel momento sul palcoscenico e quali sono i suoi bisogni.

D - Secondo te si può dire che il movimento nello spazio fa vedere o determina il ruolo?

R - Be', io invito sempre a giocare i ruoli impregnando anche col corpo i movimenti di un certo tipo, cioè: non basta dire qualcosa, bisogna portare... io per esempio: adesso chiudi gli occhi, diventi quella persona e parla come parla lei, muoviti come si muove lei, cioè, invito sempre a portare anche tutta la dimensione dell'entrare proprio a trecentosessanta gradi, quindi coinvolgendo anche il corpo, nell'altro.

D - Parlando di spazi, quanto è importante la dimensione dello spazio in una sessione di psicodramma? Tu prima dicevi: io faccio psicodramma anche all'aperto, nei boschi... che differenza c'è tra fare psicodramma in uno spazio aperto, proprio nel senso di "all'aperto", oppure fare psicodramma nel teatro, che di solito ha delle dimensioni ridotte?

R - Per mia esperienza ci sono sollecitazioni diverse e il teatro favorisce molto di più l'andare in profondità. Sarà la dimensione, appunto chiusa, sarà la dimensione delle luci meno... intense. Mentre all'aperto si possono fare dei bei lavori molto in risonanza con la natura più energetici piuttosto che più profondi, ecco. E poi, una cosa che può sembrare buffa, ma se si lavora all'aperto bisogna ricordarsi di delimitare lo spazio, perché dopo la prima volta, che dissi: andate pure a mettervi dove volete a gruppi di tre, poi ho dovuto fare i chilometri per andare... ecco, dopo che l'hai capito una volta, te lo ricordi, ti ricordi di delimitare lo spazio. Quindi ben vengano i sassi, ben vengano le coperte, ben vengano... però bisogna ricreare uno spazio nello spazio aperto, altrimenti... non solo per motivi logistici, ovviamente, ma anche per quelli, molto banalmente.

D - Quando si entra a teatro, e anche quando si entra nel teatro dello psicodramma, ci sono diverse

soglie da attraversare: si arriva dalla strada, si entra nel cancello, poi si entra nella hall o nel cortile, poi si passa la porta antipánico eccetera eccetera, si passa il tendone e poi, nel teatro tradizionale c'è il sipario - sempre che ci sia perché effettivamente non sempre c'è. Tutte queste soglie quanto attivano quella dimensione creativa che poi si può vedere dispiegata sulla scena?

R - Non so se siano le soglie da varcare, ma mentre parlavi mi è venuta in mente un'osservazione che fece un mio paziente, che trovò molta risonanza tra gli altri, che diceva: noi ci troviamo qui, mentre ancora siamo sulle scale che ci rimettiamo le scarpe, ci vestiamo, stiamo per uscire e pochi istanti dopo è come se fossimo in un altro mondo, un mondo parallelo dove siamo quasi degli sconosciuti, mentre quando siamo qua siamo delle persone con un legame molto profondo e a volte ho quasi l'impressione che sia un sogno che esista quel mondo parallelo e mi domando se sono matto o no. E si è scoperto che non era l'unico a vivere questa sensazione di grande comunanza ancora fintanto che si è in uno spazio intermedio, che è quello dell'ingresso, delle scale dove ci si rimette le scarpe prima di uscire di nuovo nel mondo di ognuno.

D - Quindi c'è una sorta di anticamera in cui si passa da una dimensione all'altra, si può dire?

R - Sì, direi di sì. Lo dicono loro, quindi vale ancora di più.

D - E per te, direttore, vale?

R - Per me, più che fisico è mentale, nel senso che il mio teatro essendo lo stesso spazio dove c'è il mio studio - il mio studio, che vuol dire dove ricevo le persone in individuale, dove scrivo, dove faccio anche mille altre cose - non è più così. Cioè, non è più così nel senso che prima era... adesso è in un'ala della mia casa, questo spazio, e quindi i confini ci sono, perché ci sono, anche proprio fisicamente, c'è un pianerottolo e due porte, per cui... però non devo più prendere, uscire, cioè non è più... mi è venuto a mancare quel tempo che il viaggio fa intercorrere tra un luogo e l'altro. E da un lato...

D - Noti una differenza, quindi.

R - Sì, mi ha imposto di mettere dei confini anche là dove potrebbe esserci il rischio che non ci siano. Quindi, questo... dei confini da custodire gelosamente, quindi è proprio importante che sia uno spazio anche caratterizzato da una sua ritualità, legata... prepararsi e andare dall'altra parte del pianerottolo, perché davvero altrimenti c'è il rischio di non avere confini... i confini sono importanti, secondo me.

D - Quanto è importante personalizzare il proprio spazio di lavoro, secondo te? diciamo, essere creativi in questo senso?

R - È importantissimo per due motivi: il primo sul fronte del poter avere i materiali, le cose a disposizione, che sian sempre le stesse, anche le persone sanno che trovano quegli oggetti in quel punto, quindi c'è questa... dall'altro ho avuto spesso il rimando del fatto che le persone sia che venivano qua sia che venivano anche in altri studi non miei, quindi molto asettici, che qua ogni cosa parla di me e a loro faceva molto piacere perché sembra quasi di conoscermi un po' di più, dà quest'impressione, no? e questo fa sentire più vicini. Io poi sono abbastanza faitrice della psicoterapia trasparente, come insegna Yalom: il terapeuta perché dev'essere opaco come voleva, vuole la psicanalisi, la psicodinamica? Se c'è qualcosa di utile, per le persone, che riguarda me, io sono assolutamente trasparente.

D - Quindi essere creativi nel disporre il proprio spazio ti aiuta a essere creativa anche nella conduzione?

R - Sì, non so se è solo questione di creatività, però sì, perché forse la creatività ce l'ho anche, come dicevamo prima, quando vado in giro con niente, però... diciamo che mi dà stimoli trovare sempre nuove cosine per il teatro, ecco, mi dà stimoli, quello sì. Però non penso che infici tanto la mia creatività, ecco. Quella penso di portarla in modo immateriale con me, spero.

Intervista 15

L'intervistato è un formatore psicodrammatista; ha una relazione molto stretta col mondo del teatro.

D - Se io ti dico *teatro*, tu cosa mi rispondi, cosa ti viene in mente?

R - Palcoscenico, scena, pubblico.

D - Palcoscenico, scena, pubblico. Tu dici palcoscenico e scena perché questi due termini indicano due cose diverse?

R - Il palcoscenico vuoto è quello che mi intriga di più, nel senso che posso fantasticare qualunque cosa, sul palcoscenico vuoto. La scena, invece, è l'arricchimento, l'arredamento della scena, fatto a seconda della rappresentazione, e poi c'è la platea, il pubblico. Però, per me, quello che assaporo di più è il palcoscenico vuoto, dove io posso fantasticare quello che voglio. Io ho fatto teatroterapia, a Ferrara, e quindi mi appassionava proprio questa cosa, no? di fantasticare attraverso il palcoscenico vuoto qualunque cosa mi passasse per la testa.

D - Quindi per te è un luogo della creatività, il palcoscenico?

R - È il luogo della creatività, sì, della spontaneità.

D - Quando dici queste cose tu ti poni dalla parte del pubblico?

R - Sì, anche dalla parte del pubblico, ma come se io fossi dietro le quinte per vedere cosa sta succedendo, qual è la preparazione, qual è l'emotività che ci sta dietro la preparazione di ogni personaggio. Io non vivrei senza teatro, insomma, è questo che voglio dirti.

D - Secondo te, il dietro le quinte, il palcoscenico, la platea sono spazi separati?

R - No, no, assolutamente. Anche perché, con quello che viene messo in scena sul palcoscenico è la rappresentazione delle persone che sono in platea in termini intimistici, per cui c'è un trasporto, tra quello che viene rappresentato e quello che le persone trovano nella rappresentazione. Quindi non c'è... ognuno di noi è attore allo stesso momento, no? Come nello psicodramma, no? tu puoi essere un io-ausiliario, ma puoi anche vedere la scena, la scena ti prende, anche se non stai facendo niente, no? Ti riconosci in alcune cose. Non dico tutto, ma in alcune cose ti riconosci. Perlomeno, io quando ho fatto il training da Boria, anche se non ero chiamato come io-ausiliario o come... però, come spettatore, come io-spettatore, vedevo delle cose che mi toccavano personalmente, insomma.

D - Tu trovi che ci sia della creatività, anche da parte dello spettatore?

R - Trovo che ci sia della creatività nello spettatore perché durante l'azione scenica, lo spettatore potrebbe in qualche modo pensare che, se fosse lui il regista, diciamo, o il direttore, farebbe qualche cosa di nuovo, oppure inserirebbe qualche cosa di nuovo. Per questo dico che non c'è una grande differenza tra quello che succede sul palcoscenico e quello che succede in una sala. Il teatro è anche questo, no? Muove l'immaginazione. È una delle rappresentazioni che fanno parte di una creatività unica, insieme alla musica. Per me la musica e il teatro sono i due aspetti dell'arte che si completano, ecco. Poi va be', c'è la pittura, c'è tutto quello che vogliamo, no? però la musica e il teatro son quelli che ti arrivano direttamente. Se ascolti un brano musicale ti arriva direttamente. Io ho una figlia che è scultrice, ha fatto l'Accademia di Belle Arti, sta curando un museo, qui da noi, e quando la vedo lavorare, sì, subito non mi dà molte cose, poi a opera finita, chiaramente, mi trasmette qualche cosa, ma a opera finita, mentre invece la musica o una scena teatrale ti arriva immediatamente, non ha bisogno di un tempo.

D - In che senso, secondo te, il teatro fa un uso creativo dello spazio?

R - Ma sai, il teatro, come diceva Moreno di per sé è già uno spazio creativo: come tu ti muovi, su un teatro, anche se non dici nulla, basta muoversi nello spazio teatrale, che il tuo corpo già comunica

qualche cosa. Per cui, anche senza la parola, credo che il teatro abbia questa capacità, un po' come lo psicodramma. Io abbinò molto il teatro e lo psicodramma, non faccio una grande distinzione, nel senso che quando... nel mio studio, quando entrano le persone, vedo subito come si collocano, sul palcoscenico, e così anche nel teatro. Qualche volta entri e sembra che sia cominciata già la rappresentazione... in realtà ancora no, però sembra che sia già rappresentata, insomma.

D - Quindi lo spazio del palcoscenico viene attivato nel momento in cui ci sono delle persone che lo percorrono, o che comunque ci stanno sopra.

R - Sì, anche una persona sola. Mi son trovato tante volte in teatro da solo, qui a Guastalla abbiamo un teatro bellissimo, qui a Guastalla, io vivo nella provincia di Reggio Emilia e ho l'accessibilità al teatro perché io conosco sia il direttore sia il guardiano, quello che è lì come macchinista, per cui a volte entro in palcoscenico e immagino una platea che mi sta guardando, qui in questo spazio, mi muovo da una parte e dall'altra del teatro, del palcoscenico. Mi muovo come se avessi davanti gli spettatori.

D - Quindi, secondo te il movimento all'interno dello spazio, il posizionamento nello spazio, la prossemica, anche l'orientamento delle persone: tutto questo, si può dire che è un uso creativo dello spazio?

R - Sì, assolutamente sì, senza dubbio.

D - E la sociometria, tu la percepisci come un atto creativo?

R - Sì, sì sì. Io con gli studenti soprattutto, più che fare delle sessioni psicodrammatiche faccio della sociometria.

D - Tu vedi delle affinità fra la sociometria e la prossemica teatrale?

R - Sì. Vedo perché ci sono, ad esempio, molti riferimenti di vicinanza e di lontananza. Anche gli attori stessi che sono sul palcoscenico, no? sono disposti a seconda di una caratteristica che il regista chiede, ma sono sempre sociometrici... le relazioni tra di loro, anche corporee, diciamo. Secondo me sì, c'è un'affinità, almeno, io la vedo, poi oltre che amare il teatro, mi piace molto anche lo psicodramma, per cui vedo molte cose affini. Al di là del fatto che ci sia un testo scritto, no? un copione già definito, però il copione deve essere interpretato in una maniera particolare. Che è il nostro copione interno, se vogliamo, no? Se facciamo i protagonisti in una sessione psicodrammatica, è il nostro copione interno, che è unico e irripetibile, capisci? Questo è. E anche il copione scritto da altri, se tu lo vedi e lo vuoi interpretare, lo interpreti secondo un'emotività particolare, che è la tua, insomma, no? Noi vediamo che ci son degli attori che rappresentano la stessa scena in modi diversi, uno ti colpisce di più, l'altro ti colpisce meno, vuoi per il tono di voce, vuoi perché ci mette un'enfasi emotiva più alta, insomma, c'è tutta una serie di cose che si combinano tra di loro che sicuramente fanno sì che il teatro diventi, anche... pur essendoci un copione, che diventi anche la creatività dell'attore. Ché non a caso i registi scelgono gli attori che sono affini a quell'opera che vogliono mettere in scena. Non scelgono a caso, insomma.

D - Quindi per te il teatro è innanzitutto una questione di persone: come le persone si muovono, come interpretano i copioni...

R - Sì. Per me, il palcoscenico potrebbe anche essere vuoto. Potrebbe esserci anche solo l'attore. Ho visto molte rappresentazioni di Proietti, a Roma, e a volte il palcoscenico era vuoto e c'era solo lui, ma lo riempiva, no? Per dirti, no? mi colpiva molto questa cosa. Chiaro che siamo a dei livelli molto alti. Però, se lo riportiamo allo psicodramma, tu prova a pensare ai L.o.s.p. che sta facendo Gianni: non è che ci sia un arricchimento della scena con particolari, appunto... a volte ci sono solo chi è sul palcoscenico e basta. Un telo, oppure un cuscino, ma niente di che.

D - Quanto contano secondo te, appunto, gli arredi scenici, le luci, tutto ciò che costituisce l'attrezzatura?

R - Sì, è un arricchimento della scena, che è importante, ha la sua importanza, chiaramente, perché è utile anche quello, no? È utile per vedere il contesto in cui sei, quindi a volte la scena è necessaria,

insomma. Però io amo un teatro minimalista, ecco, se devo dire la mia preferenza: teatro minimalista, dove c'è poca roba.

D - In questo teatro minimalista è l'attore che crea l'atmosfera, quindi.

R - Sì sì, sicuramente.

D - Tu prima hai parlato del dietro le quinte, dicendo che è lo spazio nel quale si prepara ciò che andrà sul palcoscenico. Secondo te, nello psicodramma c'è un dietro le quinte?

R - No. No no, non c'è un dietro le quinte. È io come psicodrammatista che mi immagino, che mi proietto in una dimensione, come dire, antropo-spirituale, chiamiamola così, in modo da non confondere con la religiosità della cosa... mi metto in questa situazione, così, no? cosa succederà, che cosa succederà, questa sera, lì, in quello spazio? Quindi mi immagino questa cosa, dietro le quinte, nello psicodramma, se io sono un io-spettatore, nello psicodramma, se c'è un protagonista, immediatamente immagino che cosa starà succedendo, adesso, dove andrà a finire, questa cosa, e mi incuriosisce parecchio.

D - Quanto conta, secondo te, l'orientamento della scena, rispetto al pubblico?

R - Ma, guarda, sono... come dire, non è che non ci sia la necessità o che non conti, assolutamente, però ti ripeto, io sono più che altro per... nelle sessioni che faccio io, ad esempio, psicodrammatiche, uso pochissime cose: qualche telo, qualche cuscino, ma utilizzo pochissime cose, perché non... mi piace di più mettere la persona in una dimensione che non deve stare lì a pensare che cosa devo mettere in scena o come arricchimento della scena, capito, perché si perde un po' questa roba qua. Perlomeno, quando lo facevo io, mi perdevi, non sapevo mai come costruire la scena, come costruirla.

D - Io intendevo, in realtà, l'orientamento nel senso del fatto che l'avvenimento psicodrammatico sia orientato in favore dell'uditorio, cioè che ci sia un punto di vista specifico da cui viene guardato.

R - Sì, questo. Mi hai aiutato a definirlo meglio, sì. Ti ripeto: a volte anche la musica ti distrae, no? Infatti Gianni diceva: hai bisogno della musica? No, non ho bisogno della musica, perché poi mi distrae. Preferisco andare in scena con la mia parte interna, quel momento che sento, e cominciare a definirla sul palcoscenico, insomma.

D - Il regista e il direttore di psicodramma usano lo spazio nello stesso modo, secondo te?

R - Be' sì, sì... chiaro che uno spazio teatrale è un po' più grande, uno spazio psicodrammatico è più ristretto, però, sì... secondo me non c'è tantissima differenza. Credo che siamo lì, perlomeno nella mia visione, penso sia lo spazio teatrale sia lo spazio psicodrammatico siano molto simili, insomma.

D - Quanto contano le dimensioni dello spazio in cui avviene l'accadimento teatrale o psicodrammatico?

R - L'azione, tu dici.

D - Sì, l'azione.

R - Non saprei darti una risposta precisa su questa cosa qua. Chiaro che lo spazio teatrale è uno spazio scenico dove viene riempito con arredamenti scenici e lo spazio psicodrammatico viene costruito a seconda di quello che devi fare in quel momento, ma non saprei definirti bene questa cosa. Io li trovo molto... anche lì, molto simili, insomma.

D - Quindi la dimensione del palcoscenico non è rilevante, secondo te?

R - No.

D - Senti, prima mi parlavi della musica. La musica ha un ruolo creativo nell'uso dello spazio, secondo te?

R - Sì, sì sì. La musica è una... sarà perché a me piace, insomma. Per me la musica è un aspetto emozionale molto forte, insomma. Un certo tipo di musica: a me non mi piace tutta la musica, in generale. Mi piace molta musica, ma quella che mi trasmette sicuramente di più è intanto la musica classica e poi il jazz, il jazz mi piace molto, ho una raccolta di LP anche vecchissimi, di jazzisti. Mi piace molto perché è molto spontanea. Il jazz è molto spontaneo, creativo, non ha una definizione

precisa, no? È semplicemente come mi sento io in quel momento, ecco, è lo psicodramma della musica, il jazz.

D - Quindi si può dire che la musica riempie lo spazio scenico, amplificando il lato emotivo della rappresentazione?

R - Il lato umano.

D - E torniamo al fatto che, all'interno dell'azione scenica, ciò che conta maggiormente è il fattore umano, per te.

R - Sì sì, sicuramente.

D - La suddivisione tra palcoscenico e platea nel teatro e palcoscenico e uditorio nello psicodramma è funzionale a creare un senso di magia, di incantamento, secondo te?

R - Sì, magia sì, sì. Si crea un'alchimia tra il protagonista e l'uditorio, che è unico. Io lo vedo quando faccio la formazione, no? che mi trovo di fronte a una ventina di persone, così, riesco a trasmettere... come dire, del perché siamo lì. Perché siamo lì a fare questa cosa, quindi. Vedo che c'è un'alchimia che si costruisce, che nasce piano piano, che cresce, e che non è l'empatia, eh? È proprio qualche cosa che si cresce pensando di essere in un ambiente dove viene ascoltato, ecco. Tutto passa attraverso la testa ma anche attraverso una parte fondamentale, attraverso la pancia, ecco, diciamo, no? quello che si sente.

D - E questa alchimia che passa tra azione e spettatori è facilitata, secondo te, dal fatto che gli spettatori occupano uno spazio definito?

R - Sì sì. Si vede come lo spettatore, a parte quello che dorme, che s'addormenta, no, però addormentarsi vuol dire che ti proietti nel mondo onirico, che poi può essere anche quello che sta vivendo, hai capito. Non mi disturba, ecco, per dirti, se anche uno si addormenta. Poi vedi le persone che sono attratte da quello che stanno vedendo. Credo che il teatro si chiami teatro proprio perché da una parte c'è lo spettatore che fa la sua parte e dall'altra c'è l'attore che fa la sua parte, quindi sono due azioni che si coniugano con questa alchimia e quando esci dal teatro, esci, pur avendo anche visto una roba che non t'è piaciuta, però esci con un esempio dentro di te che dice: ah, ho visto anche questa cosa e mi ha lasciato in questo modo.

D - Il palcoscenico teatrale è uno spazio definito rispetto alla platea, cioè, si può dire: questo è il palcoscenico, questa è la platea. E nel momento in cui gli attori scendono in platea, il palcoscenico diventa, in qualche modo, lo spazio che loro percorrono?

R - Sì. Qui a Gualtieri veniva sempre Ezio Bosso a suonare, perché ha trovato un teatro veramente capovolto come stai dicendo tu, dove il palcoscenico è rovesciato, insomma, nel senso che sul palcoscenico ci sono... c'è il pubblico, e nella platea invece c'è... anche Paolo Conte viene a fare tutte le sue prove qua, perché ha trovato, in questo teatro, che non è un teatro grandissimo, ha trovato in questo teatro, l'unica cosa che c'è in Italia, dove è rovesciato, dove il palcoscenico è rovesciato. Dove la parte dove c'è la rappresentazione c'è il pubblico e viceversa.

D - Io intendo quando l'attore scende tra il pubblico: quello spazio lì, dove l'attore cammina, diventa palcoscenico?

R - Diventa palcoscenico, sì.

D - Quindi, palcoscenico è dove c'è l'azione teatrale.

R - Esattamente. Che può avvenire in qualsiasi luogo.

D - Secondo te la balconata, nello psicodramma, è uno spazio scenico anch'esso?

R - Sì, sì.

D - E l'uditorio non lo è.

R - Lo spazio scenico? Sì, che lo è. Chiaro che è diverso dallo spazio della rappresentazione, ma come ti ripeto: io, se sono un io seduto sull'auditorio, dentro di me mi si muovono delle cose che, anche se io sono seduto lì, è chiaro che le sento.

D - Quindi tu vedi una fluidità, che circola.

R - Sì.

D - E c'è scena quando c'è questa alchimia che si crea indipendentemente dal fatto che ci sia una collocazione spaziale precisa?

R - Io credo che siamo tutti in scena. Ho questa sensazione.

D - Secondo te, il direttore è in scena anche lui?

R - È in scena anche lui, sì, come il regista è in scena in una rappresentazione teatrale.

D - Nel senso che si vedono le sue idee...

R - Esattamente, sì, dove libera la sua anima, diciamo, quello che vuole trasmettere.

D - Si può dire, secondo te, che il direttore è un corpo tra i corpi?

R - Sì, penso che ci stia.

D - Cioè, la sua presenza fisica ha un peso?

R - Sì, ha un peso di: io ci sono, non ti abbandono, puoi dire quello che vuoi, io sono lì con te. Almeno, io l'ho visto su di me, insomma, non mi ha assolutamente disturbato, anzi, è rassicurante, in un certo punto di vista.

D - Quindi è un polo di espressione, anche la figura del direttore?

R - Sì, sì, anche se a volte è ai margini, a volte entra in scena, a volte rimane ai margini, però c'è. Vedi, Gianni, no? Ogni tanto esce dalla scena, dal palcoscenico, si sente la voce, poi però a volte si avvicina, tocca una spalla, tocca una testa, insomma, per far sentire la sua presenza e dire: guarda che ci sono.

D - E il regista teatrale c'è in un altro modo, quindi.

R - Il regista teatrale c'è in un altro modo, certo, ma la sua impronta è fondamentale.

Intervista a Luigi Dotti

Psicologo e psicodrammatista, docente, trainer e conduttore di Playback Theatre. Lavora in ambito clinico e formativo con adulti, bambini, disabili.

D - Che cos'è per te il Playback Theatre?

R - Il Playback Theatre è un modo di lavorare con i gruppi che prevede la possibilità che le storie e i contenuti proposti dal gruppo, dal pubblico, dalle persone possano trovare una loro rappresentazione immediata, in tempo reale, in modo tale che la rappresentazione delle storie e dei contenuti possa essere un elemento di approfondimento, di conoscenza e soprattutto di apertura comunitaria, sociale, attraverso la connessione delle storie che vengono narrate o rappresentate durante una performance o un'attività di gruppo fatta con il Playback.

D - Chi sono le persone che partecipano a una serata, a una sessione... a una performance, si dice? di Playback?

R - Il Playback nella sua forma originaria è un modo di lavorare in ambito teatrale che non richiede... come si dice... il supporto di quello che è l'impianto teatrale classico, no? Si parla di teatro povero, nel senso che il cuore del Playback Theatre sono le storie delle persone e la possibilità di usare il corpo e la presenza degli attori per dare forma alle storie. E quindi questa concezione, anche di teatro povero, di teatro comunitario, fa in modo che possa essere utilizzato anche in ambiti non strettamente teatrali, no? ambiti formativi, ambiti di crescita personale e così via. E quindi direi che è uno strumento che si declina in tante possibilità, ecco, quindi: in ambito teatrale, su tematiche rilevanti, su questioni che possono essere di interesse per la comunità, ma in ambito formativo quando vengono

fatti dei percorsi formativi nel tempo che richiedono il mezzo teatrale per essere sviluppati.

D - Secondo te che connessioni ci sono tra il Playback Theatre e il Teatro della Spontaneità di Moreno, per come lui l'aveva concepito all'inizio? Una compagnia di attori professionisti che improvvisava delle storie sul palcoscenico...

R - Ci sono vari punti di vista su questo. L'ideatore del Playback Theatre, Jonathan Fox, sostiene che la nascita del Playback Theatre è avvenuta in un momento in cui negli Stati Uniti si sviluppavano tutta una serie di novità, di cambiamenti, anche in ambito teatrale: il Living Theatre, la stessa danza moderna, no? E in quell'incrocio, da questa apertura, no? del teatro vivente e al tempo stesso l'approccio di Jonathan Fox alla formazione psicodrammatica che stava avendo in quegli anni a Beacon - tra l'altro, il primo spazio in cui venivano fatte le prove e le performance della prima compagnia teatrale di Playback Theatre di Jonathan Fox era un locale interno a Beacon, dato a disposizione da Zerka Toeman Moreno - questa coincidenza, in qualche modo, dal punto di vista di Jonathan Fox non è una derivazione, una continuazione col teatro della spontaneità, ma è un dialogo tra questi due aspetti: il Teatro della Spontaneità è stato all'origine in qualche modo, poi, anche della nascita dello psicodramma. Io penso che ci siano delle connessioni. Probabilmente ci sono anche esigenze di differenziare o di caratterizzare da parte di chi l'ha creato, ecco. Sicuramente il Playback Theatre ha una dimensione più attenta agli aspetti del rituale, della consapevolezza teatrale e dell'intervento non intenzionalmente terapeutico e curativo, come può essere il Teatro della Spontaneità o lo psicodramma, quindi credo che questo aspetto vada tenuto in considerazione.

D - Che cosa intendi per consapevolezza teatrale?

R - Consapevolezza teatrale... consapevolezza che... proprio nella definizione della parola *teatro*, no? che deriva da *theaomai*, guardare. Vuol dire consapevolezza di chi ti sta guardando, consapevolezza della funzione che ha lo sguardo e l'azione vista dalle persone e che quindi quello che viene mostrato e rappresentato non è solo in funzione della persona, del protagonista che agisce, ma è funzione anche di chi guarda, quindi è in qualche modo un atto di servizio... un atto di servizio, cioè qualche cosa che parte da contenuti personali, da contenuti portati dalle persone, ma si allarga ad una comunità, che è quello che il teatro in qualche modo fa, nel momento in cui restituisce la possibilità alle persone di rispecchiarsi o di ritrovarsi in quello che viene mostrato sulla scena. Quindi questa attenzione a questa dimensione di dialogo tra la scena e il pubblico e la responsabilità, anche, di quello che si svolge come atto di servizio sulla scena, è sicuramente molto forte, molto presente nel Playback Theatre rispetto allo psicodramma, dove l'attenzione è più centrata su chi agisce che su chi partecipa osservando.

D - Quindi si può dire che è il punto di vista del pubblico, quello che orienta l'azione, nel Playback Theatre?

R - Sì, più che il punto di vista è la partecipazione, il contributo del pubblico, in qualche modo, che risuona attraverso le storie che vengono raccontate.

D - Sì, io dicevo proprio dal punto di vista dell'orientamento, cioè: c'è una frontalità tra il pubblico e i performer, ecco, si guardano uno con l'altro.

R - Sì, certo.

D - Quindi forse è più teatrale, il Playback Theatre, rispetto allo psicodramma, in cui il punto di vista può variare, no?

R - Sicuramente.

D - Senti, nel Playback Theatre c'è una persona che viene invitata ad avvicinarsi al palcoscenico e a raccontare una sua storia: quella persona lì, secondo te, rimane uno spettatore, oppure è una figura intermedia tra il pubblico e la performance? Diciamo: è attore, in qualche modo, anche quella persona lì, che racconta?

R - È un... diciamo che è una figura intermedia, in qualche modo. Da un lato è una connessione tra il pubblico e gli attori, quindi in qualche modo è una sorta di emergente gruppale, una sorta di portavoce

di una delle istanze, una delle storie, uno dei contributi che attraversano il pubblico, in qualche modo, in tal senso può assomigliare al protagonista dello psicodramma, che è il primo che entra in azione, no? e che porta cose che risuonano nel gruppo. Però al tempo stesso ha questa responsabilità, ma la mette a disposizione del gruppo, in modo tale che ciò che risuona dagli attori diventi qualche cosa che ritorna al narratore, ma si diffonde nella comunità come possibilità di moltiplicazione o di nuovi significati, o di nuove possibilità di connessione, ecco, tra le storie.

D - Si può dire che il conduttore della serata è un regista?

R - Sì, sicuramente, ma d'altra parte, anche nello psicodramma il conduttore è un regista, cioè, nella traduzione, secondo me impropria, dello *psychodrama director*, vale a dire direttore di psicodramma, che utilizziamo in Italia, in realtà una traduzione parziale, perché *director*, in Inglese, vuol dire anche regista, quindi regista di psicodrammi, sarebbe, no? infatti è una delle funzioni che Moreno individua, no? nello psicodramma, la funzione registica, cioè che aiuta, no? che fa in modo che il racconto si traduca in azione, in azione scenica. Maggiormente, questo, nel Playback Theatre, sicuramente, dove l'aspetto di concretizzazione scenica è molto più evidente e... però la regia è molto una regia diffusa, nel senso che il regista nel Playback Theatre ha una funzione di spunto, di tradurre il racconto in uno stimolo che viene donato agli attori che poi realizzano loro la loro regia, in qualche modo. Prendono in mano la regia attraverso l'interazione tra musicista e attori, no? in modo tale da creare una concretizzazione e durante la rappresentazione spontanea, che viene fatta, il regista non interviene, a meno che ci siano situazioni particolari, però... è una funzione quasi pre-registica, più che registica, mentre invece nello psicodramma la funzione registica è costantemente presente: nel momento in cui si fa una scena, il conduttore interviene con degli stop: stop, doppio, inversione di ruolo, trasformazione della scena, cambiamenti... cioè, c'è un intervento *in situ*, direttamente. Quindi, se vogliamo vedere, la funzione registica è più nello psicodramma che nel Playback Theatre. Nel Playback Theatre c'è una funzione registica diffusa nel gruppo degli attori e nel conduttore.

D - Senti, il gruppo degli attori e anche i musicisti che fanno comunque parte del gruppo dei performer, coloro che realizzano proprio l'azione scenica: quanto è importante l'allenamento per queste persone, l'allenamento al palcoscenico, alla creatività?

R - Sicuramente è importante questo aspetto, che non è propriamente un allenamento teatrale in senso stretto: sì, sicuramente ci vogliono anche degli elementi di consapevolezza del ruolo dell'attore, consapevolezza dell'uso dello spazio... tutti questi aspetti sono importanti, ma è soprattutto un addestramento - se vogliamo chiamarlo così, insomma, una formazione - all'ascolto delle storie, all'ascolto rispettoso delle storie e alla trasformazione del racconto, della storia in espressività, ma non all'espressività singola, all'espressività in relazione con altri. Quindi è una formazione alla creazione *in fieri* di un ruolo e di una struttura scenica più che una formazione a recitare bene o a rappresentare bene.

D - Ci sono delle formule attraverso cui il regista chiede che il contenuto portato dal narratore venga rappresentato, per esempio delle camminate, oppure delle sculture fluide: queste forme chi le ha codificate?

R - Be', sono state codificate nel tempo inizialmente da Jonathan Fox e Jo Salas con la loro compagnia e poi moltiplicate, negli anni, da moltissime compagnie di Playback Theatre, ma la funzione registica, in qualche modo, del conduttore del Playback Theatre si traduce alcune volte nel suggerire le forme espressive con cui può essere... non tanto nella storia, quando viene raccontata la storia, ma nelle fasi più intermedie o iniziali, per esempio quando esce un contenuto dal pubblico sul tema della serata, no? e viene immediatamente rappresentato in una forma espressiva, no? una scultura fluida, una scultura statica, un coro, come viene chiamato, no? le coppie, gli attori in coppia che esprimono due parti contrastanti, no? o ambivalenti, no? di un'emozione: amore e odio, fatica e piacere, che vengono rappresentati in modo immediato. Poi la struttura di realizzazione della storia non viene solitamente indicata dal conduttore, ma viene lasciata in qualche modo agli attori, che la concretizzano.

D - In cosa consiste, secondo te, l'improvvisazione nel Playback Theatre? ha qualcosa a che vedere con l'improvvisazione nel Teatro della Spontaneità di Moreno, per come lui lo aveva concepito?

R - Ma, l'improvvisazione nel Playback Theatre è un'improvvisazione molto vincolata all'ascolto e al racconto della persona, quindi un'improvvisazione che è sempre in relazione col racconto. Non è finalizzata all'auto-espressione dell'attore o all'improvvisare qualche cosa come capacità, proprio, dell'attore, ma è un improvvisare qualcosa che è anche un atto di servizio, cioè faccio questa cosa a tuo favore, faccio questa cosa per dare dignità a quello che tu hai raccontato, quindi è un atto relazionale, più che una espressione, una creazione espressiva, no? e quindi direi che rientra nell'ambito di... è una creazione di cura più che una creazione di espressione artistica.

D - Nel Playback Theatre si utilizzano degli oggetti che sono, diciamo, molto generici nel senso che possono diventare un po' qualsiasi cosa: ci sono dei cubi, ci sono dei teli... si può fare Playback Theatre anche senza questi oggetti?

R - Teoricamente sì, usando solo il corpo e la voce si può fare. Troppi oggetti sono anche qualche cosa che toglie l'essenzialità e il cuore di quello che può essere la storia, infatti sono veramente oggetti essenziali: alcuni teli colorati, qualche oggettino. I cubi sono in realtà... sono dei sedili, no? sono delle sedie per gli attori che possono trasformarsi in un palco, un piedistallo in cui ci si alza, in un contenitore in cui metti delle cose, ecco, però sono veramente cose essenziali, che danno la possibilità di arricchire o di rendere la storia anche toccante dal punto di vista degli aspetti percettivi, no? ma non sono l'elemento centrale del Playback. L'elemento centrale del Playback sono il corpo e la mediazione corporea ed espressiva dell'attore.

D - Questo è la stessa cosa che avviene anche nello psicodramma, cioè: anche lo psicodramma si può tranquillamente fare senza oggetti o con qualche oggetto, così... di servizio.

R - Certo.

D - Quindi la presenza umana è quello che giustifica l'azione, sia nello psicodramma che nel Playback Theatre.

R - Sì.

D - E secondo te... tu parlavi, prima, della danza e del momento in cui è nato il Playback Theatre all'interno di un *milieu* culturale artistico in cui nasceva, per esempio, anche la contact improvisation, più o meno siamo in quegli anni lì, il teatro grotowskiano, quindi questa attenzione al corpo molto sottolineata. Si può dire, quindi, che il Playback Theatre dal punto di vista proprio estetico, cioè come appare, come appare ad esempio a chi lo guarda per la prima volta, può assomigliare di più a una danza, rispetto a uno spettacolo teatrale?

R - Be', le sculture fluide prendono ispirazione dalla danza contemporanea, lo diceva lo stesso Jonathan Fox, no? Sì, può essere anche questo. Sicuramente è un cattivo Playback Theatre quando gli attori rappresentano la storia in modo pedestre, da recitazione, no? amatoriale. È un buon Playback quando tutto si sposta sul piano simbolico, sul piano essenziale, sul piano universale, no? quindi non è la riproduzione pedestre di quanto viene narrato dal narratore, no? ma è una trasformazione così, simbolica e quindi che racchiude in sé gli elementi dell'espressività del corpo. Chiaramente, si fa riferimento alla danza come paradigma, ovviamente: gli attori del Playback non sono dei ballerini professionisti, eccetera, si ispirano in qualche modo a questo modo di espressione.

D - Secondo te si può dire che il gesto verbale, chiamiamolo così, e il gesto fisico, nel Playback, hanno la stessa valenza? Io vedo, quando assisto alle performance di Playback, che gli attori parlano, ma non parlano moltissimo, tutto sommato, e...

R - Meno parlano, meglio è.

D - Ecco! È come se fossero dei gesti, anziché fare un gesto fisico, pronunciano una parola, però mi dà l'idea che sia...

R - La parola chiave che viene ripetuta, oppure una...

D - Ecco, mi dà l'idea che siano un po' alla stessa stregua, cioè, non è che ci sia la parola che conduce l'azione o il corpo che conduce l'azione, mi sembra che siano un po' allo stesso livello d'importanza.

R - Sì, certamente. Perché la parola, poi, è prevalente, nella nostra cultura, no? nelle situazioni di spiegazione, di interpretazione, eccetera, quindi l'estrarre da un racconto anche alcune parole-chiave, alcune frasi-chiave e l'essenza di quello che avviene è molto importante. Quindi non è la parola che fa la sceneggiatura, di dialoghi tra le persone nella scena, ma è una parola che si inserisce come elemento essenziale, che è proprio una cosa cruciale, no?

D - E la scelta delle parole è affidata, quindi, agli attori, durante la loro improvvisazione?

R - Agli attori, sì, difatti Jonathan Fox diceva che per fare Playback Theatre ci vogliono... cioè, Rosati diceva che per fare psicodramma ci vogliono degli occhi spalancati, no? sulla scena e sulla realtà e sulla storia. Per fare Playback ci vogliono delle grandi orecchie che ascoltano le storie e colgono dalle storie il cuore della storia... il cuore della storia in una frase, no? che può essere una storia il "me ne vado", oppure "non sopporto più questa situazione", oppure può essere un "tu non vali niente", no? questa frase ripetuta o detta in un momento centrale della scena è il cuore della storia: non serve raccontare la sequenza di interazioni verbali, ovviamente, no? E quindi questa selezione, in qualche modo, dei contenuti verbali, diventa una forma di ascolto attento degli attori e ovviamente del conduttore della storia, no?

D - E la musica che funzione ha all'interno della performance di Playback Theatre?

R - Il musicista è uno degli attori, essenzialmente, è un attore in più che traduce anche attraverso i suoni e la musica lo svolgimento della scena, no? in qualche modo. Nel momento in cui il conduttore del Playback dice: "guarda", "guardiamo", cioè, la scena parte, il musicista ha la responsabilità di conduzione, in qualche modo, perché può dare... può introdurre con una musica che crea il clima della storia mentre gli attori prendono gli oggetti e si sistemano sulla scena. Può fare degli stop, può introdurre un rumore forte, può accelerare la musica se si va verso una conclusione, se c'è un crescendo, oppure può smorzare lentamente la musica e quindi alternando sapientemente silenzio e cose, quindi, contrappunta e affianca la scena e in qualche modo... la collocazione stessa del musicista, che è dal lato opposto rispetto al conduttore, no? crea una situazione quasi come un cerchio: il pubblico, il conduttore, il narratore, la fila degli attori, il musicista, poi si torna al pubblico, no? C'è un lancio da parte del conduttore al musicista che gli dà la responsabilità di condurre e rimandare al pubblico.

D - Quindi la musica, l'intervento musicale, nel Playback Theatre dà anche tutta l'atmosfera, il colore emotivo, crea questo substrato di comunicazione a livello inconsapevole verso i performer e verso il pubblico, anche una sorta di collante, se così si può dire.

R - Di collante ma talvolta anche di stimolo ulteriore, no? Perché come uno degli attori può introdurre un elemento di discontinuità all'interno della rappresentazione, no? il musicista stesso può introdurre degli elementi sonori che spingono in una direzione o che stimolano ad una trasformazione della storia. Quindi è sia un accompagnamento di un'atmosfera, sia una responsabilità di tenere i tempi, no? sia un contributo ad un arricchimento ai fini della storia.

D - Si può dire che l'intervento del musicista nel Playback Theatre è un po' simile alla funzione delle luci nello psicodramma? L'illuminazione nello psicodramma può dare l'atmosfera, sottolineare alcune cose...

R - Sì, ha anche quella funzione, sì, ha anche quella funzione. Sì, ma non solo, ecco.

D - Certo. Perché nel Playback Theatre io non ho mai visto utilizzare delle luci particolari: non so se sia stato un caso, oppure se effettivamente le luci non vengano usate in modo specifico.

R - Sì, perché si fa solitamente in contesti... in contesti non teatrali, no? Se hai a disposizione uno spazio con le luci, sicuramente puoi dosare anche quelle, cioè, mettendo un cono di luce sul narratore e lasciando ad esempio gli attori in ombra, puntando le luci sul pubblico, puntando sulla scena, con un determinato colore in base a quello che avviene, però fondamentalmente non è così indispensabile questo aspetto. Il focus della scena è proprio lo sguardo sulle persone che si spostano.

D - E il costume degli attori, che di solito io ho sempre visti vestiti di nero, molto neutro, si può dire

che deriva un po' dalla tradizione del mimo? Cioè: posso diventare qualsiasi cosa, ecco.

R - Sì, credo che la cosa fondamentale è che non sia troppo caratterizzato, ecco, no? Perché indubbiamente l'attore del Playback è pronto ad assumere qualunque ruolo, no? Quindi ogni connotazione particolare indirizza, no? Però, poi, insomma, ho visto anche gruppi di Playback che in qualche modo... avevano pantaloni neri e magliette di vari colori: rosse, gialle, alcuni bianche, però, insomma, tendenzialmente un modo neutro consente... è un elemento anche proiettivo, no? e fa poi che la scelta degli attori da parte del narratore forse sia legata ad aspetti più immediati quali, forse, il maschio/femmina, un'espressione del viso, l'età e così via, no? e quindi sono molto più proiettivi e più diretti.

Intervista a Nadia Lotti

Formatrice, psicodrammatista, ha lavorato molto col privato sociale e nel pubblico; ha fondato la S.I.P.T. (Scuola Italiana di Playback Theatre), organizzando conferenze e iniziative fino al 2009; ha guidato compagnie amatoriali di Playback Theatre.

D - Che cos'è, per te, la teatralità nel Playback Theatre?

R - Ah-a, incominciamo subito col difficile, eh? Dunque, cosa mi vien da dire subito... teatralità è... soprattutto il setting, cioè offrire una... creare il contesto per cui lo spettatore possa entrare in questo ruolo, quindi l'osservazione, cioè osservare dall'esterno la vita che si svolge e quindi dare luogo a un io-attore e a un io-osservatore: secondo me, quando c'è questo contesto, diventa teatrale. Quindi, l'io-attore diventa l'osservato: nel momento in cui tu osservi, dai vita al teatro. Questo è quello che penso io.

D - Nel Playback Theatre quali elementi prettamente teatrali ci sono, secondo te? In che senso il Playback Theatre lo possiamo considerare una forma di teatro, nello specifico? Tu mi hai detto: perché c'è una polarità tra attore e spettatore, tra chi agisce e chi osserva.

R - Esatto.

D - E poi, come lo potremmo specificare?

R - Nel Playback Theatre lo sento forte, questa valenza, questa attribuzione di significato della teatralità, perché si può svolgere in qualsiasi luogo, nel momento in cui tu crei questi due ruoli, no? E quindi può essere svolto in una stanza, in un teatro, in una piazza... in un contesto, però, che deve essere il più possibile protetto, perché per creare questi due ruoli c'è bisogno di una cornice e la cornice è quella che fa il Playback: crea una cornice affinché l'osservatore possa rivedersi attraverso l'azione dell'attore che gli ri-rappresenta la vita, gliela restituisce. Back, play back: gliela gioca indietro.

D - Secondo te, come mai Jonathan Fox ha avuto questa idea, di inventarsi questa forma teatrale?

R - Lui l'aveva sperimentata proprio in... va be', lui era amante del teatro, soprattutto per la sua valenza anche di tipo antropologico, era stato dentro diverse... anche, gruppi di teatro d'avanguardia e, essendo anche uno studente di psicodramma, ha messo insieme il teatro della vita sul palcoscenico. Lui credeva molto in questa funzione comunitaria del teatro, che per me è la cosa più importante del Playback Theatre, cioè, la comunità diventa un soggetto che si narra, quindi è come un mega io-osservatore, che è costituito dalla comunità intera, da tutte le piccole parti e se tu guardi all'interno di un evento in cui vengono narrate delle storie, il filo conduttore fra una storia e l'altra diventa la grande storia, la storia che questo gruppo si racconta. Questo era l'elemento che mi affascinava di più, nel Playback.

D - Adesso entriamo un po' nella parte tecnica.

R - Sì.

D - Il conduttore di una performance, cioè il regista: quanto è teatrale la sua azione, secondo te? Questo, naturalmente, è a tua libera interpretazione.

R - Sì, grazie, perché devo proprio pensarci un po', eh?! Dunque, a me piaceva fare l'attore, mi piaceva tanto. Però nel momento in cui ho voluto... faccio un pezzettino di storia? Della mia storia? Perché mi aiuta a riscaldarmi e a capire un po', per me... Nel momento in cui ho voluto portare questa esperienza nella mia vita, ho proposto la creazione di un gruppo, quindi ho dovuto condurre il gruppo e assumere io il ruolo di conduttore, anche, delle performance, perché ero io quella che proponeva questa cosa. E quindi mi sono sempre giocata nel ruolo del conduttore anche un po' sacrificando quello che era il mio piacere, perché come attore provavo molto piacere a livello personale, cosa che invece nel ruolo di conduttore provavo la gratificazione di essere stata di servizio, di utilità, no? sacrificando un po' quello che era il piacere più personale, no? Perché invece nel ruolo di attore, sentivo che questo ruolo mi dava tante cose anche a livello personale, no? A livello personale come conduttore era la gratificazione di sentirsi utili e l'imparare qualcosa, perché anche nel ruolo di conduttore sentivo di imparare tante cose, imparare tutto quello che riguarda il valore delle storie personali, ma anche la potenza del gruppo: quello, come conduttore, lo sentivo tantissimo. Il potere, forte, di cura anche, di guarigione, di crescita, no? che ha una comunità. E il Playback diventava lo strumento per dialogare al proprio interno. Nel ruolo di conduttore, la mia teatralità diventava l'essere dentro in quel ruolo lì, cioè il seguire quelle che erano... dei rituali e delle modalità di interpretazione di questo ruolo che erano utili per il contesto. Ad esempio, ti dico una frase che si diceva come una ripetizione importante era, alla fine della narrazione: guarda. È una parola rivolta al narratore per dire: grazie per la tua storia, guardala, adesso. E diventava proprio come una parola d'ordine che sanciva il passaggio dalla realtà alla *semirealtà*. Quindi, la mia teatralità era diventare un po' il maestro di cerimonia, cioè riuscire a tenere quei tempi per dare significato, perché all'interno... senza queste cose: queste procedure, questi rituali, queste ripetizioni che sono tipiche degli eventi rituali, diventava molto poco seria, significativa, presa con significato dalle persone. Questo sancire il passaggio dalla realtà alla *semirealtà*, ossia dalla realtà in cui eravamo lì, in quel contesto della sala teatrale al passaggio nella *semirealtà*, ossia l'azione scenica del racconto che si svolgeva in quel là e allora, questi continui passaggi sentivo proprio che erano anche faticosi. Cioè, è faticoso continuare a passare da qua a là: si spengono le luci, si entra in un'altra dimensione, in un altro tempo, in un'altra... e poi si riaccendono le luci e con le luci siamo ancora qua. È un passaggio complicato, è una cosa diversa da una qualsiasi situazione teatrale, dove si spengono le luci e tu vai là, basta: sei proiettato in quell'altra situazione, a parte quando c'è l'intervallo, se c'è. Così, nel Playback è un continuo, no? entrare ed uscire, entrare ed uscire ed è anche psicologicamente, insomma... complesso e quindi, come maestro di cerimonie, sentivo che dovevo dare significato, dare valore a quell'esperienza, trovare i modi per incorniciare ogni singolo passaggio. Forse ho risposto.

D - Certamente, grazie. Quindi, la tua funzione era quella di traghettare le persone da una situazione all'altra, facendo la spola, trasportando le loro anime, in po' come Mercurio, da una parte all'altra.

R - Sì, esatto.

D - E invece, quando eri nel ruolo dell'attore, come la sentivi la teatralità: aveva qualcosa a che fare con l'improvvisazione? Con il sentire lo spazio, con il sentirti parte di un gruppo che si stava esibendo...?

R - Sì, c'era l'aspetto più individuale: io dentro a un ruolo che mi veniva assegnato e l'aspetto più dell'improvvisazione non solo tua, perché improvvisi nel senso che, nel momento in cui ti viene assegnata una parte, c'è questa azione dove tu ti riscaldi ad entrare il più possibile, nel migliore dei modi che riesci tu, ad interpretare il ruolo che ti viene assegnato. Poi, una volta che interpreti questo ruolo, c'è il gioco teatrale con l'altro, quindi la creazione di qualcosa. Quindi c'è qualcosa che crei tu con la tua creatività e che cerca il più possibile di essere sincero, sincero e autentico che per me vuol dire andare a ritrovare nella tua storia quelle che sono le affinità, i fili che ti riportano alla storia di quella persona, di quel ruolo che ti viene assegnato. E poi c'è il lavoro invece di co-creazione con gli

altri e quello è la sorpresa, è bellissimo, perché lì c'è il nuovo, continuamente c'è il nuovo e la sorpresa, perché non sai cosa succederà. Ci è stato assegnato una trama, perché la storia ha una trama più o meno ricca, però il tutto si svela al momento, nell'interazione con gli altri attori e quello era la cosa che mi piaceva di più perché era la sorpresa, la creatività nuova, pura, che prende forma e che sorprende sempre.

D - Se capisco bene, quindi, tu sentivi un ingaggio personale perché ti sentivi coinvolta nei tuoi contenuti interiori, nella tua storia personale e c'era anche un ingaggio fattuale, diciamo così, dovuto all'interazione con gli altri nel momento stesso in cui venivi guardata dal pubblico.

R - Adesso ti racconto una cosa, magari non c'entra, però mi piace ricordarla. Fra i diversi gruppi che avevo formato, per diversi anni, tre o quattro anni, ho lavorato e formato un gruppo di ragazzi Down ed erano questi cinque o sei attori deliziosi: mi han dato tantissima soddisfazione, perché andavamo a fare delle performance in contesti teatrali con pubblico, naturalmente, di persone per la maggior parte normodotate e la grande soddisfazione era che le persone, il pubblico usciva da questi spettacoli dicendo: ma cavoli, sembrano quelli diversi, handicappati, eppure la sanno più lunga di noi. Allora, la cosa che succedeva in scena era che... va bè', io cercavo di dargli, di tratteggiargli il più possibile chiaramente quali erano gli elementi della storia, per cui li aiutavo, la ripeteva, la sintetizzavo, cercavo di capire che ogni personaggio avesse capito qual era il suo ruolo e la sorpresa, sempre, in scena era esilarante: sai che risate ci facevano fare?! Perché loro, pur essendo fedeli al personaggio, partiva la storia, riuscivano a stare dentro nella storia, ma poi trovavano sempre dei finali che se li inventavano e che venivano fuori delle cose...! E spessissimo, la cosa bella era che il narratore si riconosceva e diceva: ah che bel finale, che bella risoluzione che m'hanno dato a questa storia, a quest'evento. Per cui c'era anche questa... scoprire che forse, noi, noi che abbiamo studiato e fatto il Playback per tanto tempo, abbiamo sempre sentito il dovere di non tradire la trama o il tema della storia, no? Cioè, c'è sempre uno sforzo di dare, comunque, un'interpretazione degli altri possibili significati, ma sempre restando un po' su... loro, invece, che andavano dappertutto, facevano delle cose... e comunque funzionava, funzionava e aveva comunque un grande significato, capito? Quindi la cosa bella, proprio, vedere il ruolo trasformativo dell'attore, che spesso può osare anche molto di più, perché poi alla fine l'ultima parola è data sempre al narratore, per cui lui può sempre dire: sì, mi avete fatto vedere questo, ma non c'entra niente. Anche il fatto solo di verificare che quella visione, quella soluzione lì che era stata data, non corrispondeva alla propria, era già un definirsi, era un aiutare a definirsi meglio. E quindi... questo, per dire, sulla fedeltà alla storia.

D - Quanto è importante, visto che abbiamo parlato di disabilità, essere teatrali nel lavoro con queste persone disabili? In cosa consiste la teatralità che tu mettevi in campo con loro?

R - In quanto conduttore, la mia teatralità, in quel contesto era adeguarmi alla situazione ed uscire da quelle che erano alcune... non so, alcune... alcuni canoni che ci si era un po' imposti, come la sedia del narratore, la sedia del conduttore, l'uscire da quelle che t'ho detto prima: le parole-chiave, quelle che facevano gli elementi della ritualità e essere anche un po' elastici, perché io, in quei contesti lì, spesso uscivo dal palcoscenico, anche se il palcoscenico in contesto teatrale era alto, normale, andavo incontro alle persone, le facevo... ritraducevo, cioè: ero molto più attiva, andavo avanti e indietro, li spostavo, portavo, cercavo di creare il legame quando c'erano delle impossibilità di svolgere l'azione teatrale secondo quelli che erano i nostri rituali e le procedure che ci eravamo prefissati e quindi teatralità è anche giocare all'interno di una cornice che può diventare anche elastica. L'importante era, secondo me, l'assicurare che il passaggio dai due mondi, realtà e *semirealtà*, fosse sancito, contenuto e curato.

D - Quanto è importante, secondo te, che gli attori del Playback siano allenati al palcoscenico, abbiano studiato, si siano preparati con tecniche attoriali o di danza?

R - Per me, zero. A me il Playback che piaceva di più, che era la mia... anche dote, perché era la cosa che mi piaceva fare, era fare Playback con persone che non avevano mai fatto teatro, in gruppo, magari andando a fare formazione per un gruppo di educatori della scuola materna che dovevano

migliorare la loro comunicazione, o non so che: io facevo Playback con queste persone che non erano mai state su un palcoscenico e spesso era importantissimo per il gruppo, diventava proprio... momenti di grande significato di crescita personale e di gruppo. Quindi, ma a me proprio... a me non è mai interessato niente. Poi, sono consapevole che con un bell'allenamento attoriale, se vai in un contesto, invece, altro, che non è quello protetto di un gruppo che sta facendo formazione, ma vai in un teatro, più c'è abilità e allenamento e capacità di entrare e uscire dai ruoli, di usare tutte le capacità espressive del corpo, del viso, eccetera e più diventa efficace, perché lì, c'è anche questo da dire, nel momento in cui lo spettatore va a teatro, si aspetta il teatro e quindi rispondere alle aspettative diventa più facile. Io, i momenti più difficili che ho vissuto nel mio ruolo era quando era nei teatri belli, proprio teatri, e dovevi rompere quelle che erano le aspettative del pubblico e che si rompeva, all'inizio, dicevano: ma come, sono qua, sono a teatro, mi chiedi di parlare, devo alzarmi, devo muovermi... che rottura, no? La mia aspettativa era altro: io stasera sono stanco, mi metto qua, mettetemi la luce, fatemi sognare, no? E quindi questa era proprio la cosa più difficile. Mentre quando il gruppo è piccolo e sei in un contesto formativo, usi questo come strumento di lavoro del gruppo: a quel punto era molto più facile, per me, stabilire quello che era il significato di questo lavoro.

D - Quindi, per gli attori di Playback delle compagnie professionali ha senso...

R - Se vogliono andare in certi palchi, sì, assolutamente. Diventa... con più valore, più bello, più apprezzabile, più... perché secondo me ogni contesto è bene che abbia delle capacità o delle forme che si adattano a quel contesto lì.

D - Mi sembra di capire, da tutto il discorso che mi hai fatto, che un elemento centrale è la ritualità...

R - Sì.

D - E l'altro è la spontaneità e la creatività come le intendeva Moreno, cioè essere aperti alle possibilità e agire coerentemente con la situazione che si crea in quel momento.

R - Esatto, proprio così.

Intervista a Franca Bonato

Pedagogista, direttore di psicodramma, autrice, regista, attrice di *Patatrac Teatro*; dal 2006, responsabile delle attività didattiche della Scuola di Teatro del Centro Artistico *Opificiodellarte*.

D - Nella tua esperienza di conduzione, quando tu conduci gruppi di bambini o dei gruppi di persone con particolari necessità, quanto è importante che il tuo comunicare sia teatrale? E come potresti intendere questa teatralità nella tua conduzione?

R - Allora, diciamo che con i bambini innanzitutto faccio teatro; con le disabilità faccio... facevo, perché adesso, da due anni è tutto fermo, svolgevo anche, proprio, laboratori di psicodramma. Ora, io sono profondamente convinta, nella mia esperienza, che l'espressività, il coinvolgimento emotivo, lo si comunica: questo è molto evidente nei gruppi freddi e bloccati. Nei gruppi freddi e bloccati, o di piccoli - intesi: piccoli mentalmente, non tanto anagraficamente - c'è un risveglio emotivo attraverso il tuo coinvolgimento espressivo, cioè: tu chiedi, ma se le persone non danno, espressivamente, come coinvolgimento emotivo, non è che continui a chiedere, applichi una stimolazione espressiva tu. Quindi, è il tuo proporti che li coinvolge, che li comincia a far sorridere, che li comincia ad interessare. Anche con gruppi di bambini particolarmente agitati, non è che dici: adesso tutti seduti in cerchio che facciamo teatro: no. È il tuo coinvolgimento espressivo che attira l'attenzione, quindi: ohibò, chi è questa? E arrivano da te.

Così come i gruppi di disabilità, autistici gravi, eccetera, eccetera, è il tuo porti espressivo, ludico, giocoso, che comunque suscita interesse. Inizialmente, quando poi richiedi delle prestazioni espressive: facciamo la faccia che ride, piuttosto che la faccia che piange, piuttosto che... e quindi si

comincia a lavorare anche espressivamente sulle emozioni e i sentimenti, per lungo tempo, sia le disabilità che i bambini piccoli: adesso piangiamo tutti! In realtà ti stanno a guardare e non puoi dirgli: oh Madonna mia, non riuscite a piangere, non riuscite a ridere! Tu lo fai e lentamente, facendolo, nel tempo, giocando molto teatralmente il tuo ridere, il tuo piangere, la tua disperazione, piuttosto che la tua rabbia, cercando di fare molta attenzione agli occhi.

Perché in queste conduzioni, con le disabilità o coi bambini piccoli, mentre tu ti proponi espressivamente, non so: fai l'arrabbiatissimo o il disperato, devi avere sempre però l'occhio sorridente e questa è un'altra grossa abilità attorale. Non posso permettermi di fare, con dei bambini piccini o con delle disabilità gravi, l'interpretazione arrabbiata per stimolare poi la loro espressività, quindi c'è anche una doppia maschera, che te la dà l'esercizio teatrale e lentamente li porti a giocare con te. Comunichi emotivamente. e neurologicamente potremmo parlare dei neuroni-specchio, ma tu sei lo specchio che li porta a giocare e quindi, qui, la formazione teatrale è fondamentale.

D - Quindi, tu dici che il tuo comunicare teatrale aiuta, in qualche modo, un'iniziale imitazione, o comunque...

R - Un coinvolgimento espressivo, che è un coinvolgimento emotivo, lo applichi tu, con i piccoli e con le disabilità gravi, ma anche con i gruppi freddi, coi ragazzini, con gli adolescenti: tu sei la porta che li fa entrare espressivamente, della serie: si può. Effettivamente, se tu ti metti davanti a una persona e cominci a sorridere, anche se lei non vuole, lentamente inizia a sorridere, perché le emozioni sono altamente contagiose. È proprio un contagio emotivo, non è un'imitazione: in un gruppo nervoso son tutti nervosi, in un gruppo stanco son tutti stanchi, è come lo sbadiglio, anche l'espressività ti contagia, ma non è una finzione. Della serie: nel teatro è tutto finto, ma tutto profondamente vero, dal punto di vista emotivo.

D - E quanto ti è utile, nella conduzione di questi gruppi, l'uso degli oggetti?

R - Be', l'ho scritto anche nel mio ultimo libro, che sono fondamentali. Nel mio ultimo libro, *Teatro educativo ed emozioni*, c'è proprio un capitolo, un paragrafo dedicato agli oggetti: sono gli oggetti animati e nella parola "animati" c'è la parola "amati" e "anima". Ognuno di noi, nella vita, comunque, l'animismo non lo supera mai, come racconto. Infatti, se in questo momento esplodesse il mondo e dovessimo andare su Marte, ognuno di noi porterebbe con sé degli oggetti, che sono oggetti transizionali, hanno un'altra anima. Quindi, quando io mi propongo nei contesti piccoli, quindi con i bambini piccoli, io ci ho il mio oggetto, il mio pupazzo, i miei giochi, che decido di condividere. Questi giochi hanno tutti un'animo: questi giochi parlano, questi giochi relazionano e, magari, questi giochi danno delle regole. Se te li pongo io come autorità, magari, espressivamente non vengono ben giocati; se gli dai il pupazzo, vengono accettati di buon grado, ecco.

Quindi, gli oggetti sono importanti, come è molto importante, soprattutto lavorando con l'autismo, il rispetto degli oggetti degli altri: la consapevolezza che quell'oggetto lì è tuo, ti serve, è funzionale a farti star bene: lo rispetto. Inizialmente tante relazioni le ho avute tra gli oggetti: l'oggetto dell'altro con il mio oggetto.

D - Questi sono meccanismi che funzionano anche con gli adulti, lasciami passare il termine, normodotati... è universale, questo funzionamento degli oggetti?

R - Ma, diciamo che gli adulti non hanno consapevolezza del loro legame con gli oggetti: gliela induci. Diciamo che il lavoro con gli oggetti è un lavoro che io ho molto preso dal teatro. Nello studio delle scenografie, gli oggetti di scena, gli oggetti della scenografia... non sono oggetti messi lì, sono oggetti che hanno una forte relazione emotiva con quell'attore. Ora, con gli adulti... ma io con gli adulti faccio anche tanta formazione con gli insegnanti della materna e mi rendo conto come scoprono, attraverso un percorso di teatro educativo che faccio fare a loro sull'oggetto, loro scoprono l'importanza dell'oggetto. Anche le insegnanti o le educatrici del nido. Mi viene da dire: mannaggia, ma non ti sei ancora resa conto dell'importanza dell'oggetto per i bambini? E sono, alle volte, meravigliata anch'io.

D - Questo è tipico del gioco infantile: animare gli oggetti e farli agire come se fossero degli alter-ego, o degli ausiliari.

R - Esatto, è proprio la funzione dell'ausiliario e dell'alter-ego dell'oggetto. Diciamo che la meraviglia dello psicodramma... Moreno ha preso tutto dal teatro, solo che gli ha dato un pensiero altro, quindi una spiegazione del perché certi meccanismi teatrali siano eterni e quindi ha dato questa spiegazione all'oggetto, prendendolo dal teatro.

D - Per quanto riguarda l'uso dello spazio nel teatro che fai tu: quanto è importante che lo spazio sia uno spazio speciale, attrezzato, diverso da quello quotidiano o comunque ritualizzato, in qualche modo? Anche questo è un aspetto teatrale.

R - Io lavoro sullo spazio geometrico teatrale. Lavoro su tre figure geometriche: lavoro sulla figura del cerchio, sullo spazio di libero movimento, che è lo spazio in cui il gruppo si muove uscendo da una struttura rigida, che è il cerchio, che però è la struttura dell'accoglienza, è la struttura della formazione del *noi*, per arrivare poi allo spazio triangolare, che è lo spazio-palcoscenico. E in questo, nei gruppi, ritualizzo molto, fin dai bambini piccoli: facciamo un cerchio e gli insegno a fare il cerchio, occupiamo lo spazio di libero movimento, dove tutte le relazioni spaziali e gli oggetti diventano importanti, nello spazio d'azione. E questo lo vedi molto con i piccoli e con le grosse fragilità: lo spazio di libero movimento è uno spazio molto ansiogeno. E dopodiché, lì, c'è la ritualizzazione del triangolo: il protagonista al vertice e, proprio coi bambini, costruiamo ritualmente e definiamo molto bene i ruoli del pubblico e di chi va al vertice, di chi fa il protagonista. E tutto l'esercizio coi piccoli è quello di insegnargli, e quindi di insegnare l'ascolto, nel gruppo, dell'io-osservatore e dall'altra parte, l'io-attore, ma tutto questo lavoro qui è stato il tema che ho affrontato in questo libro.

D - Quanto questo uso dello spazio che mi hai descritto e che metti in campo adesso, la consapevolezza di questo, deriva dalla tua formazione teatrale?

R - Allora, la consapevolezza di questa strutturazione dello spazio me l'ha data, in realtà, la teoria psicodrammatica, anche se, allora... Io arrivo, in questi anni, no? che lo spazio geometrico teatrale è uno spazio binario, che si basa su palcoscenico, no? e platea, che definisce i due ruoli: attore e pubblico, che definisce due dimensioni emotive molto importanti: guardare ed essere guardato - quindi guardare del pubblico con dei meccanismi di giudizio, ma anche con dei meccanismi empatici - e invece l'essere guardato. Che però, la meraviglia dello psicodramma è che queste due dimensioni emotive lui le definisce con l'io-attore e l'io-osservatore. Quindi il lavoro di formazione dell'attore, di formazione espressiva ed emotiva che tu fai con i bambini e con gli attori, va proprio a lavorare su questi due: l'io-attore e l'io-osservatore, che io chiamo io-spettatore, perché mi dà l'idea che uno sguardo... questo io-spettatore interno che è quello giudicante, è quello che blocca, poi, le nostre prestazioni sul palcoscenico - e sul palcoscenico si sente molto la presenza del nostro io-spettatore, no? È lui che ci giudica, che ci blocca, che ci fa sentire bene, invece... io lo chiamo spettatore perché, in fondo, raccoglie tutti gli sguardi della nostra vita, no? Gli altri significativi e il nostro pubblico interno, che è quello che ci può bloccare, sabotare, ecco, che può sabotare il nostro io-attore.

Quindi, questa visione dello psicodramma mi ha aiutata a capire tantissimo e da lì, poi, ho sviluppato un'osservazione su come il cerchio aiuta, o piuttosto lo spazio di libero movimento può bloccare, e lo stesso palcoscenico. Da questa visione dello spazio binario, che comunque parte da palcoscenico e platea, grazie allo psicodramma, che mi ha dato la possibilità di sviluppare questa visione chiara, che è molto utile, anche molto funzionale agli educatori, agli insegnanti che non sanno niente di teatro, magari, però questa ritualizzazione dello spazio, questa visione geometrica chiarisce molto, permette anche di fare una serie di cose senza avere una grossa formazione psicodrammatica attoriale.

D - Quindi ci sono tante professioni, con cui tu entri in contatto, che beneficiano di alcune conoscenze teatrali e psicodrammatiche, come per esempio gli educatori, gli insegnanti.

R - Sì, e calcola che noi, come Arcipelago Patatrak, facciamo un grosso lavoro su tutte le scuole del territorio. Adesso non più io - mi sono un attimo staccata, son passata più nella fase di coordinamento

e formazione - però ho una serie di ragazze che tutte le mattine lavorano nelle scuole facendo questi laboratori: interventi di teatro educativo, li chiamiamo e loro, nelle classi, adottano in maniera molto chiara queste figure geometriche e cercano anche di trasmetterle agli insegnanti, no? Dell'importanza di mettere in cerchio, di ritualizzare lo spazio, o di esposizione, quello che succede... quindi, sì, c'è anche una divulgazione sul territorio in tutte le scuole in cui lavoriamo, anche se non ci lavoro io personalmente.

D - Ti faccio ancora un'ultima domanda. Secondo te, quanto il teatro può beneficiare - il teatro di rappresentazione, intendo, quello andiamo a vedere pagando il biglietto - può beneficiare dello psicodramma, a tua sensazione?

R - In che senso: gli attori o il pubblico?

D - Se lo psicodramma entrasse un po' nel mondo del teatro del palcoscenico: quindi il regista, gli attori, tutti quelli che offrono uno spettacolo, avendo delle conoscenze, delle esperienze psicodrammatiche, come potrebbe cambiare, secondo te, il loro lavoro: potrebbe essere più efficace, potrebbe essere più seguito dal pubblico?

R - Sicuramente, nel mondo attorale professionista, in tutte le scuole, in tutte le accademie professionali, c'è un lavoro dedicato proprio alla persona. Io allo psicodramma sono arrivata all'interno della scuola di teatro, l'ho conosciuto lì, quindi io credo che l'attore necessiti, sicuramente - l'attore, il regista: insomma, chi si occupa di teatro - necessita sicuramente di una formazione, un approfondimento emotivo personale. Questo è il teatro professionale. Ma all'interno del teatro professionale, in cui il professionismo sul palcoscenico è sempre più ridotto dal fatto che non ci son soldi, tutti quanti, e anche all'interno delle scuole e degli Stabili, c'è sempre un settore dedicato alla conduzione dei gruppi, ormai non c'è nessuno Stabile, nessuna scuola... o anche l'Accademia di Roma, che dedica un pezzo della formazione dell'attore come conduttore di gruppi. Allora, all'interno di questo contesto, lo psicodramma, come lavoro sullo studio dei gruppi, diciamo che lo psicodramma m'ha aiutato moltissimo a dare la chiave di lettura del gruppo. Può aiutare tantissimo. Infatti, nella mia teoria, pedagogia del teatro, la teoria dello psicodramma ci entra tantissimo, capisci? E questo è importante. Poi, ricordiamo anche che c'è tutto un filone del teatro sociale e di comunità, teatro educativo, sociale e di comunità, quindi c'è tutto un lavoro, oggi più che mai, e io ho fondato la rete regionale Trame, che è teatro e diverse abilità, in cui lavori appunto sulla diversità, lavori con gruppi di attori disabili, con gruppi di attori psichiatrici e a quel punto lì la formazione psicodrammatica e, quindi, lo psicodramma come strumento in più, per lavorare su questi gruppi dal punto di vista emotivo, è fondamentale.

Intervista a Francesco Viletti

Psicodrammatista, pedagoga, educatore, formatore, attore e regista.

D - Tu ti occupi di teatro per bambini e coi bambini: che differenza c'è tra il teatro coi bambini e il teatro per bambini, per la tua esperienza?

R - Oddio... per bambini e coi bambini... non ci ho mai pensato.

D - Cioè, il teatro rivolto ai bambini e il teatro che invece tu fai coi bambini.

R - Coi bambini faccio i laboratori, per bambini faccio qualche spettacolo, diciamo così. Ma anche i laboratori sono rivolti ai bambini. In realtà poi, noi facciamo... per bambini e per ragazzi, insomma... per bambini...

D - Nel senso che i bambini sono il pubblico, è quello che intendo.

R - Sì, ma se faccio il laboratorio coi bambini, poi i bambini diventano il pubblico, come diventano

attori.

D - Quindi hanno il doppio ruolo, di attori e di pubblico.

R - Eh be', sì, nel senso che... a meno che non sia uno spettacolo per bambini, allora... però a volte facciamo degli spettacoli che poi i bambini diventano protagonisti, quindi... è una distinzione che forse è un po', labile, un po' variabile, ecco, a seconda di come è impostato il lavoro coi bambini e di quello che viene richiesto, no? di fare, quando ci chiamano. Quindi o è, non so, uno spettacolo, o un laboratorio finalizzato a uno spettacolo, o solo un laboratorio, o solo un laboratorio come quello che facciamo con i gruppi di neuropsichiatria infantile, mi viene da dire, sono con e per i bambini, insomma. A volte viene insieme. Non saprei dirti.

D - Quindi tu rivesti un doppio ruolo di conduttore e di attore, se ho capito bene.

R - Sì, più che conduttore io adesso sto prendendo un po' più forse la regia, regia e conduzione, sì. L'attore là dove serve: coi bambini, poco, molto poco. A meno che non siano spettacoli, allora sì.

D - Sì, nel senso che tu reciti e conduci anche dei gruppi, coi bambini.

R - Sì, non necessariamente contemporaneamente: nel senso, son due cose separate. Possono essere cose separate, insomma... tutto quello che ha a che fare col... meccanismo del teatro, insomma.

D - E quanto il tuo essere attore ti aiuta nella conduzione dei gruppi di bimbi?

R - Mi aiuta, nella misura in cui, se facciamo un laboratorio, ci sono delle tecniche specifiche che sicuramente sono utili per i bambini, per... come dire, smontare e rimontare in maniera spontanea e creativa, per rubare le solite parole, da loro, insomma. Quindi, tutte le tecniche che servono per smontare e rimontare le modalità della comunicazione e dell'espressività e le forme dell'espressività, che sono veramente, quasi... non dico infinite, ma sono moltissime. Quindi, tutto ciò che ha a che fare con le condizioni dell'essere umano in situazioni di rappresentazione vanno sicuramente esperite, innanzitutto e poi, se possibile, tradotte. Anche perché l'obiettivo poi del laboratorio teatrale non ha tanto la formazione di un attore, quanto quello di lavorare su una socialità e sulla cittadinanza.

D - In che cosa consiste, secondo te, la teatralità nella conduzione di gruppi di bimbi? Come commenteresti questa espressione?

R - La teatralità nei gruppi di bimbi è un modo diverso di stare insieme attraverso quello che è il teatro, cioè una palestra sociale. La teatralità è un mezzo attraverso il quale si possono raggiungere ottimi obiettivi di educazione alla socialità attraverso il gioco, quindi passando attraverso il principio del piacere, un po' meno dal principio del dovere.

D - Che cos'è il gioco teatrale, per la tua esperienza?

R - È un meraviglioso ossimoro che libera e vincola: quindi, se da una parte sei libero di fare ciò che vuoi nel gioco, però dall'altra parte devi starci dentro, quindi... è un ossimoro stupendo. È meraviglioso. Peccato che lo usano poco.

D - Chi lo usa poco?

R - La scuola. Nella formazione, nell'educazione, perché, appunto, c'è sempre questo principio del dovere che è un po' più pregnante e a volte invasivo, molto di più di quanto dovrebbe essere, insomma. E quindi poi crea anche un po' di quella che diventa l'ansia e tutto quello che noi sappiamo che succede quando arriva l'ansia e si aumenta un po' di livello. Ecco, il lavoro della teatralità è anche quello, la capacità di mettere le persone nella condizione di non doversi sentire costrette e imbrigliate nell'ansia da prestazione, quindi della performance a tutti i costi, dell'obiettivo, del voto, del giudizio, che sono tutti meccanismi che in minima parte sono funzionali allo stare insieme, ma quando diventano preponderanti, poi diventano... cioè, inducono comportamenti disfunzionali.

D - La teatralità, mi sembra di capire, è molto contigua allo psicodramma: tu mi stai descrivendo una teatralità psicodrammatica.

R - Ah be', io sono fondamentalmente moreniano, sì, è un principio di base che riguarda il fattore S/C, sostanzialmente, quindi è là che si cerca di portare il... visto che è il focus, i bambini, insomma.

Portare a quella... a quella fonte lì, che è una fonte molto ricca, inesauribile, insomma, che appunto non è sempre facile da attivare o riattivare, anche nei bambini, perché le loro storie di vita a volte li portano anche doversi un attimo... a doversi purtroppo non concedere più l'accesso a questa risorsa, a questa risorsa molto importante.

D - E quanto conta, secondo te, la *semirealtà*, nel gioco teatrale coi bambini: conta di più rispetto a una situazione teatrale con un gruppo di adulti?

R - La *semirealtà* coi bambini è più facile da attivare. Direi che ne conta tanto quanto gli adulti tornano soprattutto a capire, nel senso, come lo capiscono i bambini, molto più facilmente. Coi bambini, ecco, la *semirealtà* è fondamentale, soprattutto quando viene utilizzata anche etimologicamente, o comunque quando viene... tradotto: fai *come se*, ma non fare *finta*. Io ho sentito ancora recentemente professionisti anche a livello riconosciuto, a livello... insomma, persone cosiddette riconosciute a livello professionale che chiedono ai bambini di fare finta e scrivono anche: fare finta. Fare finta a me non sembra una cosa corretta. Il mondo del *come se* va bene, ma fare finta, da educatore, mi sembra una frase, un input, una consegna veramente bislacca, quanto meno, poco pensata. Un po' come non lo pensavo io la differenza tra il teatro per e il teatro con, insomma. Bisogna riflettere un po' sulle consegne, quindi. Il mondo del bambino, del gioco, è quella roba lì. Rispetto agli adulti... ecco, con gli adulti, poi, il fare finta diventa, nel teatro diventa ancora più difficile da smantellare: e quindi il teatro diventa il luogo della finzione, invece, insomma, per me, per noi, per come stiamo lavorando, cerchiamo di non far passare... non portare il teatro dentro il tritacarne della fiction, ecco. È un'altra cosa, ecco. C'è una bellissima poesia di Giusi Quarenghi, in una raccolta che si intitola "E sulle case il cielo", che appunto dice questa cosa qua: che il teatro non è la televisione, insomma, non è uno schermo, e questa cosa qua è un punto di partenza per il lavoro coi bambini, perché loro sono nati con gli schermi, sono nativi digitali, quindi per loro imparare la distinzione tra ciò che è realtà e ciò che è finzione è fondamentale. Adesso stiamo facendo... riprendendo due laboratori, in questo caso con gli adolescenti, finanziati dalla Fondazione Cariplo: Laboratori Arti Interpretative dal Vivo e... questo lavoro è fondamentale, anche coi ragazzi, perché appunto, ti aiuta teatralmente a... mettersi loro nei panni di... quindi sappiamo bene da dove arriva questa cosa, e poi, per capire che cos'è questa forma di comunicazione millenaria, che affonda le radici nel rito e nel mito e occorre che ne abbiano contezza. Non che tutto l'apparato digitalizzato diventi poi il diavolo, anzi, per carità, ma che se ne abbiano le capacità di discernere le differenze e quindi, prima si fa, coi bambini, e meglio è.

D - Quando tu guidi in gruppo di bambini, entri in una dinamica attoriale, nel senso che ti senti anche un po' attore, ricorri a delle espressioni di viso particolari, ricorri ad alcune posture, ad alcuni gesti, perché in questo modo la comunicazione verso il gruppo dei bimbi è più semplice? Cioè: come cambia, secondo te, il conduttore, il proprio modo di condurre, in base al fatto che abbia dei bimbi, degli adolescenti o degli adulti?

R - Dipende. Solitamente no, solitamente cerchiamo... son sempre sul lavoro della consegna, ecco. Quindi sempre a livello, come dire... non entro, non attingo alla formazione attoriale se non per far degli esempi, ma raramente, perché poi gli esempi sono un po' emulativi, quindi... pur mettendo come vincolo che si può rubare, che si può copiare, a teatro - e questa cosa non è sempre facile da assimilare... no, non sempre. A meno che in forma ausiliaria sì, a volte, consapevolmente, però più che come attore, sempre come stimolo ausiliario, più moreniano che attoriale, nel senso che... ripeto, noi non formiamo attori, formiamo, soprattutto quando ci rivolgiamo ai bambini, cerchiamo di formare cittadini che stanno dentro un consesso teatrale che è una micro-comunità, con delle regole precise, con dei criteri particolari che coinvolgono attivamente nelle tre sfere importanti che sono il soma, la psiche e l'emozione, il bambino, ma non utilizzo... a meno che nel mentre... non lo so, che sia necessario raccontare una storia che è funzionale a... oppure nel momento in cui uso i libri di letteratura per ragazzi come strumento per stimolare una azione o una riflessione, allora in quel caso può capitare che ti metti a raccontare qualcosa, allora utilizzi, che ne so, qualche accorgimento sulla voce, sull'uso delle luci e quelle cose che servono per rendere una narrazione o un modo di presentarsi interessante, insomma.

D - Tu parlavi delle consegne, prima, come strumento primario della conduzione: hai un modo particolare di dare le consegne ai bambini? Cosa significa dare le consegne ai bambini, che differenza c'è rispetto a darle a un gruppo di adulti?

R - Eh, allora, coi bambini... ripeto, coi bambini... dar la consegna può non esservi una grande differenza. Coi bambini, almeno nel mio caso specifico, la differenza è che a volte la consegna a volte viene anticipata da momenti di richiamo, di essere maestro, come a scuola: quando si deve richiamare un gruppo di bambini, richiamo un gruppo di bambini, la consegna può avere una lunga premessa prima. Cioè, non è facilissimo traghettare un gruppo di bambini che hanno comunque l'assetto scolastico, quindi lo stare fermi per una sorta di irrigidimento e poi il muoversi solo quando c'è l'intervallo. Quindi trovare il modo di far capire loro che siamo in un contesto diverso da quello scolastico, quindi la consegna coi bambini ha tutto un preambolo educativo abbastanza evidente. Anche per questo, i gruppi che facciamo con la neuropsichiatria infantile sono psicopedagogici, ecco, questo è un po' l'orientamento. Poi, nel dare la consegna, sì, si cambia... effettivamente, in quel caso si cambia il tono di voce, si cambia il modo di farla. Si sta anche dentro il lavoro, si è più corporei, si è più attivi nel farla e in questo caso, sì, rispetto alla questione di prima: si è più dentro, si è più dentro il gruppo. Ripeto, del gruppo bambini, se dovessi pensarmi in un'ottica direttiva, o direttoriale, quant'altro, molte delle cose che vengono fatte con gli adulti vengono un po' sconosciute, in qualche modo, ecco. Tutto un altro mondo, sì. Anche se poi, alle volte, quando lo fai coi bambini, capisci quanto poi sei rigido anche con gli adulti, nel senso che poi quella roba coi bambini te la porti anche con gli adulti, non so spiegarci diversamente, ed è utile, è funzionale. Quindi, ora che penso, dico quindi che comunque è una ricchezza infinita, il lavoro coi bambini, perché comunque la consegna la devi porre il più possibile che sia uno stimolo che può produrre dell'azione, riflessione.

D - Senti come ti suona questa frase: nel lavoro coi bambini è più utile essere la consegna che darla. Cioè, mostrarla in qualche modo dentro di sé.

R - Sì, spesso viene esemplificata. Poi dipende dalla consegna, perché a volte, sì, molto spesso va esemplificata, ecco. Poi dipende dall'età, ecco, dalle fasce di età. Io lavoro, ecco, dall'ultimo anno materna, fino... da lì in avanti, ecco. Anche se ho sempre desiderato, ma non mi son mai sentito abbastanza sicuro di lavorare con le fasce prescolari, per limiti miei strutturali, diciamo, però... sì, può essere, assolutamente, si è molto di più un esempio interno. Ripeto, coi bambini, dipende, perché coi laboratori di teatro è un modo, coi gruppi psicopedagogici è un altro modo perché siamo in co-conduzione, quindi scattano delle modalità differenti di giocare anche le opzioni che puoi mettere in campo, anche sull'ausiliarità e la direttività. Quindi sì, sicuramente coi bambini gli esempi funzionano e ripeto, si è molto più dentro il lavoro che non la direttività tipica... almeno, quella che avevo conosciuto io con gli adulti.

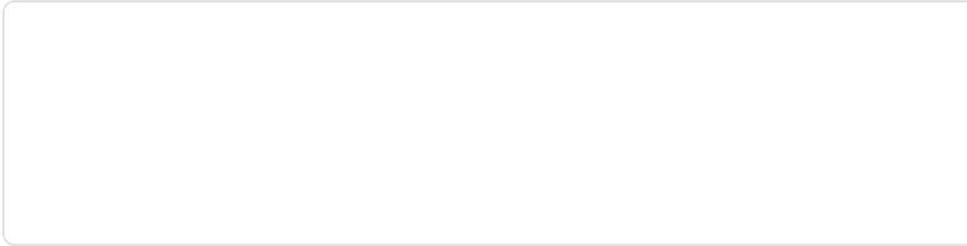
D - Si può dire, secondo la tua esperienza, che condurre un gruppo di bimbi risveglia il bambino interiore, nel conduttore? Cioè, si ridiventa, o si manifesta la propria parte bambina, in qualche modo? C'è un'identificazione?

R - Non so, io, personalmente, se non mi si attiva, vuol dire che qualcosa non sta funzionando, però è un mio indicatore interno, tra gli indicatori: devo sentire che ho un momento di piacere, o comunque c'è qualcosa che sta girando, perché altrimenti poi non ha ricaduta sul gruppo, quindi sì, direi di sì.

3. Diagrammi

28/01/22, 19:42

Questionario Teatro&psicodramma



Questionario Teatro&psicodramma

55 responses

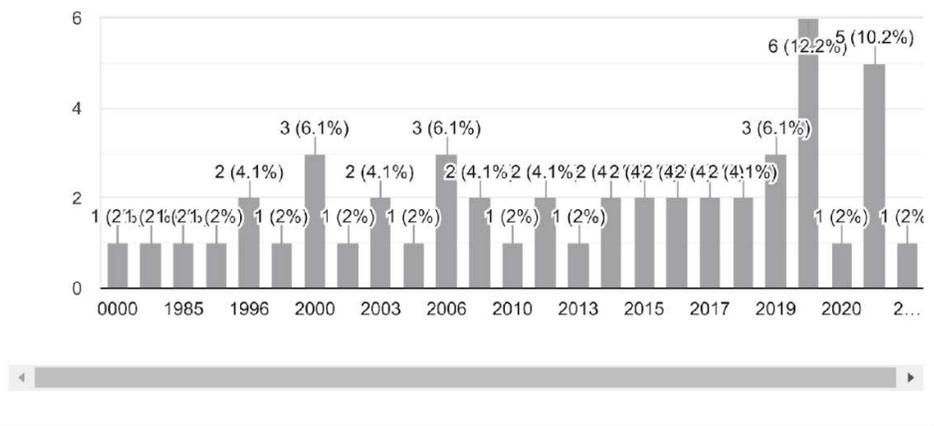
[Publish analytics](#)

Domande sulla percepita relazione tra teatro e psicodramma

CONSEGNE di compilazione

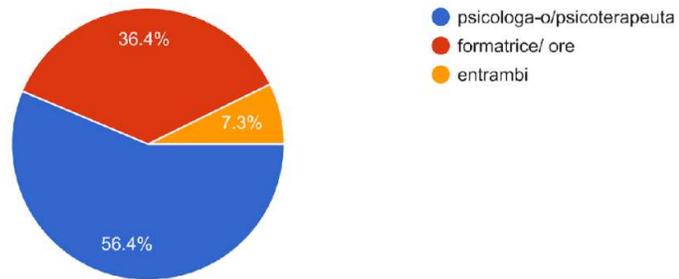
1. Sono psicodrammatista moreniano dal...

49 responses



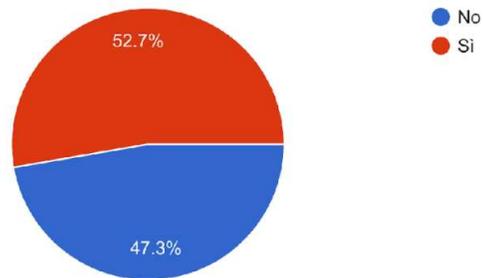
2. Sono ...

55 responses



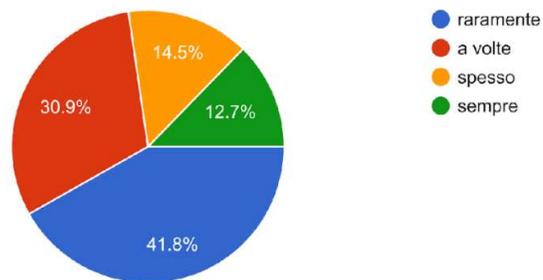
3. Pratico il teatro/ho avuto esperienze teatrali in passato

55 responses



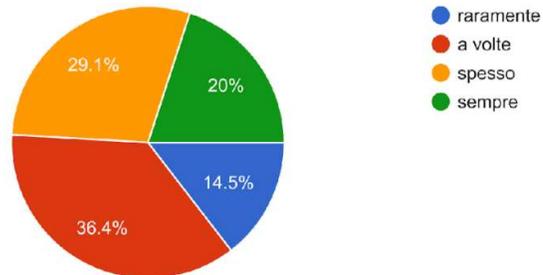
4. Quando conduco una sessione, mi sento sotto gli occhi di tutti

55 responses



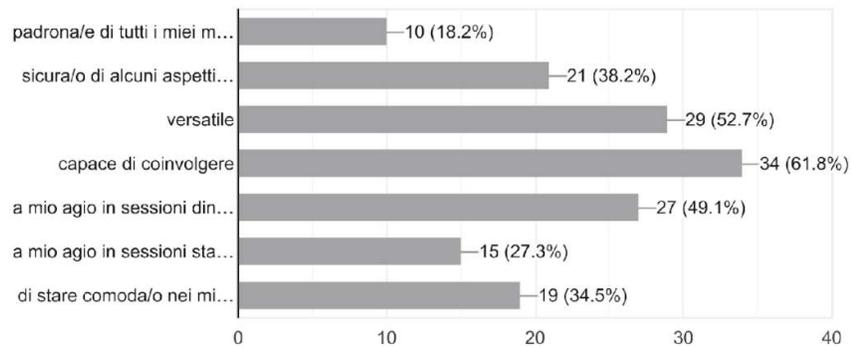
5. Quando conduco, mi sento/mi vedo. Ho un'immagine di me mentre conduco

55 responses



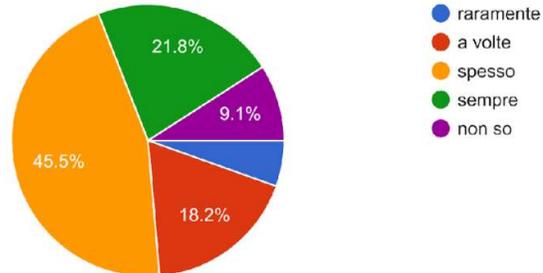
6. Durante le mie sessioni, la maggior parte delle volte, mi sento...

55 responses



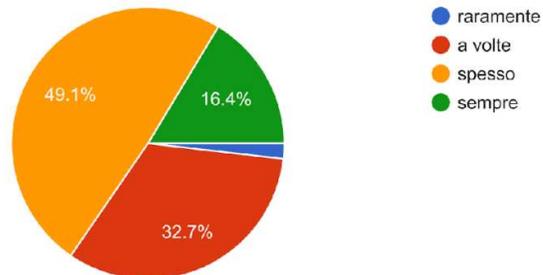
7. Quando conduco, sento di essere una unità corpo-voce che agisce tra altri corpi-voce

55 responses



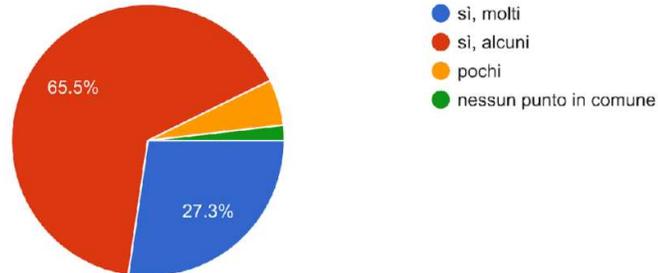
8. Durante le mie conduzioni sento di star creando qualcosa di magico

55 responses



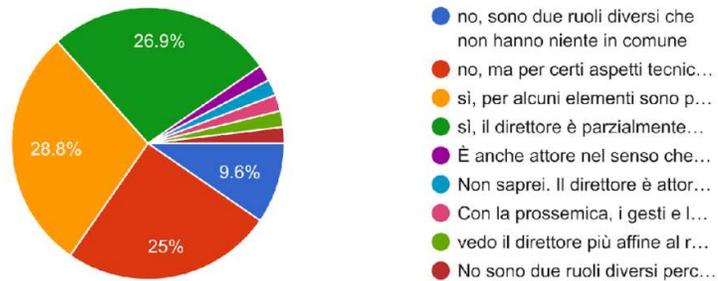
9. La regia teatrale e la conduzione psicodrammatica hanno dei punti in comune

55 responses



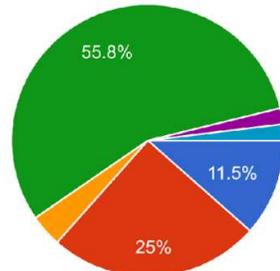
10. Il direttore è anche un po' un attore teatrale

52 responses



11. Una sessione di psicodramma può essere anche uno spettacolo, in qualche modo

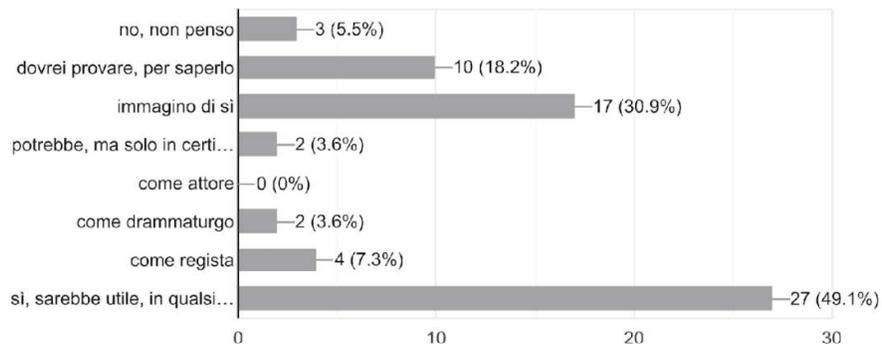
52 responses



- no, sono due cose radicalmente diverse
- sono due cose diverse, ma a volte può succedere che una...
- può esserlo, anche se non c'è un pubblico che assiste
- pur avendo due scopi diversi, una sessione di psicodramma...
- non tanto uno spettacolo, ma...
- Sì, può anche creare l'impres...

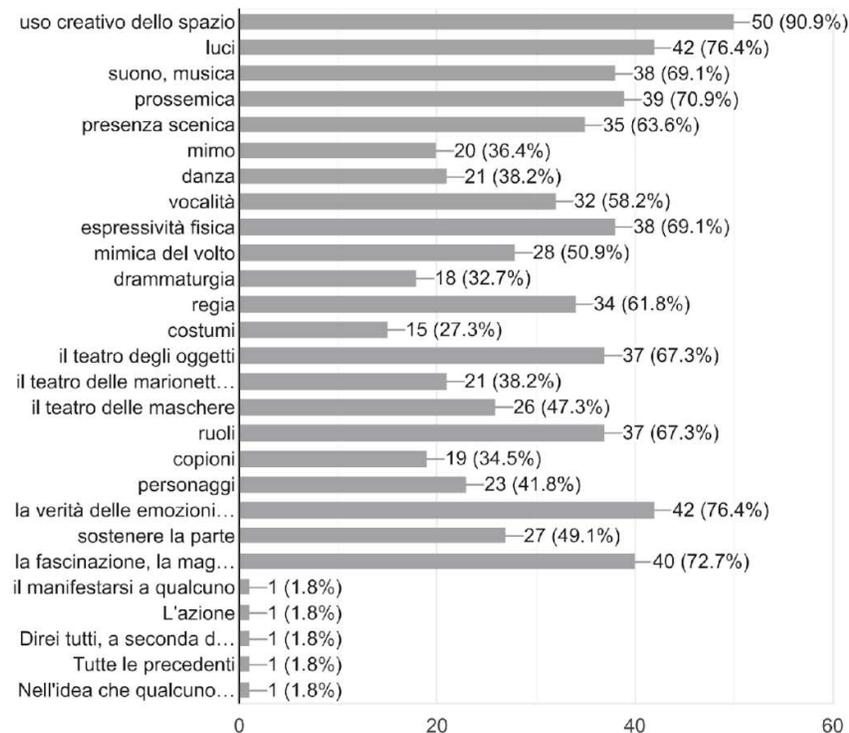
12. Credo che partecipare alla messa in scena di uno spettacolo mi darebbe degli spunti interessanti per la conduzione dello psicodramma

55 responses



13. Secondo me, alcuni aspetti teatrali sono propri anche di una sessione di psicodramma:

55 responses



This content is neither created nor endorsed by Google. [Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Privacy Policy](#)

Google Forms



Bibliografia

- Alonge R.-Perrelli F., *Storia del teatro e dello spettacolo*, De Agostini/Utet, Novara, 2019
- Artioli U., (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione*, Carocci, Roma, 2000
- Artioli U., Trebbi F., (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova, 2000
- Boria G., *Psicoterapia psicodrammatica*, Franco Angeli, Milano, 2005
- Boria G., *Spontaneità e incontro nella vita e negli scritti di J.L. Moreno*, Upsel Editore, Padova, 1991
- Cocchi A., *La mente sul palcoscenico. Lo psicodramma in teatro*, Gio Editing, Bologna, 1997
- Converse, T.J., *Directing for the stage*, Zapel, Colorado Springs, 1995
- Copeau J., *L'école du Vieux Colombier*, Gallimard, Paris, 2000
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari, 2005
- Cruciani F., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria&spettacolo, Roma, 2006
- De Leonardis P., *Lo scarto del cavallo*, Franco Angeli, Milano, 2003
- Diderot D., *Paradosso sull'attore*, Abscondita, Milano, 2012
- Fernandez D., voce "Teatro", *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Parigi, 1984
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 2001
- Fox T., *Pianeta acustico*, Dedalo, Bari, 2015
- Gooch S., *Scrivere per il teatro*, Gremese, Roma, 2004
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970
- Hall E.T., *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 2001
- Jodorowsky A.- Costa M., *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano, 2005
- Laban R., *L'arte del movimento*, a cura di Casini Ropa E. e Andreani A., Ephemeria, Macerata, 1999
- Leutz G.A., *Rappresentare la vita*, Borla, Roma, 1987
- Mejerchol'd V.E., *L'attore biomeccanico*, Cue Press, Imola, 2019
- Moreno J.D., *Impromptu Man*, Bellevue Literary Press, New York, 2014
- Moreno J.L., *Il profeta dello psicodramma*, Di Renzo, Roma, 2002
- Moreno J.L., *Il teatro della spontaneità*, Di Renzo, Roma, 2007
- Moreno J.L., *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia*, Casa editrice Astrolabio, Roma, 1985
- Moreno J.L., *Manuale di psicodramma. Tecniche di regia psicodrammatica*, Casa editrice Astrolabio, Roma, 1987
- Musatti C., *Psicoanalisti e pazienti a teatro, a teatro!*, Mondadori, Milano, 1988
- Oliva G., *Il laboratorio teatrale*, Led, Milano, 1999
- Pelizzoni F., *Il lavoro psicodrammatico con attori di teatro*, in *Psicodramma Classico*, anno XXII, n.1-2, dicembre 2020

- Perissinotto L., *Animazione teatrale*, Carocci, Roma, 2005
- Perussia F., *Regia psicotecnica*, Guerini studio, Milano, 2004
- Perussia F., *Theatrum Psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003
- Pontremoli A., *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze, 2002
- Pontremoli A., *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Vignate (MI), 2004
- Randi E., *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Esedra, Padova, 1996
- Reggianini D., *From Doing to Being. Interactions, emotions, relationships, and consciousness: steps in the psychodramatic approach towards understanding human identity* in Forum Iapg, vol.9, luglio 2021
- Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Cles, 2002
- Schino M., *L'età dei maestri*, Viella, Roma, 2017
- Schützenberger A.A., *Lo psicodramma*, Di Renzo, Roma, 2004
- Stanislavskij K.S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari, 2011
- Tomatis A., *L'orecchio e la voce*, Baldini&Castoldi, Milano, 2005
- Valentin K., *Tingeltangel*, Adelphi, Milano, 2012
- Veneziano C., *Manuale di dizione, voce e respirazione*, Besa, Nardò, 2002
- von Kleist H., *Il teatro delle marionette*, Il nuovo melangolo, Genova, 2005