

INTRODUZIONE

Teatro e psicologia sono discipline molto più vicine di quanto generalmente si creda.

Tutte e due sono ambiti di studio e di pratica che si occupano dell'integrità dell'esperienza umana nelle sue diverse dimensioni ed espressioni: mentale, corporea, relazionale. Pur avendo metodi diversi e diversi obiettivi sono ambedue forme di conoscenza del mondo umano e sul versante applicativo sono forme di comunicazione, modi per entrare in relazione, strumenti per intervenire e provocare un cambiamento. Quindi conoscenza, comunicazione e cambiamento sono momenti di un unico processo. Il cambiamento per la psicologia è di diversa natura: educativo, formativo, psicoterapeutico. Per il teatro è una pratica sociale che modifica sia l'attore sia lo spettatore. Ecco allora che il binomio teatro-psicologia diventa necessario: ambedue sono forme di conoscenza della realtà umana e strumento di cambiamento, di trasformazione dell'uomo.

La pratica teatrale coincide con la ricerca di senso e con la ricerca dell'unità nel proprio itinerario esistenziale. A partire dalle avanguardie storiche che avevano provocato un rinnovamento radicale del teatro (nella drammaturgia, nella scena, nella recitazione, nella preparazione dell'attore, nel ruolo sociale del teatro) si è delineato nella seconda parte del secolo scorso uno spostamento dell'interesse: non più focalizzato sul prodotto, ma sul processo. Un altro fenomeno fondamentale di questo periodo è lo spostamento del centro nevralgico della produzione teatrale dagli organismi stabili alle realtà più disparate dell'aggregazione sociale. Si auspica un teatro che "esca dal teatro" per entrare nel mondo con una missione trasformativa.

Il presente lavoro intende illustrare la mia esperienza di osservazione e partecipazione attiva alla costruzione e alla messa in scena di un'opera teatrale, svoltasi nell'anno 2009/2010 presso la Compagnia teatrale di Milano "Lupus Agnus".

Il primo capitolo presenta una panoramica delle teorie psicoanalitiche che si occupano in generale di arte e più specificatamente di teatro. Segue quindi la descrizione delle esperienze e degli ambiti, a mio giudizio più rilevanti, che si sono occupati di teatro e psicologia. Nel corso della mia ricerca, ho poi potuto constatare che

l'alto grado di varietà e sperimentazione sorto attorno al connubio "teatro e terapia" è testimonianza di un panorama vivo e ricco di spunti di cambiamento.

Nel secondo capitolo si intende presentare la Compagnia Lupus Agnus con i suoi componenti, la sua filosofia e il suo metodo di lavoro. Esemplicherò inoltre il primo laboratorio che ho svolto con loro sullo spettacolo "Mamma mammazza".

Nel terzo capitolo prenderò dettagliatamente in esame l'esperienza da me condotta sullo spettacolo "Verginella". Presenterò il lavoro di costruzione congiunta dell'opera teatrale compiuto dalle fasi di prova alla messa in scena davanti al pubblico, per poi giungere all'analisi delle interviste ai membri della Compagnia fino alla restituzione del feed-back elaborato attraverso l'analisi dei questionari somministrati agli spettatori.

CAPITOLO I

PALCOSCENICO E VITA: TEATRO E PSICOLOGIA

In questo capitolo enuncerò, prima di tutto, le teorie fondamentali riguardanti l'arte e la psicoanalisi. Secondariamente si parlerà più specificatamente del teatro in relazione sempre alla psicoanalisi e infine si tenterà di fornire una panoramica sul teatro anche nelle sue varie declinazioni terapeutiche.

1.1. Arte e Psicoanalisi

Nelle opere di Freud vengono delineate alcune teorie sull'arte (si vedano al proposito il testo a cura di Mariella Schepisi che raccoglie gli scritti di Freud intorno all'arte - Freud, 1991, e Ferrari, 1999).

L'arte è l'appagamento di un desiderio e corregge una realtà inappagante; è in questo senso che, secondo Freud, l'arte è assimilabile al gioco dei bambini, al fantasticare dell'adulto e, in parte, al sogno. Ciò è spiegato nel più importante saggio sull'arte: "Il poeta e la fantasia" (1907). L'arte riesce a porsi come appagamento sostitutivo in quanto funge da ponte tra principio di piacere e principio di realtà. *"L'arte costituisce un regno intermedio tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga, un dominio in cui si direbbe siano rimaste in vigore le aspirazioni all'onnipotenza dell'umanità primitiva"* (Freud, 1913, p.270). Questi concetti illustrano anche l'importanza culturale e sociale dell'arte. Sempre secondo Freud: *"L'arte perviene per una strada sua particolare a una conciliazione dei due principi (di piacere e di realtà). L'artista è originariamente un uomo che si distacca dalla realtà giacché non riesce ad adattarsi alla rinuncia al soddisfacimento pulsionale che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita della fantasia. Egli trova però la via per tornare dal mondo della fantasia alla realtà, poiché grazie alle sue doti particolari trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di 'cose vere', che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse della realtà. Così in*

un certo modo egli diventa davvero l'eroe, il sovrano, il creatore, il prediletto che bramava diventare, e questo senza percorrere la faticosa e tortuosa via della trasformazione effettiva del mondo esterno. Può tuttavia raggiungere un tale risultato soltanto perché altri uomini provano la sua stessa insoddisfazione per la rinuncia imposta dalla realtà e perché dunque questa insoddisfazione che risulta dal fatto che il principio di piacere è stato sostituito dal principio di realtà è essa stessa parte del reale". (Freud, VI, pp.458-459). Questo è dunque il nucleo centrale della spiegazione freudiana sia della produzione sia della fruizione artistica (Gilli, 2008-'09).

L'arte è anche un prodotto della sublimazione; un esempio è illustrato in "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" (1910), dove la pulsione sublimata è deviata verso una nuova meta non sessuale e tende verso oggetti socialmente valorizzati.

Tuttavia Freud sa riconoscere i limiti della sua dottrina "*Dato che il talento e la capacità artistica sono intimamente connessi con la sublimazione, dobbiamo ammettere che anche l'essenza della creazione artistica ci è inaccessibile dal punto di vista della psicoanalisi*" (Freud, VI, p.274).

L'arte inoltre, secondo Freud, funge da difesa e da consolazione. L'arte e la fantasia sono concepite come riserva "psichica" sottratta al principio di realtà, e pertanto possono consolare l'uomo dalle difficoltà esistenziali. Nel pensiero di Freud, questo concetto è presente nella "Introduzione alla psicoanalisi" (1915-'17); nell'"Avvenire di una illusione" (1927); nel "Disagio della civiltà" (1929).

Più in dettaglio, nell'articolo "Il poeta e la fantasia" (1907), Freud affronta per la prima volta il tema della natura e della funzione dell'arte. Qui emerge con chiarezza l'accezione dell'arte come appagamento sostitutivo. Precisamente, due sono i concetti fondamentali di questo scritto, e riguardano la natura della produzione artistica e la natura della fruizione estetica. Per quanto riguarda il primo si suggerisce un itinerario che coinvolge, almeno potenzialmente, tutti gli uomini: si tratta di trovare in noi qualcosa di affine al produrre arte. In particolare, osservando l'attività preferita del bambino, vale a dire il gioco, Freud istituisce un paragone tra artista e bambino: entrambi si costruiscono un mondo personale, un mondo di fantasia, carico di affettività e distinto dal reale. L'attività artistica e il fantasticare a occhi aperti costituiscono la continuazione del gioco infantile. Inoltre Freud invita esplicitamente ad applicare all'arte le categorie usate per il sogno, il contenuto manifesto e il contenuto latente, e il

passaggio dall'uno all'altro è influenzato dalla censura. Esiste tuttavia una differenza basilare, che distingue i processi tipici del sogno da quelli della produzione artistica: l'arte è un prodotto sociale, pertanto la trasformazione dai contenuti latenti a quelli manifesti deve essere nella direzione della condivisibilità e deve mirare all'accettabilità dell'opera.

Inoltre, il percorso della fruizione passa attraverso un processo di identificazione del fruitore con l'autore, o meglio con le dinamiche psichiche che hanno determinato la sua creazione artistica. Tale percorso si snoda a partire dal superamento del rifiuto ad avvicinare, riconoscere, rivelare e sentire alcune fantasie repute vergognose per desideri inammissibili che contengono nel momento in cui esse ci giungono sotto le sembianze dell'opera artistica. I meccanismi grazie ai quali non proviamo più ripugnanza, bensì attrazione e piacere, sono l'attenuazione del carattere privato delle fantasie e la seduzione attuata dalle qualità formali dell'opera che procurano il piacere estetico, reso possibile dall'abilità tecnica dell'artista, dalla ars poetica. Tale piacere scaturito dal livello formale è detto da Freud "*premio di seduzione o piacere preliminare*". Esso sventa l'insorgere delle difese, cioè aggira la censura e, rende così possibile la liberazione, a livello più profondo, di un piacere maggiore.

Quindi provando a riassumere, il piacere estetico offerto dall'opera d'arte è, innanzitutto, un piacere di seduzione o preliminare che ci consente di giungere al vero piacere che scaturisce dalla liberazione di tensioni presenti nella nostra psiche, a cui l'artista ha permesso che ci avvicinassimo (Gilli, 2008-'09).

A partire dalla fine degli anni Quaranta i concetti kleiniani aprirono una nuova prospettiva per quanto riguarda lo sviluppo psico-affettivo e i suoi rapporti con gli oggetti interni ed esterni. Un tale approccio, che comprende anche una visione del simbolismo come attività sublimatoria e di sviluppo, e la teorizzazione della posizione depressiva, ha fornito alla psicoanalisi alcuni nuovi potenti strumenti per meglio comprendere la genesi e la struttura della creatività.

La Klein, come Freud, era interessata all'arte solo nella misura in cui il suo studio potesse captare certi aspetti delle proprie teorie psicoanalitiche. Le intuizioni kleiniane furono poi effettivamente sviluppate e applicate al campo dell'arte e della creatività artistica dalla sua seguace Hannah Segal.

Melanie Klein considera il raggiungimento della posizione depressiva condizione *sine qua non* sia della capacità di formazione di simboli, sia dell'attività artistica. Le fantasie sadiche sono rivolte alla distruzione e frammentazione dell'oggetto intero; il ricordo della felice situazione quando l'Io conteneva l'oggetto intero e la consapevolezza che il sadismo del bambino stesso è il responsabile della distruzione dell'oggetto stimolano nel bambino il desiderio di riparare e ricreare l'oggetto perduto o danneggiato, sia esternamente che internamente all'Io (Gosso, 2001).

Inoltre, con l'insorgere della posizione depressiva si sviluppa un senso più profondo della realtà esterna e interna, cosicché non è impossibile vedere l'attività artistica, riparativa, come regressiva e nevrotica. Infatti l'urgenza di ricostruire, riparare e ricreare il mondo da capo non è separabile dallo sviluppo di una relazione realistica con il mondo esterno, e ciò sta alla base di una creatività autentica. A dimostrazione di questo la Segal riporta il pensiero di Fry, critico d'arte e curatore della prima mostra post-impressionista in Inghilterra, secondo cui lo scopo di Cézanne non era quello *“di dipingere bei quadri ma di trovare il modo di ottenere la propria salvezza”* (Segal, 1991).

Il contributo kleiniano rappresenta un passo in avanti molto importante rispetto alla posizione freudiana relativamente all'estetica e al valore della cultura. Per Freud l'arte e la cultura sono viste essenzialmente come attività nevrotiche, regressive, che appagano desideri, consolazioni per le rinunce pulsionali, aiutandoci a mantenere un equilibrio sociale ed emozionale. La Segal sottolinea come uno dei maggiori compiti dell'artista sia quello di creare un suo proprio mondo, anche quando egli crede di riprodurre fedelmente la realtà esterna, l'artista sta in verità ricreando il suo mondo interno usando quello esterno. La creazione è in realtà una ri-creazione di un oggetto un tempo amato e intero, ora perso e rovinato, così come sono rovinati il proprio mondo interno e il proprio sé.

In accordo con Freud, la Segal ritiene che ciò che distingue l'artista dal nevrotico è il fatto che il primo trova una via di ritorno alla realtà e modella le sue fantasie in una nuova realtà. L'autrice sottolinea inoltre il fatto che l'artista ha un più acuto senso della realtà sotto due diversi punti di vista: innanzitutto egli non confonde il suo mondo interno con quello esterno e secondariamente, egli è pienamente consapevole della realtà e dei suoi strumenti. L'artista deve diventare estremamente sensibile alla natura, ai

pregi e ai limiti del materiale a sua disposizione, sia esso legno, colore o suono. Il nevrotico, così come il “cattivo” artista, usa il suo materiale in modo onnipotente, magico, il “vero” artista invece è consapevole sia del suo mondo interno sia della natura dei suoi mezzi che usa per dar forma alle proprie fantasie, come nel più ricco e complesso processo immaginativo.

Secondo la Segal il piacere derivato da un'opera d'arte è dovuto all'identificazione con l'opera nel suo complesso e con il mondo interno dell'artista rappresentato da essa, il piacere estetico include anche il rivivere inconsciamente l'esperienza di creazione dell'artista. Ogni opera d'arte genuina deve incarnare l'esperienza profonda dell'artista, cioè la sua depressione, che è all'origine di ogni produzione artistica (Gilli, 2008-'09).

Con gli autori della Scuola Britannica avviene un'ulteriore evoluzione nella concezione del rapporto arte e cultura: l'atto creativo viene ora considerato come un attributo potenzialmente comune alle esperienze di tutti gli individui e l'opera d'arte rappresenta un ponte tra il mondo soggettivo e quello esterno.

L'autore più significativo da citare a tale proposito è sicuramente D. Winnicott. In “Gioco e realtà” (1971) egli scinde nettamente l'idea di creazione dall'opera d'arte materiale: lo stesso impulso creativo deve essere l'interesse primo della psicoanalisi, dal momento che la creatività è una precondizione necessaria di ogni esperienza significativa per l'uomo; focalizzare l'attenzione solo sull'opera d'arte vuol dire andare fuori strada, perdere di vista ciò che è essenziale, dal momento che essa, trovandosi a metà strada tra l'osservatore e la creatività dell'artista, crea più problemi di quanti ne risolva. Vengono così per la prima volta separati nettamente il prodotto dall'attività creativa, alla quale ci si riferisce come a qualcosa di universale, appartenente a tutti i viventi. Viene quindi ridotta la distanza tra l'opera d'arte, il cosiddetto capolavoro, e un oggetto qualsiasi, che è stato comunque creato dall'ingegno umano.

L'autore critica sia Freud che la Klein, accusandoli di trascurare il ruolo fondamentale dell'ambiente esterno per lo sviluppo. Egli definisce un'area dell'esperienza che non è parte né della realtà né della fantasia, ma si trova tra le due. Si tratta di uno spazio protettivo, che opera una mediazione tra interno ed esterno nel momento in cui il bambino si rende conto che tra i suoi bisogni e la loro soddisfazione non vi è una connessione diretta, ma piuttosto mediata, inizialmente dalla madre. È in questo spazio che il bambino inizia a percepire la distinzione tra il “me” e il “non me”.

Winnicott ritiene che il gioco e l'arte si trovino all'interno di quest'area intermedia, e in ciò si rifà, anche se non esplicitamente, all'idea già espressa da Otto Rank per cui il carattere intermedio dell'opera d'arte, come nel gioco, collega il mondo soggettivo a quello oggettivo, fondandone armoniosamente i confini senza però confonderli.

L'oggetto transizionale risulta quindi fondamentale anche per lo sviluppo della cultura e dell'esperienza estetica, e costituisce il primo impiego di un simbolo per il bambino, il suo ingresso nella cultura, alla base per ogni ulteriore sviluppo. Per Winnicott (1971) non è possibile diventare un'artista, né tantomeno raggiungere un grado soddisfacente di sviluppo, senza aver prima fatto l'esperienza di un uso transizionale di un oggetto.

Una interessante proposta circa la funzione dell'arte proviene da Antonio Semi. Egli innanzitutto afferma che *“le persone che sono più vicine a noi come campo di competenza, anche se usano almeno apparentemente strumenti assai differenti e anche se non hanno interessi direttamente clinici sono gli artisti...”* (Semi, 1985, pp.64 e segg.). Quindi, interrogandosi sulla funzione dell'arte, e riecheggiando Freud, sostiene che *“l'artista è colui che riesce a trovare un linguaggio comune e comunicabile per dire delle scoperte, per svelare mondi sconosciuti. Noi abbiamo estremo bisogno di conoscere mondi sconosciuti e gli artisti sono i più vicini a noi in questo bisogno ed in questa ricerca. Inoltre gli artisti hanno evidentemente in qualche modo accesso a quel mondo del quale noi artigianalmente cerchiamo le porte: di lì, dall'inconscio, traggono - quando sono artisti riusciti - immagini ed idee che spingono l'umanità a vedersi in modo sempre più ricco e critico. Gli artisti sono dei nostri cugini che ... ci forniscono idee senza però spingerci a separare i ragionamenti dai sentimenti.”* L'arte, inoltre, ci fornisce non contenuti astratti o soltanto emozioni, bensì **esperienze**. E lo persegue grazie, come abbiamo già osservato in precedenza, ai processi di identificazione: *“Una funzione fondamentale dell'arte ... è quella di facilitarci l'identificazione in altre situazioni mentali, in altre esperienze umane. ... La funzione dell'arte va vista anche in questa dimensione: in relazione cioè alla vita dell'uomo. ... L'arte consente di sentire certi sentimenti, di capire certe idee 'prima'. Ora, se noi vogliamo essere in grado di comprendere un po' quel che passa per la mente degli altri, è assai opportuno che prendiamo confidenza con un mezzo che ci consente di conoscere certi aspetti mentali 'prima': prima che la realtà ci metta di fronte alla **necessità** di sperimentarli, prima che*

la nostra stessa evoluzione personale non richieda imperiosamente di comprendere certi aspetti della vita. ... Un fatto è certo: che nemmeno vivendo quanto Matusalemme potremmo accumulare tanta esperienza da riassumere dentro di noi le esperienze che gli altri stanno facendo o hanno fatto e che il tempo dedicato all'arte è in un certo senso un tentativo - sempre infinitamente lontano dall'essere riuscito - di vincere il tempo o di imparare a goderselo. Nel nostro mestiere tutto ciò è fondamentale. ... Le esperienze compiute attraverso le forme artistiche, sommate alle nostre esperienze personali, e divenute esse stesse nostre esperienze personali, concorrono a renderci possibile l'uso esteso e piegato a finalità conoscitive dell'analogia. ... Abbiamo dentro di noi una 'tassonomia' dell'umanità basata sulla nostra esperienza della stessa. ... È questa personalissima classificazione degli aspetti dell'umanità che viene arricchita mediante la conoscenza dell'arte".

Ecco quindi ricordati i temi cruciali che ispireranno le analisi dello spettacolo teatrale di *Lupus Agnus*, così come verranno presentati nel terzo capitolo: identificazione con autore/attore, analogia tra vita e arte, la capacità di “far gioco” sulla realtà (grazie al gioco di finzione e alla creatività), la similitudine tra psicoanalisi e arte, il valore di conoscenza dell'arte e dell'esperienza; nei prossimi capitoli aggiungerò a queste un'altra nozione: quella relativa alla necessità di elaborare cognitivamente le emozioni.

1.2. Teatro e Psicoanalisi

Il principale contributo di Freud alla comprensione delle dinamiche teatrali, sia per quanto riguarda le problematiche dello spettatore che quelle dell'attore, come suggerisce Octave Mannoni (1969), va ricercato nelle sue osservazioni sui meccanismi di identificazione. Si tratta, come è noto, di un concetto difficile e polivalente, e anche nelle sue implicazioni estetiche può essere inteso secondo diverse prospettive. Esso ci riconduce, dall'altra parte, nel cuore della teoria dell'arte come appagamento sostitutivo: di fronte alle frustrazioni e ai limiti della realtà, l'uomo cerca compensazioni nel mondo della fantasia e in particolare nella letteratura e nel teatro riviene la possibilità di realizzare i suoi desideri più profondi.

È soprattutto la dimensione dell'identificazione teatrale che va considerata in questa prospettiva generale. Se la realtà è piatta e banale e delude le nostre aspettative e i nostri bisogni pulsionali, l'identificazione con l'eroe sulla scena ce ne consente invece l'appagamento. Freud più che alludere alla dimensione privata e soggettiva del desiderio frustrato sembra riferirsi a un, per così dire, normale e naturale orizzonte di frustrazione in cui tutti gli uomini si trovano sullo stesso piano. Questa prospettiva era già presente in un saggio del 1905, "Personaggi psicopatici sulla scena", dove si parla appunto di un generico "spettatore" nel quale tutti si possono riconoscere: *"lo spettatore vive troppo poco intensamente, si sente misero, al quale nulla di grande può accadere, da tempo ha dovuto soffocare, o meglio rivolgere altrove, la sua ambizione di porre se stesso al centro della macchina mondiale, vuole sentire, agire, plasmare tutto a sua volontà: in breve essere un eroe; e gli autori e attori teatrali glielo consentono, permettendogli di identificarsi con un eroe"* (vol. V, p. 231).

Anche nel saggio del 1915, "Considerazioni attuali sulla guerra e la morte", Freud fa riferimento al mondo dell'arte e della letteratura e in particolare al teatro come al luogo ideale per questa identificazione con l'eroe, che permette all'uomo di appagare il suo bisogno di vivere una "pluralità di vite", sperimentando le situazioni e le condizioni più disparate in modo da dare senso e spessore a una esistenza che altrimenti si impoverisce e perde di interesse.

Affinché tuttavia l'identificazione possa svilupparsi liberamente, secondo Freud, occorre che sia rispettata un'altra condizione, la quale ha le sue radici nello statuto del gioco.

In "Il poeta e la fantasia" (1907) Freud scrive che se nella successione del gioco, sogno, fantasia e arte, quest'ultima è almeno cronologicamente più vicina al sogno a occhi aperti a cui allude il titolo del saggio, per quanto riguarda il loro statuto psichico è invece l'attività ludica a essere più prossima a quella creativa. Ciò dipende dal particolare tipo di rapporto che si ha con la realtà. Mentre la fantasticheria tende a sovrapporsi e a confondersi con la realtà stessa, il bambino, che prende molto sul serio i suoi giochi e investe in essi intensi affetti, al pari dell'artista, distingue sempre molto bene i due piani. Ciò consente di cogliere un elemento reale nello statuto dell'arte, come del resto di quello del gioco e in parte del sogno stesso. Mi riferisco al ruolo determinante della coscienza della illusività riguardo alla rappresentazione. Solo perché

il bambino distingue molto bene tra finzione e realtà, facendosi scherno di questa consapevolezza, può dunque investire nei suoi giochi quei forti affetti di cui parla Freud. La coscienza della illusività costituisce una sorta di negazione preventiva che consente di esprimere anche ciò che sarebbe altrimenti soggetto a rimozione. Proprio perché è “solo” finzione il bambino può permettersi di essere anche molto aggressivo e violento nei suoi giochi; proprio perché è “solo” arte, letteratura, finzione l'artista può a sua volta esprimere nelle sue opere anche ciò che altrimenti non gli sarebbe consentito (Ferrari, 2000).

La stessa cosa avviene a proposito della fruizione estetica. In particolare è questa la condizione in cui si viene a trovare lo spettatore a teatro. Il grado e, per così dire, la qualità dell'identificazione, e soprattutto la sua flessibilità, sono proporzionali alla coscienza della illusività: proprio perché sa che quanto accade è comunque finzione, tanto più e tanto meglio può identificarsi nella vicenda rappresentata e proiettare nei suoi personaggi parti di sé. Questa è una qualità, credo, che riguarda anche l'attore che per essere o diventare fino in fondo il suo personaggio, per comprenderne fino in fondo le ragioni psichiche, non può e non deve perdere di vista il rapporto con la realtà. In altre parole a teatro come nella letteratura ci troviamo di fronte a una identificazione controllata, tanto più efficace e in un certo senso tanto più profonda quanto maggiore è la consapevolezza della distanza tra la finzione e la realtà (Ferrari, 2000).

Al pari di altri autori che si sono occupati di teatro, Rustin e Rustin (2002) ritengono che le grandi opere drammatiche sono sempre state guidate da una “passione per la verità” che, a partire da Freud, costituisce anche il motore della psicoanalisi. Come lo psicoanalista, scrive Freud, *“il poeta ci costringe a prendere conoscenza del nostro intimo, nel quale quegli impulsi, anche se repressi, sono pur sempre presenti”* (1899).

Il teatro, secondo Aristotele, dipende in primo luogo dall’“azione” rappresentata. In sostanza vi sono rapporti di necessità fra gli elementi di un'azione, e la regola della necessità si applica anche ai personaggi. Questi ultimi agiscono in un certo modo perché così devono agire, ossia perché la loro natura, o l'interazione fra le loro nature, lo rende inevitabile. L'elaborazione dei sentimenti, dei desideri, delle convinzioni dei personaggi e delle circostanze in cui si trovano è importante perché chiarisce la “necessità” delle loro azioni.

Anche la psicoanalisi si è sempre occupata, sia pure in modo molto diverso, di spiegare la necessità delle azioni umane, ossia di comprendere come e perché da un'azione o da uno stato mentale ne scaturisca un altro, e in particolare quali pensieri, coazioni o desideri non riconosciuti spingano le persone ad agire in una certa maniera, talvolta anche, all'apparenza, contro la propria volontà o contro la parte migliore della loro natura.

Di tutte le forme letterarie, Rustin e Rustin sostengono che quella teatrale è forse la più concentrata e selettiva nella rappresentazione dell'azione umana. In circa tre ore di spettacolo, o anche molto meno, possiamo assistere alle lotte di una dinastia regnante, all'esperienza di una crisi nella vita di una persona o al crollo di una famiglia e dei suoi rapporti. Nel teatro greco e in quello shakespeariano tutte queste dimensioni sono talvolta compresenti nella stessa opera. Per ottenere questa compresenza, e tuttavia dimostrare la necessità e la coerenza di quello che accade sulla scena, è necessario che i drammaturghi e gli attori siano particolarmente sensibili al significato di ogni minimo dettaglio, nelle varie dimensioni della trama, dei personaggi, della messa in scena e nelle forme di comunicazione verbali, visive e gestuali che li sostengono.

Il teatro acquista la sua verità nei confronti dell'esperienza, e il suo significato per il pubblico, traducendo la sua visione del mondo in una costruzione immaginaria. In genere non cerca di descrivere, teorizzare o commentare in termini "oggettivi" ciò che produce in forma "fittizia".

Il teatro crea mondi immaginari, dai quali il pubblico e i lettori apprendono in modo implicito, trasferendo la consapevolezza raggiunta tramite una rappresentazione a campi dell'esperienza che esulano da essa.

È importante ora dire qualcosa anche dal punto di vista della "ricezione" da parte del pubblico nel caso del teatro nonché da parte di coloro che sperimentano la psicoanalisi nelle sue varie forme come pazienti.

Anche se Aristotele (Lanza,1987) ha elaborato solo in parte il concetto di catarsi, alcuni aspetti del suo pensiero al riguardo risultano chiari. Il termine *catarsi* dal greco *kátharsis*, deriva da *katháirein*, "purificare": la liberazione dell'individuo da una contaminazione che danneggia o corrompe la natura dell'uomo. Egli afferma: "*Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno, a suo luogo, nelle*

parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto quello di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni”.

Nella sua “Poetica” egli sostiene che lo scopo del dramma è di purificare gli spettatori attraverso l'eccitazione artistica di alcune emozioni che funzionano come un tipo di sollievo dalle loro passioni personali.

L'evento scenico “*traumatico*” è la messa in atto di un conflitto e delle sue conseguenze fino all'estrema lacerazione. Assistervi consentirebbe tanto un coinvolgimento quanto una presa di distanza che renderebbero possibile un'osservazione più consapevole.

Descrivendo i sentimenti di pietà e di terrore vissuti dallo spettatore di fronte agli eventi rappresentati sulla scena, il filosofo greco afferma che questa esperienza è potenzialmente trasformativa. In base a quanto sosteneva a proposito della capacità della poesia di rivelare la verità e dell'elemento della “necessità” che regge l'azione nelle principali opere teatrali, la risposta da parte degli spettatori comporta importanti elementi di comprensione e di emozione. Il pubblico apprende e in una certa misura è trasformato dall'esperienza di essere messo in condizione di pensare in un contesto di forza, coinvolgimento e identificazione emotiva. Né l'emozione né il pensiero astratto, da soli, descrivono in modo adeguato questa esperienza. Risulta evidente che l'emozione di per sé connota un teatro superficiale o sentimentale e un approccio puramente intellettuale appare incompatibile con un'esperienza teatrale autentica.

Intesa in questi termini, la catarsi si avvicina molto al concetto di “apprendere dall'esperienza”, un concetto che svolge un ruolo di importanza fondamentale nella pratica psicoanalitica contemporanea. Si potrebbe anche affermare che tale concezione offre una nuova risorsa per comprendere il possibile significato di catarsi nel teatro contemporaneo. Questa teoria opera una distinzione tra “il sapere circa qualcosa”, come esperienza cognitiva dissociata nella quale i sentimenti vengono tenuti a distanza, e “l'essere questo qualcosa”, nel senso di riflettere su un'esperienza emotiva con la quale una persona è a contatto.

Sia la psicoanalisi sia il teatro, proseguono Rustin e Rustin, raggiungono una comprensione della realtà dell'esperienza umana, pur nel rispetto delle loro diverse modalità di indagine. Anzi, si potrebbe affermare che il teatro e la psicoanalisi creano

ognuno un proprio spazio rituale entro cui si possono produrre intense esperienze emotive sulle quali riflettere a beneficio del pubblico e al fine di illuminarlo, nel primo caso, e dei partecipanti al “dramma psicoanalitico”, nel secondo. Entrambe le pratiche dipendono dal comune desiderio di comprendere la vita delle emozioni e si adoperano per chiarire una dimensione della realtà tramite l’elaborazione di “finzioni” (il mondo immaginario creato dalle opere teatrali e i fantasmi manifestati nei sogni e analizzati nel rapporto transferale nella psicoanalisi). Sia le scienze sia le arti sono preziose poiché trasmettono comprensione e verità rispetto all’esperienza umana.

Per i Rustin, il rapporto fra la comprensione umana e i suoi oggetti è essenzialmente dialettico e interattivo, tanto nel teatro quanto nella psicoanalisi. La comprensione da parte degli esseri umani della loro esperienza diviene un aspetto dell’esperienza stessa, e in seguito acquisisce gli attributi di una causa, che ha effetti sulla mente e sulle azioni. Così il processo dell’“interpretazione” in psicoanalisi ha come scopo quello di facilitare il cambiamento psichico, poiché i pazienti riescono a vedere in una luce diversa la loro esperienza e il loro stesso modo di pensare.

Il teatro è uno spazio pubblico molto particolare. Gli spettatori si riuniscono in un luogo, godono e soffrono di un’esperienza comune e contribuiscono all’esperienza tramite la loro risposta. La capacità del teatro di fungere da strumento di interpretazione per una società dipende dai modi in cui ciò che viene mostrato sulla scena abbraccia l’esperienza di coloro che formano il pubblico.

Non è facile accedere alla consapevolezza e alla “mentalità” di società diverse dalla nostra, e non è facile nemmeno accedere in misura significativa alla consapevolezza e alla mentalità di persone estranee alla nostra sfera sociale, culturale e lavorativa. Tuttavia la letteratura consente al pubblico e ai lettori di comprendere attraverso l’immaginazione come vivono gli altri, in situazioni non direttamente accessibili all’esperienza personale. La comprensione che otteniamo da quelle che sono palesemente “finzioni” (a prescindere dal fatto che si tratti di film, romanzi o opere teatrali) è sotto molti aspetti più vivida, credibile e influente delle descrizioni offerte dai documentari o resoconti scientifici più “obiettivi”. Ciò che il teatro e la finzione riescono a creare, vale a dire il senso dell’azione, di una coerenza, di un “esserci”, molto difficilmente viene riprodotto dai reportage giornalistici e dagli studi sociologici. Conoscere una persona o più persone “dall’esterno” non è come conoscere una mente

“dall’interno”. Attraverso un processo di identificazione, il teatro consente al pubblico di immaginare come sarebbe essere qualcun altro, o essere in rapporto stretto con quel qualcun altro, e talvolta entrambe le cose in rapida successione (Rustin e Rustin 2002).

1.3. Laboratori teatrali, teatro di ricerca e teatroterapia

Con quanto segue, s’intende dare una panoramica esemplificativa, ma che non potrà considerarsi esaustiva, a causa dell’estrema varietà e quantità delle esperienze. I confini tra l’intenzionalità terapeutica di un approccio artistico e l’utilizzo dell’espressione artistica come mezzo di comunicazione alternativo alla terapia verbale sono labili e sfumati.

Gli aspetti mutageni del teatro sono stati dimostrati lungo la storia.

Un precorritore importante della teatro terapia è il marchese De Sade (1740-1814) il quale, rinchiuso nel manicomio di Charenton allestiva lavori teatrali, alcuni scritti da lui stesso, nei quali recitavano i pazienti (Rendina, Reim, 1994).

Nell’Ospedale di Aversa, nello stesso periodo, l’abate Giovanni Maria Linguiti all’interno della sua “*cura morale*” dà grande rilievo alle rappresentazioni teatrali. Secondo lui il recitare un personaggio la cui “passione” o “idea fissa” sia opposta a quella che affligge il malato consente a quest’ultimo di liberarsi dalla sua “idea fissa” originaria e quindi diventa un vero e proprio strumento terapeutico.

Il vero incontro tra teatro e psicologia è avvenuto intorno agli anni Sessanta favorito da alcune nuove risonanze: la nascita dei laboratori teatrali e nuove modalità di training dell’attore; l’antropologia teatrale; un rinnovato modo di lavorare nel setting psicoterapeutico e la nascita di nuove teorie psicologiche e psicoterapeutiche.

Il teatro di ricerca, basandosi sulle riflessioni dei maggiori maestri del Novecento, propone una visione antropologica della pratica artistica (Grotowski, 1968; Brook, 1968; Barba, 1993).

A partire dalle avanguardie storiche che avevano provocato un rinnovamento radicale del teatro nella drammaturgia, nella scena, nella recitazione, nella preparazione dell’attore e nel ruolo sociale del teatro, si è delineato nella seconda parte del secolo uno spostamento dell’interesse non più focalizzato sul prodotto, ma sul processo.

Il “laboratorio”, in cui attori e regista lavorano insieme sul training e sulla preparazione dello spettacolo, si propone come setting di ricerca e di sperimentazione.

Jerzy Grotowski nel 1959 in Polonia ha dato vita al Teatro Laboratorio che in seguito ha ricevuto lo status di “Istituto di ricerche sulla recitazione”. Egli propone la povertà in teatro, lo sfrondamento di tutti gli elementi parassitari per arrivare a svelare le ricchezze inesplorate di questa forma artistica.

Un attore non può riuscire ad entrare in rapporto con gli altri, i compagni di lavoro prima, gli spettatori dopo, se non lavora a fondo su se stesso e sul proprio corpo. Imparare a conoscersi, rispettarsi, modificarsi, avere fiducia di sé è altrettanto importante dell’agilità fisica, della scioltezza muscolare e della vivacità vocale, traguardi raggiunti grazie al training e alla vita di gruppo. Il Laboratorio, infatti, rappresenta il luogo per eccellenza dove condividere delle esperienze, dove poter sperimentare un confronto con gli altri in una crescita individuale e collettiva. Sugli allievi vigila il maestro che propone e segue, passo dopo passo, tutte le esercitazioni, pensate per stimolare le risorse di ogni componente del gruppo: dall’attenzione alla concentrazione, all’intuito, fino alle potenzialità più nascoste del corpo, strumento e tramite privilegiato per raggiungere il “contatto” con lo spettatore. *“Il teatro, grazie alla tecnica dell’attore, quest’arte in cui un organismo vivo lotta per motivi superiori, presenta una occasione di quel che potremmo definire integrazione, il rifiuto delle maschere, il palesamento della vera essenza: una totalità di reazioni fisico-mentali. Questa possibilità deve essere utilizzata in maniera disciplinata, con una piena consapevolezza delle responsabilità che essa implica. È in questo che possiamo scorgere la funzione terapeutica del teatro per l’umanità nella civiltà attuale. È vero che è l’attore a compiere questo atto, ma può farlo solo mediante un incontro con lo spettatore in modo intimo e visibile.”* (Grotowski, 1968, pp. 295-296).

L’insegnamento del regista polacco è basilare per comprendere gran parte del teatro del secondo Novecento. Innanzitutto, nel suo pensiero, un attore che sta compiendo un percorso di formazione è fondamentalmente un uomo in crescita. Durante tale percorso il regista stesso si assume la responsabilità di seguire l’evoluzione dei suoi allievi, di condurli ad un’esplorazione totale delle proprie capacità fisiche e psichiche e di accompagnarli lungo il percorso creativo. Ciò che rende grande il nome di Grotowski sta nel fatto che egli ha proseguito, nella ricerca iniziata all’inizio del secolo da

Stanislawskij, non solo le caratteristiche ed il significato della recitazione, ma anche i processi fisici ed emotivi ad essa connessi. Secondo il regista polacco il solo modo per recuperare l'essenza del teatro consiste nel far emergere i due elementi che rendono possibile la comunicazione teatrale e cioè l'attore ed il pubblico e rinunciare a tutte le altre componenti. Egli definisce il suo teatro "un teatro povero", in cui l'attore e lo spettatore si possono confrontare attraverso un percorso interiore indirizzato alla ricerca individuale di se stessi e dei significati universali mediante il recupero di una dimensione rituale.

Nello stesso periodo della pubblicazione del libro di Grotowski "Per un teatro povero", fu pubblicata anche un'altra opera fondamentale per la cultura teatrale contemporanea: "The Empty Space" (1968) di Peter Brook che contribuisce a proporre una idea di teatro viva e realmente necessaria per l'uomo d'oggi. La priorità di Brook è la ricerca dell'autenticità sulla scena, evitando le trappole di quello che lui stesso, nel suo saggio, chiama "teatro mortale", cioè il teatro professionistico che si propone come "evento culturale" irrigidito e convenzionale. Per Brook è possibile fare teatro anche solo con un attore, uno spettatore e uno spazio vuoto, a condizione che tra queste tre componenti si crei una relazione autentica.

Per lui l'atto teatrale è un lasciare andare, un rinnovarsi, un purificarsi sia per l'attore, sia per il pubblico. È una esperienza liberatoria "*... la risata e le emozioni intense liberano l'organismo di parte delle scorie ...*" (Brook,1968).

L'idea che il teatro non sia distinguibile dalla vita stessa e che comprenda in sé il concetto di umanità intera, non solo attraverso l'universalizzazione dei contenuti ma nell'unione concreta di forme, idee, pulsioni, culture ed esseri umani, ha contribuito ad un avanzamento importante verso l'emancipazione di questo linguaggio da manierismi e convenzioni formali obsolete o decorative, concependo uno spazio scenico non più inteso come luogo della rappresentazione, ma come luogo dell'esperienza umana concentrata. Nemico della finzione intesa come imitazione superficiale e assiduo ricercatore di quella verità dell'impulso profondo che muove ogni autentica creazione artistica, che lui definiva "impulso informe", ha fatto comprendere quanto il teatro sia il frutto di un'intima necessità nell'esatto tempo e luogo in cui accade, sia per coloro che lo praticano che per chi ne fruisce. Brook ha spinto a riconoscere in questa pratica artistica un distillato di senso e di verità che si emancipa dalla sterile riesumazione di

testi teatrali quali oggetti “archeologici” e immutabili. Brook ridefinendo i termini essenziali entro cui il teatro prende forma ha indicato in che modo lo spazio diventi uno strumento vivo nelle mani del regista, svincolato dall’obbligo di costruire un bel contenitore secondo le regole convenzionali.

“Il teatro è un alleato esterno del cammino spirituale, ed esiste per offrire bagliori, inevitabilmente brevi, di un mondo invisibile che permea quello di tutti i giorni, ed è normalmente ignorato dai nostri sensi. ... Il teatro non deve essere monotono, non deve essere convenzionale. Deve essere inatteso. Il teatro ci guida alla verità attraverso la sorpresa, l’eccitazione, i giochi, la gioia. Rende passato e futuro parti del presente ... È la verità del momento presente che conta, l’assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un’unione lega interprete e pubblico.” (Brook, 2005). È infatti nel fondamentale rapporto con il pubblico, il vero co-autore, che, ogni volta, nasce la forma della rappresentazione.

In questi nuovi setting si cerca di ricostruire l'unità dell'esperienza attraverso una nuova estetica e nuove metodologie capaci di integrare il soggettivo e l'oggettivo, mente e corpo, reale e immaginario, disciplina e spontaneità, arte e vita, individualità e collettività, tradizione e ricerca del nuovo.

Il setting del laboratorio teatrale si propone come spazio-tempo separato dalla quotidianità. In tale situazione si ha una sospensione della vita quotidiana a favore di una esplorazione-costruzione di modalità diverse non solo di pensare, percepire, muoversi, ma anche di interagire; le normali regole che orientano le interazioni sociali e comunicative vengono messe in discussione, o comunque sono ridefinite.

Questa esperienza investe non solo gli schemi di relazione interpersonale, ma anche il linguaggio, la mente e il corpo.

Parlerò ora di un altro dei maggiori maestri del novecento che propone una visione antropologica della pratica artistica.

Eugenio Barba è un regista teatrale italiano, una delle figure di spicco del teatro mondiale contemporaneo. Noto come allievo ed amico di Jerzy Grotowski e fondatore e direttore dell’Odin Teatret. È considerato, insieme a Peter Brook, l’ultimo maestro occidentale vivente.

Barba ha modificato il concetto di lavoro dell'attore avviato dal regista polacco, attraverso una pratica teatrale che porta l'attore a contatto con la propria ricerca interiore.

Dopo aver trascorso tre anni con Grotowski, quando tornò a Oslo nel 1964 era intenzionato a diventare un regista teatrale professionista, ma poiché straniero, non fu ben accolto nella professione e così inaugurò un teatro personale. Raccolse un gruppo di giovani che non avevano superato la prova di ammissione alla Scuola Teatrale di Stato di Oslo e creò l'Odin Teatret. Il gruppo provava in un rifugio all'aria aperta. La prima produzione dell'Odin Teatret, "Ornitofilene", fu presentata in Norvegia, in Svezia, in Finlandia e in Danimarca. Dopo lo spettacolo in Danimarca il gruppo fu invitato dal comune di Holstebro, una piccola città della costa nord-occidentale, a creare un laboratorio teatrale nel luogo. All'Odin Teatret furono offerti una vecchia fattoria e un'esigua somma di denaro per potersi stabilire nel posto autonomamente. Da allora Barba e i suoi colleghi hanno a Holstebro la sede dell'Odin Teatret.

La fondazione dell'Odin Teatret si colloca in quell'universo composito del teatro di ricerca. La ricerca teatrale propria di questo gruppo è volta al confronto tra le diverse culture, cercato attraverso l'arte e nello specifico il teatro. Il motto che sintetizza l'impostazione pedagogica è riassunta nell'affermazione "*imparare ad imparare*".

La ricerca del gruppo prende le mosse dall'esigenza di un approfondimento del lavoro dell'attore, mettendo un accento particolare sul training, e dal bisogno di svincolarsi dai tempi e della produzione di uno spettacolo, spesso molto stretti. Gli attori dell'Odin, in maggior parte autodidatti o espulsi dalle Accademie dei loro Paesi, hanno negli anni elaborato un progetto pedagogico fondato sul confronto e l'acquisizione di diverse culture e tradizioni performative. A questo scopo hanno compiuto numerosi viaggi, alla ricerca dei fondamenti della tecnica performativa in una prospettiva antropologica.

Barba e i suoi attori presero a lavorare senza un testo o una storia di partenza; storia e tessitura verbale scaturivano dal lavoro durante le prove. Negli spettacoli di Barba, venendo meno la struttura narrativa di base, emergono in modo più evidente le relazioni tra gli attori, il ritmo, i rapporti fisici di vicinanza e lontananza nello spazio scenico, i significati più reconditi. Il teatro diviene un luogo per cercare dei significati alla realtà, in tempo reale, insieme allo spettatore, dal momento che attori e regista non hanno già

dei significati compiuti da offrire allo spettatore stesso. Gli spettacoli di Barba non seguono un canone classico di svolgimento, sono frammenti di storie, immagini, flash, situazioni, racconti, non legati da una stretta unità narrativa. Lo spettacolo con cui nacque questo modo di lavorare, fu nel 1972, “Min Fars Hus”, previsto per 60 spettatori, seduti su panche lungo il perimetro di un rettangolo di 15 metri per 10, illuminato da un festone di lampadine, come in una festa di paese. Gli attori parlavano in una lingua inventata (di vaga ispirazione russa); l’unica frase comprensibile era, all’inizio dello spettacolo, “*dedicato a te, Fedor Dostoevskij*”, da cui si deduceva cosa più o meno si sarebbe trattato nelle scene. Gli attori, nella preparazione dello spettacolo, erano partiti appunto dallo studio di episodi di vita di Dostoevskij, ma poi, in scena, non vi era traccia di una storia ricostruibile. I critici dissero che lo spettacolo “*parve parlare non solo di Dostoevskij, ma della follia privata di un gruppo di giovani, di storie personali, nelle quali tuttavia, il pubblico sembrava riconoscersi*”.

Barba senza volerlo, inventò un genere teatrale che oggi sembra ci sia sempre stato, nel nostro e in altri teatri: un’opera-ponte fra lo spettacolo e il seminario pedagogico, fra anatomia, autobiografia e drammaturgia.

Fin dagli anni Settanta L’Odin Teatret “scambia” le sue conoscenze teatrali, in forma di sessioni di training e proposizione di spettacoli, con le diverse comunità che lo ospitano, che a loro volta offrono al gruppo le danze e le musiche locali, coinvolgendolo nelle cerimonie tradizionali e religiose.

La ricerca pedagogica si è inoltre avvalsa, chiamandoli a tenere seminari e incontri, della collaborazione di artisti internazionali tra cui Etienne Decroux, Dario Fo, Luca Ronconi, il Living Theatre e Jerzy Grotowski; e con numerosi maestri di discipline teatrali asiatiche, provenienti da Bali, Giava, Corea, Giappone, India e Cina.

I progetti collaterali alla compagnia teatrale sono stati numerosi: l’ISTA (fondata nel 1980), la Scuola Internazionale di Teatro Antropologico, per approfondire pratica e pedagogia applicate alla performance. Ad essa aderiscono studiosi ed artisti di tutti i continenti e in essa dialogano attraverso le proprie arti e la propria pratica. È una scuola itinerante dove si insegnano varie tecniche teatrali, dal mimo corporeo alla danza katakali, dalla danza classica al teatro kabuki; il FARFA, progetto parallelo pedagogico-performativo; la casa editrice ODIN TEATRET FORLAG; la casa di produzione e distribuzione ODIN TEATRET FILM che si occupa di film e video di argomento

teatrale e sul lavoro dell'attore. L'evento più rilevante a livello internazionale della produzione del gruppo è l' "Odin Week", un seminario che richiama artisti di tutto il mondo nella partecipazione a spettacoli, classi di training, dimostrazioni di lavoro, film, conferenze e dibattiti.

Un altro fenomeno fondamentale di questo periodo è lo spostamento del centro nevralgico della produzione teatrale dagli organismi stabili alle realtà più disparate dell'aggregazione sociale.

La rifondazione del teatro deve passare al di fuori della cultura teatrale per perdere la memoria e cercare qualcosa di nuovo e nascosto non influenzato dai cliché accademici.

Per Grotowski il rinnovamento nasce da gente esterna al teatro, da dilettanti che vivono ai margini del teatro professionista, dal teatro povero.

L'esortazione è per un teatro che non si limiti a rispecchiare la società, ma concorra a cambiarla, un teatro che si trasformi in azione, lavorando in un tempo e uno spazio diversi da quelli tradizionali dell'edificio teatrale.

Si auspica un teatro che "esca dal teatro" per entrare nel mondo con una missione trasformativa.

Una parte del teatro si muove verso le situazioni di margine, i luoghi del disagio, nel senso più ampio del termine, approdando nei manicomi, nelle carceri, nelle case di cura e negli ospizi, nelle comunità per tossicodipendenti e nelle comunità di accoglienza, nei centri per disabili e nei centri di aggregazione giovanile, fino alla strada.

Un autore che possiamo considerare in parte un precursore e che al contempo afferisce all'ambito più propriamente psicologico e psicoterapeutico è stato Jacob Levi Moreno, l'ideatore dello Psicodramma, psicoterapeuta eccentrico ed eclettico che già dal 1908 si era dedicato ad alcune esperienze di tipo sociale, inaugurando di fatto il primo laboratorio teatrale di intervento nelle situazioni di margine.

Egli si cimentò nella conduzione di un gruppo teatrale presso un parco della periferia di Vienna con alcuni ragazzini "difficili". Questi si trasformarono presto in una compagnia dilettantesca in grado di mettere in scena storie di vita quotidiana. Moreno lavorò anche con un gruppo di prostitute di un ghetto viennese, rendendosi conto di come il gruppo funzionava da agente terapeutico.

Lo Psicodramma di J. L. Moreno è una forma di psicoterapia di gruppo nella quale ciascun paziente "rappresenta" se stesso, dando forma drammatica, teatrale, alle proprie

vicende interiori, passate o presenti, in una restituzione del senso della unitarietà della propria esperienza e della totalità della psiche, derivante dalla oggettivazione della propria dinamica psichica e dallo scambio relazionale instaurato nel gruppo. Moreno, parlando delle sue tecniche diceva infatti che: *“il vecchio divano dello psicoanalista è stato sostituito dal teatro della spontaneità”* (1985). Recitando più ruoli, il paziente realizza la possibilità di riportare alla luce anche le sue fantasie più represses. L'Io emerge da una catarsi psichica e si ricompone integrandosi nelle sue componenti e nel sociale al quale appartiene. Con lo psicodramma la persona è messa in condizione di risperimentare delle situazioni piuttosto che di raccontarle. La persona può parlare con le diverse parti di sé, parlare con le diverse persone della propria vita, ora interiorizzate, piuttosto che limitarsi a narrarle.

Nell'esperienza collettiva si realizza una catarsi delle tensioni, dei blocchi, del disagio profondo, come avveniva nelle rappresentazioni misteriche dell'antica Grecia.

Moreno ha utilizzato la spontaneità come strumento di cambiamento personale e sociale, intuendo le grandi possibilità terapeutiche della recitazione libera.

In campo psicologico, nasce anche un filone di studi nel quale l'attenzione si sposta sui vissuti qui-ed-ora e sulla dimensione consapevole dell'esperienza. La consapevolezza può essere raggiunta attraverso l'auto-osservazione, che presuppone una certa distanza, una non identificazione con i contenuti mentali.

La stessa non identificazione la ritroviamo in campo teatrale con Brecht che, in contrasto alle tesi di Stanislavskij, ribadisce la necessità di una distanza critica dell'attore nei confronti del personaggio e del testo. La distanza implica la distinzione tra l'azione e il riflettere sull'azione stessa, la separazione tra il ruolo e l'attore.

Eppure la distanza si presenta in maniera paradossale: infatti l'operazione realizzata dal teatro consiste nell'ottenere il massimo dell'identificazione con il massimo della differenziazione, la partecipazione massima con un minimo di credenza.

Tutto questo viene prodotto dal teatro con mezzi molteplici, alcuni dei quali sono legati alle strutture formali del dispositivo rappresentativo, altri sono generati dalla maestria dell'attore.

Come già visto in precedenza, Aristotele nella *“Poetica”* afferma che il fine della tragedia è la catarsi e che gli spettatori, identificandosi negli attori che recitano vicende terribili, si purificano da quei sentimenti che anche loro provano e al termine dello

spettacolo possono ritornare alle loro occupazioni di tranquilli cittadini. Ma, ci dice Bertold Brecht, in questo caso il teatro mantiene l'ordine costituito, non serve per pensare, non ha nessuna funzione pedagogica. Per ottenere questo scopo bisogna stimolare non l'identificazione, ma lo straniamento perché solo in questo modo lo spettatore è indotto a pensare alle vicende rappresentate e a prendere coscienza della sua situazione.

Nel teatro epico “la distanza estetica” tra platea e palcoscenico, la tendenza eternamente presente nel teatro a generare un atteggiamento di contemplazione nello spettatore, dovrebbe risolversi nella sensazione e consapevolezza da parte dello spettatore del fatto che l'operatore teatrale è impegnato come lui e con lui nel tentativo di comprensione e soluzione di problemi di comune interesse e che insieme fanno parte di un comune processo di crescita di coscienza.

Brook confronta la funzione dello straniamento di Brecht all'happening. Un happening è un evento che può avere luogo ovunque, ma dietro il quale c'è un grido “*Svegliati!*”. Per Brook, l'effetto dell'happening e quello dello straniamento sono simili e opposti: “*lo shock dell'happening serve a infrangere tutte le barriere erette dalla nostra ragione; lo shock prodotto dallo straniamento attiva la parte migliore della nostra ragione*” (Brook, 1968).

In un certo senso, secondo Brook, questi due mezzi producono nello spettatore momenti di responsabilità, momenti in cui il pubblico è più attento, più desto, più aperto e meno passivo.

Parlando più specificatamente del nostro Paese, negli ultimi dieci anni, l'Italia ha offerto un panorama estremamente differenziato e variegato, sorto sicuramente anche a causa della mancanza di ufficializzazione di figure terapeutiche nell'ambito delle artiterapie in generale, e dell'arte teatrale nel particolare.

Per Claudio Misculin, attore e principale promotore del progetto “Accademia della Follia”, l'incontro dell'arte teatrale con il disagio psichico prende forma nella decisione di creare spettacoli che parlano e mettono in scena la “follia” e l'eccesso e che sono recitati e agiti dagli stessi folli e da chi di loro si prende cura (operatori psichiatrici, infermieri, etc.).

Misculin, in gioventù, a causa di esperienze di devianza e sofferenza psichica, incontrò nei primi anni Settanta Franco Basaglia, all'interno dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste. È qui che il futuro attore, per sua stessa ammissione, iniziò, attraverso i primi rudimenti dell'arte teatrale, a esprimersi in modo liberatorio e a lenire attraverso l'arte la sua sofferenza. A partire dal 1975, si susseguirono svariati progetti teatrali "Teatro Studio", "Teatro Pirata", "Laboratorio di Artigianato Teatrale", tutti creati e condotti dallo stesso Misculin all'interno dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste, con una compagnia formata da pazienti psichiatrici e operatori. L'oggetto della ricerca teatrale di Misculin fu da subito lo stesso disagio mentale. Della propria produzione teatrale, l'attore triestino affermerà più tardi che: *"non nasce dal teatro ma dalla follia. Il teatro è uno strumento. Alla base c'è proprio l'eccesso. È importante capire i matti nel loro territorio ... per noi l'eccesso è un valore"* (Minoia 1999, p. 106). Nel 1983, la compagnia teatrale "Laboratorio di Artigianato Teatrale" cambia definitivamente nome in "Velemir Teatro", nel 1992 l'esperienza del "Velemir", presentata al Festival dei Teatri di Sant'Arcangelo di Romagna, acquistò rilievo nazionale. Nacque in quell'anno, con la collaborazione di attori e operatori sanitari, una rete di laboratori teatrali operanti nell'ambito del disagio sociale, variamente distribuiti sul territorio italiano (Trieste, Cremona, Milano, Rimini, Padova, Suzzara) e raggruppati sotto la denominazione di "Accademia della Follia".

Ogni accademia è formata al suo interno da gruppi misti di professionisti, operatori sanitari, volontari, pazienti. Ogni gruppo, prima di intraprendere un percorso artistico, è sottoposto a intenso training fisico. Il lavoro sul corpo è giustificato da Misculin, esponendo le seguenti motivazioni: *"suggerisco, chiedo di utilizzare il corpo, sede della contraddizione, dell'azione e della negatività. Nel corpo si evidenziano le difficoltà di tutti. È bene andare oltre il teatro di parola, di prosa e sviluppare un'analisi 'vera' attraverso un'introspezione psicofisica"* (ivi, p. 108).

Dal training fisico, che rinsalda il gruppo livellando le differenze tra comportamenti "normali" e non, e attraverso giochi d'improvvisazione, ecco emergere i vissuti individuali, emozioni, eccessi e "follie" personali. Un successivo montaggio concorre alla creazione degli spettacoli finali.

L'Accademia della Follia si propone al pubblico e al mondo dello spettacolo come compagnia teatrale autonoma e sottoposta alle stesse leggi di mercato delle compagnie

teatrali di tipo tradizionale. Riserva però, agli attori coinvolti, libertà di partecipazione e rispetto per la patologia o per il disagio in atto. L'esperienza teatrale che Misculin offre ai "matti" contiene in sé elementi terapeutici e apre nuove possibilità di recupero per i disagiati che vi partecipano. Secondo l'attore, il teatro può far star meglio una persona perché: *"Il teatro è uno sfogo, mi fa capire un po' chi sono, mi permette di analizzarmi fisicamente, comunico agli altri attraverso la messa in scena, mi chiamano attore (il ruolo è una delle colonne della ricostruzione dell'uomo)"* (ivi, p. 107).

Un incontro voluto e ricercato, perché carico di valenze di riflessioni sulla società e sul comportamento umano, con il mondo del disagio mentale è stato intrapreso più di venti anni fa anche dallo Stalker Teatro, che ha sede a Torino.

Parte dell'attuale nucleo artistico si formò nel 1975 nel Collettivo dell'Accademia di Belle Arti di Torino, per fondare l'anno successivo la Cooperativa "Compagnia del Bagatto", compagnia professionale di teatro per ragazzi. La cooperativa, che muta nel 1981 la denominazione in "Gruppo di Ricerca Teatrale del Bagatto", dal 1980 a oggi è coordinata e diretta da Gabriele Boccaccini. Dall'inizio, l'arte, non solo teatrale ma anche visiva e multimediale, si presentò come spazio libero *"messo a disposizione per la diversità dell'espressione"* (Boccaccini 1999, p. 101). La ricerca del gruppo si estende anche all'ambito del disagio con l'avvio, nello stesso anno, di un progetto di collaborazione con l'ex Ospedale Psichiatrico di Collegno e Grugliasco. Il rapporto con i residenti della struttura si rivelò prezioso, non tanto per questi ultimi in un'ottica di recupero sociale e riabilitativo, quanto come spunto di riflessione e confronto per il cammino artistico della compagnia.

Il pluriennale rapporto con emarginazione e follia, che continua a tutt'oggi, è così motivato da Gabriele Boccaccini: *"La scelta di operare in un'istituzione totale non è poi così estranea dato che, a ben vedere, anche il mondo dello spettacolo, cui il teatro e l'arte in genere sono costretti ad appartenere, può risultare estremamente limitativo e coercitivo. Quindi l'identificazione dell'artista, più o meno represso, nell'utente, più o meno ribelle, o viceversa, risulta possibile dato il malessere comune nei confronti dei ghetti in cui si trovano reclusi; sebbene, ovviamente con diversi rapporti di forza"* (ivi, pp. 101-102).

Il lavoro all'interno dei laboratori si fonda principalmente sullo scambio d'esperienze e sulla rielaborazione dei vissuti personali in forme espressive di tipo artistico. Per

Boccaccini, lo spazio dell'ospedale psichiatrico si configura come *“cruda metafora di altri spazi mentali e fisici presenti negli uomini, anche in quelli che si nascondono dietro a involucri precostituiti di benessere e tranquillità: [intendiamo] conservare la memoria e risvegliare la consapevolezza dell'esistenza della propria diversità, che tende instancabilmente verso gli altri”* (ivi, p. 102).

Nel 1986, la cooperativa cambiò definitivamente nome nell'attuale “Stalker Teatro”.

Si può affermare che l'arte contenga in sé stimoli preziosi al mutamento e alla trasformazione, ma non che sia possibile fare terapia con l'arte. Secondo il direttore artistico della compagnia, si può soltanto affermare che *“facendo arte può anche attivarsi un percorso terapeutico”* (Boccaccini, 2002).

Cercherò ora di delineare brevemente il complesso e variegato panorama della Drammaterapia, esponendo i suoi principi costitutivi.

Dramma, dal greco *“Dran”*, significa letteralmente *“compiere un'azione”*, ma l'atto drammatico non è semplicemente fare qualcosa, è necessario che l'azione sia compiuta con un certo grado di distanza.

Le prime formulazioni di Drammaterapia risalgono ai primi anni Sessanta. Potenziare la creatività e le abilità espressive del cliente, usare le strutture del teatro, focalizzare l'attenzione sull'espressione simbolica delle emozioni e della comunicazione non verbale, sono obiettivi che distinguono l'approccio della drammaterapia dall'approccio psicoterapeutico ortodosso.

Nel 1979 la “British Association for Dramatherapists” ha proposto la seguente definizione: *“La drammaterapia aiuta a comprendere e alleviare i problemi sociali e psicologici, inclusi le malattie mentali e l'handicap; facilita l'espressione simbolica attraverso la quale l'individuo (sia da solo che in gruppo) entra in contatto con se stesso, per mezzo di attività creative strutturate che coinvolgono la comunicazione verbale e fisica”*.

La drammaterapia quindi può essere considerata un approccio interdisciplinare, caratterizzato da diversi influssi, scaturito dalle tendenze anticonformiste degli anni Sessanta e Settanta, che intendevano porsi come alternativa alla psichiatria nel trattamento della sofferenza psichica, a favore delle “arti terapie”.

La drammaterapia si configura come una disciplina appartenente alla grande famiglia delle arti terapie che utilizza processi teatrali e di drammatizzazione con finalità

terapeutica, all'interno di piccoli gruppi o nell'ambito di terapie individuali. Tra i suoi obiettivi c'è la creazione di un contesto confortevole e sicuro in cui i partecipanti (o il/la partecipante, nel caso di terapie individuali) possano, esaminare, ri-esaminare ed esplorare problematiche personali e interpersonali, individuali e di gruppo.

La drammaterapia attraverso l'uso di tecniche quali l'improvvisazione, la recitazione di uno specifico ruolo, il mimo, la narrazione, esercizi di movimento e di scrittura, l'utilizzo di maschere, rituali, burattini, alcuni esercizi di chiara matrice teatrale, si propone di rendere i partecipanti in grado di *“esprimere e rapportarsi con i problemi che incontreranno o per mantenere il benessere e la salute del cliente”* (Jones, 2000). La nozione di ruolo, le tecniche di role-playing e assunzione di ruoli sono al centro di questo orientamento. La disciplina si presenta quindi, attraverso l'utilizzo di tecniche verbali e non-verbali, come valido approccio nella costituzione di una sana identità individuale, un importante metodo di *“gioco e lavoro che utilizza metodi attivi per facilitare la creatività, l'immaginazione, l'apprendimento, intuizione e crescita”*, secondo una definizione della BADth, l'associazione britannica che rappresenta i drammaterapeuti e disciplina le loro pratiche professionali.

In realtà, non è facile impresa dare una corretta e sintetica definizione di una disciplina che sin dall'inizio si caratterizza per il suo estremo eclettismo, sia per quanto riguarda le fonti di riferimento, che coinvolgono entrambi gli ambiti teatrali e terapeutici, sia gli strumenti usati, che spaziano dall'ambito teatrale a quello, più sfuggente e indefinito, della drammatizzazione. Minimi spostamenti di prospettiva paiono dare slittamenti di senso e definizioni diverse. Il drammaterapeuta italiano Salvo Pitruzzella, ad esempio, descrive la drammaterapia come: *“una terapia creativa, centrata sull'uso artistico dell'immaginazione e sull'uso espressivo del corpo”* (Pitruzzella, 2000), centrando apparentemente l'attenzione sul processo artistico più che sul risultato terapeutico. Altri drammaterapeuti, pur tornando a sottolineare l'intento curativo della disciplina, attribuiscono gran parte della bontà terapeutica della stessa non tanto agli strumenti a mediazione psicoterapeutica, quanto al *“potenziale ‘terapeutico’ che ogni cultura ha riconosciuto ai processi e alle tecniche drammaturgiche”* (Cavallo, 2001).

Il dibattito e lo scambio di opinioni su un'uniforme definizione del termine prosegue tuttora assai vivacemente. La causa può essere parzialmente ricercata nella continua

evoluzione della disciplina e della sua pratica e dunque delle definizioni a essa correlate. Una differenza di prospettive che non porta, nella mia opinione, a una netta separazione metodologica tra le diverse ottiche adottate quanto piuttosto a una diversa focalizzazione in merito agli elementi costituenti il processo terapeutico e i mezzi da essa utilizzati per conseguirlo. Accanto a un orientamento che individua nel processo teatrale e nelle tecniche da esso derivate il nodo centrale del processo di cura (Jennings, 1987/92; Jones, 1996; Cavallo, 1997), ne esistono altri che privilegiano l'attività terapeutica attraverso processi di drammatizzazione di fiabe o miti (Gersie, King, 1990) o attività di recitazione che siano strettamente correlate all'interpretazione di ruoli precedentemente stabiliti ed inventariati (Landy, 1993). In ogni orientamento è però dato ampio rilievo all'utilizzo di strumenti verbali e non-verbali, agenti su corpo, voce, immaginazione e creatività, di tipo drammatico. Ciò mi fa ritenere possibile affermare che, al di là delle inevitabili differenze superficiali, il processo drammaterapeutico si costituisca prendendo spunto da una base comune, e che tali differenze possano essere viste nell'ottica di una ricchezza ed eterogeneità di cui un metodo, che si propone di sviluppare immaginazione, spontaneità, sicurezza e percezione dei sensi deve sicuramente sapersi avvalere.

Landy è uno dei più importanti teorici della Drammaterapia.

Il modello terapeutico di Landy (1999) è il modello del ruolo il quale vede l'individuo come colui che rappresenta numerosi ruoli, biologici, familiari e sociali nella vita reale. Questi ruoli vengono riproposti nella seduta della drammaterapia. Secondo Landy nel lavoro teatrale l'attore entra ed esce costantemente dal ruolo, c'è un continuo slittamento da una realtà all'altra ed è nello spazio intermedio che possono emergere le potenzialità.

Egli utilizza tecniche proiettive per amplificare il vissuto di distanza. Gli attori non diventano i personaggi che stanno interpretando, ma avvicinano se stessi e le loro esperienze alla performance, si muovono attraverso un tempo reale ed un tempo immaginario, da una realtà ordinaria a una realtà teatrale.

Landy (1999) ha teorizzato una tassonomia dei ruoli in un modello sistematizzato di ruoli ripetuti nei testi teatrali in una prospettiva junghiana archetipica. I ruoli diventano utili strumenti nella diagnosi, nel trattamento e nella valutazione. In questo modello gli obiettivi del drammaterapeuta sono tesi ad aiutare i clienti ad incrementare il numero

dei ruoli che essi possiedono, per non rimanere legati ad un ruolo rigido, e ad incrementare la capacità di muoversi da un ruolo all'altro. Il personaggio può essere considerato un ponte che permette il passaggio dalla cristallizzazione di una personalità al mondo della possibilità e della scoperta.

Una dimensione importante, in Drammaterapia, è quella del coinvolgimento organismico rispetto al ruolo, ossia il grado di intensità o distanza nel giocare un ruolo. L'individuo iperdistante, a livello intrapsichico e relazionale, è rigido e controllato e ha bisogno di instaurare confini forti tra sé e gli altri. Landy (1999) parla anche di ipodistanziamento, nel caso in cui la persona non possiede confini definiti tra sé e il personaggio e si identifica con esso. La distanza estetica, per Landy, è un equilibrio tra affetto e cognizione si potrebbe dire come due polarità dialettiche, *“ad una distanza estetica, l'individuo ricopre il ruolo dell'osservatore cognitivo e distante e il ruolo dell'attore affettivo, emozionalmente coinvolto”* (Landy, 1999, p.140). In questa situazione ci sono confini chiari tra una persona e un'altra, tra un ruolo e l'altro, ma sono sempre flessibili e modificabili nei cambiamenti che possono avvenire nella persona o nell'interazione.

Prendo ora invece in esame un esempio specifico di terapia a teatro: l'esperienza del Gioco del Sintomo.

“Ciò che è davvero significativo nei rapporti di un essere umano con un altro essere ha a che fare con la sostanza delle sue emozioni e ogni cambiamento emozionale è in grado di modificare il corpo e i suoi comportamenti. In sintesi, ogni cambiamento e apprendimento ha origine nelle emozioni e dal loro incontro con l'esperienza del mondo circostante. L'obiettivo ... è quello di stimolare-provocare, nella persona, la ricerca di nuovi atteggiamenti psicofisici, che si oppongono a quelli scaduti nella rigida maschera generata dalle abitudini” (Cassanelli-Garzella 2002, p. 12).

L'approccio teatrale con finalità terapeutiche elaborato dagli attori e registi Fabrizio Cassanelli e Alessandro Garzella nel corso dei laboratori espressivi, presso il Teatro Politeama di Cascina, Pisa, si distingue, a differenza dell'esperienza di drammaterapia e teatroterapia, per un'ancora più stretta derivazione dall'arte teatrale e dal training attoriale.

L'approccio che contraddistingue l'efficacia terapeutica del “Gioco del sintomo” nacque, per stessa ammissione di Garzella, da una sua feconda intuizione: la riflessione

psicologica appare collocata sullo sfondo, come coadiuvante e supporto tecnico e scientifico di una metodologia a sé stante.

Rispetto alle discipline di drammaterapia e teatroterapia, gli obiettivi che il “Gioco del sintomo” si pone nei confronti del disagio sociale sono diversi. Il meccanismo, raffinato e semplice allo stesso tempo, si propone quasi alla stregua di una tecnica di profonda autoanalisi volta più alla presa di coscienza di cosa il sintomo e la malattia significhino e comportino per il paziente, più che rivolgersi direttamente a una cessazione del sintomo e del disagio stesso.

Il luogo, all'interno del quale avvengono solitamente i laboratori sul disagio, è lo stesso Teatro Politeama.

Renzia D'Incà, giornalista, nell'anno 2000 frequentò i laboratori teatrali con gli utenti dell'USL pisana in qualità di testimone del percorso svolto quell'anno. Ella ha individuato in collaborazione con i conduttori uno schema operativo del “Gioco del sintomo”. Il procedimento, apparentemente semplice nei suoi assunti di base ma efficace nella pratica, può essere suddiviso in quattro passaggi.

1) Individuazione (ipotetica) dell'evidenza di un sintomo.

2) Assunzione del sintomo su di sé da parte del conduttore, alla stregua di una maschera da indossare e imitare sino al parossismo. L'imitato percepisce il tentativo di parodizzazione del proprio male e capisce che ciò che ha di fronte non è più il conduttore-regista ma che egli, in un gioco di rispecchiamento, si trova di fronte al “proprio doppio” (D'Incà, 2002). In questo passaggio, il lavoro d'improvvisazione è svolto esclusivamente dal conduttore imitatore. L'abilità del conduttore risiede nel compiere una sorta di spostamento di prospettiva: egli, da un'iniziale posizione egocentrica, deve saper “*entrare nell'altro per conoscerlo, ascoltarlo e osservarlo*” (Cassanelli-Garzella 1995, p. 190).

3) Instaurazione di una relazione: in questo momento l'imitato entra in relazione con il conduttore e partecipa all'improvvisazione guidata. Il sintomo diviene l'oggetto della messa in scena in forma caricaturale e parodistica. Esso “*viene espulso, osservato, oggettivato, riconosciuto, ridicolizzato, fatto diventare altro da sé*” (ivi). La fissità della patologia a questo punto scompare per lasciare il posto a una malleabilità e a una certa plasticità del sintomo stesso. Nello spazio teatrale, che altera e annulla le consuete coordinate di tempo e spazio, il sintomo acquista una “plusvalenza simbolica”.

4) Accettazione da parte del paziente della ridicolizzazione del proprio sintomo. Durante la messa in scena del sintomo, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, il paziente accetta, talvolta con divertimento, più spesso con curiosità e stupore, la rappresentazione degli effetti di automatismo e fissità che comporta la propria sofferenza psichica.

Ma perché il paziente accetta una rappresentazione che a rigor di logica dovrebbe farlo soffrire? D'Incà formula in tal proposito svariate ipotesi. Anzitutto rileva l'importanza della relazione di fiducia e abbandono che l'utente instaura con il conduttore, e ipotizza che in questo binomio si instauri qualcosa che ha a vedere con il fenomeno della catarsi. Il paziente arriverebbe allora ad accettare la rappresentazione proprio in virtù dello spiazzamento che essa comporta in un luogo come il teatro, dove governano le regole della finzione e del gioco, per un meccanismo paradossale appare la verità intorno alla vera natura di fissità della patologia.

Per concludere e orizzontarci all'interno di questo panorama vario e diversificato possiamo riprendere la distinzione fatta da Cavallo (2001) tra "teatro terapeutico", "terapia a mediazione teatrale" e "dramma terapia".

Per "teatro terapeutico" chiamato anche teatro delle diversità o drammaturgia sociale si intende la presenza del teatro nei luoghi del disagio, dove l'obiettivo primario è lo spettacolo e l'intervento sulle persone non è del tutto consapevole.

Per "terapia a mediazione teatrale" si intende l'uso consapevole e strumentale di alcuni mezzi e tecniche del teatro per favorire un cambiamento in un contesto di lavoro specificatamente terapeutico, ad esempio l'utilizzo della drammatizzazione nella Gestalt-therapy.

Per "dramma terapia" si intende il fondare sull'atto creativo una metodologia clinica rivolta al cambiamento dove al centro c'è la performance intesa come "*agire, essere in atto*" e come luogo dove ricostruire e rimodellare la propria esperienza.

1.4. Teatro e carcere

Una trattazione esauriente e panoramica in merito all'impiego del mezzo teatrale in ambito riabilitativo e terapeutico non può certamente esimersi dal menzionare, seppur brevemente, le esperienze di produzione artistica sorte con finalità di risocializzazione e integrazione all'interno dei luoghi di pena e detenzione. Secondo Monica Dragone, che recentemente ha compiuto un'accurata ricerca sulla presenza del teatro nei luoghi di disagio sociale (Dragone 2000), l'anno 1991 è da considerare data rappresentativa per l'avvio dell'emergere di una sempre più numerosa e differenziata, per risultati artistici e metodologie, proposta teatrale in ambito detentivo. Da quello stesso anno in cui l'associazione Carte Blanche, ricevette il Premio Speciale Ubu per il lavoro svolto all'interno del carcere di Volterra, Pisa, circa quaranta progetti teatrali sono sorti su un totale di 280 istituti di pena italiani, come evidenziato dai dati esposti dalla stessa studiosa (cfr. *ivi*, pp. 88-100).

Tra le numerose produzioni di quest'ultimo decennio, si ricorda l'attività intrapresa nel 1989 dalla regista Donatella Massimilla e dall'attrice Olga Vinyalis con la sezione femminile del carcere milanese di S. Vittore. Nel 1994 la sezione maschile dello stesso istituto fondò la compagnia teatrale "La nave dei Folli". Nello stesso anno il regista Gianfranco Pedullà formò la compagnia "Il Gabbiano", nata all'interno del carcere San Benedetto di Arezzo. Al di là della formazione di stabili compagnie teatrali, all'interno di carceri e istituti possono essere attivati anche percorsi più brevi di tipo laboratoriale quale, ad esempio, il laboratorio all'interno del carcere di alta sorveglianza di La Spezia che coinvolge i detenuti, guidati da operatrici del Teatro degli Affetti di Giulio Nava. Nello stesso anno il Teatro Kismet OperA di Bari organizzò un laboratorio tecnico teatrale dal titolo "Verso una casa del teatro", presso l'istituto minorile "N. Fornelli" di Bari.

Infine l'esperienza di Annagioia Trasacco, artista ed educatrice, che nel 1995 fondò l'associazione "Insania Teatro" ad Aversa, Napoli. Detta associazione riunisce al suo interno artisti ed educatori, con lo scopo di offrire una modalità espressiva a mediazione teatrale agli ex-degenti del dismesso Ospedale Psichiatrico Giudiziario "Filippo Saporito".

Dopo aver accennato ad alcune esperienze esemplificative, desidero soffermarmi sul percorso della Compagnia della Fortezza di Volterra che negli anni ha superato istanze di tipo riabilitativo e ha raggiunto alti gradi di professionalità, pur restando immutate limitazioni (fisiche, giuridiche) e problematiche (evasioni) dei detenuti-attori.

Nel 1988, dopo la conclusione dell'esperienza del "Gruppo Internazionale L'Avventura", legata alla metodologia dell'ISTA di Eugenio Barba, il regista Armando Punzo aveva intenzione di mettere in scena una performance corale, coinvolgendo un gran numero di attori. Proprio in quel periodo, il comune di Volterra mise a disposizione un finanziamento per un progetto da realizzarsi nel carcere locale. Punzo accettò la sfida, varcando la soglia del carcere "*per fare teatro e non per educare*" (Bernazza 1998, p. 24).

Nel 1989 avvenne il primo debutto della neonata Compagnia della Fortezza.

Il metodo di lavoro di Armando Punzo si caratterizza per l'assenza di un training preparatorio e di insegnamenti degli elementari rudimenti teatrali. Al contrario, il regista afferma che preferisce "*lavorare con gli attori direttamente sullo spettacolo da allestire e dare loro delle spiegazioni sul training soltanto nel momento in cui, durante le prove, si confrontano con delle difficoltà oggettive*" (ivi, p. 38).

La scelta di spazi chiusi, claustrofobici, per l'allestimento degli spettacoli pone l'accento con forza sulla condizione dei detenuti e sull'impossibilità stessa del fare teatro all'interno di strutture eccessivamente repressive (ivi, pp. 85-106). Sulle motivazioni, che spingono con tanto impegno e passione i detenuti a recitare, Armando Punzo sottolinea invece il fatto di fare teatro per "*il bisogno di comunicare, varcare la soglia, reale e metaforica dell'isolamento, affrontare il rischio del contatto con l'esterno, esponendo la propria diversità, quella di essere una compagnia di detenuti attori*" (ivi, p. 8).

CAPITOLO II

UNA COMPAGNIA TRA TEATRO E PSICOLOGIA

In questo capitolo si intende presentare la Compagnia teatrale Lupus Agnus soffermandosi in particolare sulla loro specifica modalità di costruzione del testo e dello spettacolo, sulla loro peculiarità di coinvolgere studenti universitari nella fase di progettazione e di messa in scena, pervenendo a una costruzione congiunta dell'opera teatrale.

Per esemplificare la prassi di lavoro della Compagnia si presenterà l'esperienza del "laboratorio anteprima" sullo spettacolo "Mamma mammazza", svoltosi dal Piccolo Teatro di Milano nel mese di novembre 2009.

2.1. Presentazione della Compagnia

La Compagnia Lupus Agnus nasce da un'idea di Stefano de Luca, il regista, insieme con il drammaturgo Aquilino e con gli attori Tommaso Banfi, Marta Comerio, Sergio Leone, Annamaria Rossano e Giorgia Senesi.

Il nome della Compagnia è l'unione dei due termini latini "lupus" e "agnus", lupo e agnello. La derivazione è dalla favola di Fedro "Lupus et agnus" con il suo famoso incipit "*Superior stabat lupus, longeque inferior agnus ...*"; dunque il lupo e l'agnello quali esemplificazioni del carnefice e della vittima, della violenza e della sopraffazione.

La Compagnia propone dunque testi con tematiche di forte impatto sociale quali la sopraffazione e la violenza nei confronti dei soggetti più deboli, per cui donne e bambini, perpetrata spesso all'interno dell'ambito familiare. Intento della Compagnia è suscitare da parte del pubblico riflessioni e interrogativi, lasciandoli liberi di dare un loro personale giudizio sui temi e soprattutto sui personaggi delle opere, scevri nella loro costruzione da etichette preconfezionate. Non si dà una risposta netta, ma ci si chiede se il forte schiacci il più fragile per necessità di natura o per un tacito accordo tra le parti; si presentano degli opposti che si attraggono e si specchiano l'uno nell'altro,

forse il lupo non è altro che un agnello travestito e viceversa, perché nella vita psichica le commistioni e i contagi tra istanze psichiche di natura opposta sono comuni, come per esempio accade nella difesa della formazione reattiva. La Compagnia per raggiungere i suoi obiettivi si basa molto su uno stretto rapporto tra l'autore dei testi e gli esecutori.

Aquilino è l'autore unico di riferimento per *Lupus Agnus*. Dopo aver insegnato fino al 2006, e aver vissuto esperienze da giornalista e attore, dopo aver condotto dal 1984 al 1994, con Benedetta Bonacina, *LA BOTTEGA DEI RAGAZZI*, un luogo di animazione e di sostegno psicologico che si è sempre più caratterizzata come compagnia teatrale, ha svolto attività di animazione con Centri d'Incontro, Associazioni di Disabili, Amministrazioni, Scuole dalla materna alle superiori. Conduce anche incontri presso scuole e biblioteche oltre a laboratori di scrittura¹.

Fondamentale nel modo di lavorare di *Lupus Agnus* è cercare la piena collaborazione tra tutte le figure della compagnia, arrivando a svariate stesure del testo originale, finché il definitivo rispecchi un'effettiva co-costruzione dell'opera.

Il regista è Stefano de Luca; allievo di Giorgio Strehler alla scuola di Teatro del Piccolo di Milano, è stato suo assistente in numerosi spettacoli² e ha messo in scena oltre venti lavori in diversi paesi europei. Tra questi, al Piccolo Teatro di Milano "La barca dei comici" da Goldoni e "Darwin tra le nuvole"; al Radnoti Szinhaz di Budapest "Questi fantasmi" di De Filippo e "Enrico IV" di Pirandello; all'Olimpico di Vicenza "Oreste" di Alfieri; al Wilhelma Theatre di Stoccarda "Baal" di Brecht e "Tre sorelle" di Checov. Ha inoltre insegnato recitazione e regia presso le accademie di Budapest, Stoccarda, Shangai e del Teatro alla Scala di Milano. Ha anche tenuto corsi di "Commedia dell'arte" presso le università di Berkeley e UCLA, California, Seoul; al GITIS e presso la scuola del Teatro Maly di Mosca.

Tra gli attori della Compagnia, Tommaso Banfi diplomato alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" dove ha lavorato con vari registi tra cui M. Navone in "Maratona di New York" di E. Erba e "Autodifesa di un folle" da Strindberg, Gabriele Vacis, Andreè Ruth Shammah. Entra inoltre a far parte della Compagnia dei Giovani del Teatro Franco Parenti dove recita in spettacoli quali "Io, l'erede" di De Filippo e

¹ Tra i suoi testi vanno ricordati "Una capanna in prestito", Mela Music, 2003; "Cacciatori di orchidee", Fabbri, 2003; "Mondi impossibili", Fabbri, 2004; "Mondo di mostri", Bompiani, Delfini, 2005

² Tra gli altri "Arlecchino, servitore di due padroni", "L'anima buona di Sezuan", "L'eccezione e la regola", "La grande magia", "L'isola degli schiavi".

“La Locandiera” di Goldoni. Da diversi anni conduce anche Lezioni-spettacolo per le scuole. Vince il Premio Miglior Attore al Radiofestival nel 2004 per la miglior interpretazione maschile.

Marta Comerio si è diplomata alla “Scuola di Teatro” di Giorgio Strehler e partecipa a numerose produzioni del Piccolo Teatro di Milano con diversi registi, tra cui Strehler in “Arlecchino servitore di due padroni” e nel “Faust”, Vasil'ev, Braunschweig e del Teatro Stabile di Genova con Sciaccaluga. Entra inoltre a far parte della Compagnia dei Giovani del Teatro Franco Parenti dove è protagonista ne “La Locandiera” di Goldoni. Lavora anche per il cinema, tra gli altri, con Nichetti, Archibugi, F. Comencini e D'Alatri. Svolge inoltre attività di speaker per la radio e Vince il Premio Miglior Attrice al Radiofestival nel 2001 e nel 2004 per la miglior interpretazione femminile.

Sergio Leone allievo di Giorgio Strehler alla scuola di Teatro del Piccolo di Milano, è stato diretto sempre da Strehler negli spettacoli “Faust” di Goethe, “L’eccezione e la regola” e “Madre coraggio di Sarajevo” da Brecht, “Arlecchino, servitore di due padroni” di Goldoni nel quale recita ancora oggi. Ha lavorato anche con Guido de Monticelli ne “Le anime morte” di Gogol, con Gigi Proietti in “Socrate” di Vincenzo Cerami e con Cesare Lievi ne “Il principe costante” di Calderon de la Barca. Diretto da Luca Ronconi ha recitato ne “Il Sogno” di Strindberg, “Peccato che fosse puttana” di John Ford e ‘Professor Bernardi’ di Schnitzler. Sempre col Piccolo Teatro di Milano ha lavorato con Robert Carsen in “Madre Coraggio e i suoi figli” di Brecht e inoltre a Siracusa ha recitato ne “Ecuba” di Euripide diretto da Massimo Castri.

Annamaria Rossano si diploma alla “Scuola di Teatro” diretta da Giorgio Strehler. Con la compagnia Egumteatro ha recitato negli spettacoli “Il matrimonio per forza” di Molière, “Lupi e pecore” di Ostrovskij e “Olà” da Kafka, tutti con la regia di A. Bianoc e V. Liberti. Inoltre al Piccolo Teatro di Milano ha lavorato ne “Il sogno” di Strindberg con la regia di Luca Ronconi e dal 2003 recita, in Italia e all’estero, nel cast di “Arlecchino, servitore di due padroni” di Goldoni.

Infine Giorgia Senesi, diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, debutta nel 1992 in “Faust” di Goethe, sempre con Strehler ha recitato ne “I giganti della montagna” e dalla stagione 97/98 recita in “Arlecchino, servitore di due padroni” di Goldoni, in Italia e all’estero. Inoltre Ronconi l’ha diretta ne “Il sogno” di Strindberg e nella trilogia Prometeo incatenato, Baccanti, Rane. Tra gli altri registi con cui ha

lavorato, Lamberto Puggelli “L’Avaro” di Moliere, Maurizio Scaparro “Memorie di Adriano”, Karin Beier “Sogno di una notte di mezza estate”, Corrado D’elia, Sergio Fantoni, Guido de Monticelli e Stefano de Luca.

La prerogativa di base della Compagnia Lupus Agnus è quella di fare un tipo di teatro che fa uso di requisiti tecnici minimi evitando l’uso di troppe scenografie e troppi costumi, ma cercando nella semplicità della messinscena un nuovo potenziale creativo³. Lupus Agnus ha come punto imprescindibile di partenza la relazione tra gli attori, il fatto che si sta raccontando una storia e lo si sta facendo tutti insieme in una dialettica creativa tra il regista, gli attori e il drammaturgo, scambio che si ritrova in ogni fase del lavoro dalla scelta del testo fino alla rappresentazione sul palcoscenico.

La Compagnia inoltre mette al centro del suo lavoro l’approfondimento del rapporto con il pubblico, ricercato e realizzato attraverso laboratori, incontri e dibattiti, per interpretare il teatro in un senso civico e tornare ad un’idea di agorà dove le persone possono scambiarsi pareri ed opinioni.

2.2. L’esperienza di “Mamma Mammazza”

Questo testo della Compagnia Lupus Agnus è la prima parte di una trilogia che vedrà il suo proseguimento in “Verginella” e la conclusione in “Cani Cani”.

Il protagonista è Piero, un giovane ragazzo che si rende colpevole di atti osceni in un parco ai danni di Alice, anche lei giovane. Tornato a casa, la madre, che da subito appare assai crudele, lo aggredisce e massacra, verbalmente e poi anche letteralmente, istigata da Chiara, l’altra figlia, sorella di Piero. La vicenda è arricchita dalle indagini di un commissario di polizia alquanto ottuso, che arriva a casa di Piero con la vittima, Alice. L’intera vicenda è presentata in chiave evidentemente grottesca.

La scrittura di Aquilino, non realistica, si muove in una zona sfumata tra il reale e il paradossale, tra la ferocia delle relazioni e la loro stilizzazione attraverso la creazione di situazioni quotidiane e insieme estreme, oscillando tra la tragedia greca e il piccolo fatto di cronaca. Il drammaturgo ci fa intuire che dietro i quotidiani tormenti che a volte ci

³ Cfr. Grotowski, J. (1968), *Towards a Poor Theatre*, Trad.It. *Per un teatro povero*, Roma: Bulzoni editore, 1970.

infliggiamo all'interno delle relazioni si muovono dinamiche profondissime e oscure attraverso la lente deformante di un gioco adolescenziale.

Da subito si nota come la regia voglia immergere il pubblico in una sorta di gioco infantile. Una nota canzoncina dello Zecchino d'Oro di molti anni fa (La casa⁴: "C'era una casa molto carina") in cui si presenta una casa senza pavimento o soffitto dove sono impediti anche i bisogni primari agevola la metafora di un vuoto relazionale e di un deserto emotivo. Lo spazio scenico estremamente ristretto ed essenziale appare il più indicato per ospitare l'atroce tortura finale.

Colpisce molto il personaggio della madre, seduttrice, vittima e insieme carnefice, che si pone evidentemente al centro della scena, padroneggiando lo spazio e il tempo, dettando i ritmi e l'andamento dei riti familiari.

I due figli cercano affannosamente una loro individuazione, Piero anela le attenzioni materne attraverso la trasgressione, Chiara invece uniformandosi ai voleri della madre.

Il commissario rappresenta un principio di ordine, ma senza più potere, imprigionato altresì in formule e frasi fatte. È un uomo parecchio frustrato, non del tutto indifferente al fascino della madre, incapace di opporvisi. Quando esce definitivamente di scena, è del tutto sconvolto e confuso.

Alice è la vittima dell'aggressione di Piero, un'aggressione in realtà abbastanza infantile. Il suo principale interesse sarebbe quello di evitare guai e suo malgrado si trova immersa in una realtà familiare terrorizzante a cui reagisce con l'indifferenza. A ben vedere è lei stessa una disadattata il cui corpo non corrisponde ai modelli e ai dettami dell'attuale società dell'immagine.

Non si può tacere la presenza in scena di un grande televisore, il cui schermo proietta immagini indefinite che vanno a sfumare in una nebbia di continua interferenza. Le immagini si confondono tra di loro e col rumore di fondo si crea un insieme allucinante e allucinatorio.

Partendo dal testo del drammaturgo Aquilino, il progetto del Piccolo Teatro di Milano con la Compagnia Lupus Agnus, nel 2008, prevede un laboratorio della durata di circa un mese, un percorso di lettura critica alla scoperta di come viene messo in scena uno spettacolo teatrale, destinato a circa 30 studenti universitari di atenei quali l'Università Cattolica del Sacro Cuore, l'Università Statale di Milano, la Bicocca, la

⁴ La casa, Sergio Endrigo, 1969. È contenuta nell'album dal titolo "La vita, amico, è l'arte dell'incontro".

Bocconi, IULM e NABA, tutte confluite al quartiere Gratosoglio dove si trova il teatro Ringhiera, scelto all'interno della vasta opera di rivalutazione dei teatri della periferia cittadina promossa dal Piccolo. Nello specifico le facoltà interessate sono state quelle che pongono il loro focus su tematiche sociologiche, antropologiche, psicologiche e artistiche ad ampio raggio.

In particolare io sono venuta a conoscenza di tale laboratorio durante il corso di Psicologia dei linguaggi artistici tenuto dalla Professoressa Gilli, nel corso dell'anno accademico 2008-2009 all'interno del quale è intervenuta una collaboratrice del Piccolo Teatro per invitarci a partecipare al progetto.

Lo spettacolo pare particolarmente idoneo al laboratorio proposto per la specificità delle scelte registiche e degli allestimenti scenici, nonché per la profondità e ricchezza delle tematiche in esso trattate, quali il disagio psicologico e sociale, l'emarginazione, la violenza e la complessità dei legami familiari, in particolare il rapporto tra genitori e figli.

In un'epoca in cui le vicende di violenza familiare affollano la cronaca nera tanto da non destare più stupore, diviene importante l'opportunità di un momento di maggior riflessione sugli avvenimenti dei quali, ormai, ci siamo abituati a una fruizione mediatica e quasi indifferente.

Proprio l'attualità delle tematiche del testo teatrale e il loro stretto legame con le discipline di studio dei ragazzi coinvolti crea un'occasione unica per indagare come il teatro legge e trasferisce al pubblico le tematiche socio-psicologiche del testo.

Oggetto del laboratorio è l'analisi dei temi trattati, per comprendere le dinamiche e i nessi tra gli assunti teorici delle discipline e il linguaggio teatrale. Viene a definirsi uno spazio di scambio profondo e approfondito tra gli artisti e noi partecipanti sui temi e i modi dello spettacolo nel passaggio da testo scritto alla rappresentazione e poi al confronto con il pubblico. Si analizzano la struttura e le tematiche del testo, i personaggi e le loro caratterizzazioni, l'uso dello spazio, l'improvvisazione e il gioco scenico, il filtro del grottesco e del paradosso, l'uso delle musiche e degli effetti sonori, l'uso di altri linguaggi espressivi come la televisione e il rapporto con l'immagine.

I partecipanti vengono divisi in gruppi costituiti per omogeneità di provenienza formativa e ciascun gruppo è assistito da un referente che coordini gli apporti avuti durante gli incontri e aiuti i partecipanti nel corso delle attività.

Tutti i gruppi partecipano quotidianamente agli incontri pomeridiani con la Compagnia e alla visione dello spettacolo serale.

Dopo un primo incontro di presentazione e alcuni incontri specifici, ciascun gruppo lavora in autonomia su determinati temi quali la musica, il feed-back del pubblico, l'analisi testuale e la realizzazione di un video-testimonianza fino alla conferenza finale al termine delle giornate di rappresentazione. In quest'occasione ogni gruppo presenta un elaborato da loro redatto con un'analisi del lavoro svolto e le opportune conclusioni.

A rotazione un gruppo a sera per una settimana ha la possibilità di coinvolgere 10 persone con cui assistere allo spettacolo e partecipare poi all'incontro successivo che si svolge secondo la modalità del focus-group con il regista Stefano de Luca e con l'aiuto di un conduttore.

Prima di iniziare la discussione, vengono ritirati compilati i questionari ideati e sviluppati dal mio gruppo, composto principalmente da studenti di psicologia, che nello specifico deve analizzare il feed-back del pubblico e che vengono consegnati al termine di ogni rappresentazione.

Rispondono alle domande i partecipanti al focus-group e coloro che si sono spontaneamente recati in Teatro.

L'obiettivo è quello di indagare la reazione del fruitore "a caldo", per arrivare a comprendere in che modo viene recepito lo spettacolo e, in maniera più ampia, i messaggi che esso ha trasmesso.

Dall'analisi delle evidenze emerge che alla maggior parte del pubblico è piaciuto molto lo spettacolo.

Si indaga inoltre quanto lo spettacolo rispetti l'idea che il fruitore aveva prima della visione attraverso il titolo, la locandina e le recensioni varie; risulta che in quasi la metà dei casi tale idea viene rispettata solo abbastanza, il che sottolinea il carattere sorprendente dello spettacolo, sicuramente originale e non inflazionato.

Per quanto riguarda il finale, un terzo circa degli intervistati dichiara di averlo apprezzato molto, probabilmente per il senso di speranza che Chiara dona abbandonando la casa.

Gli intervistati definiscono lo spettacolo soprattutto grottesco, in bilico, perciò, tra dramma e ironia, coerentemente alle intenzioni del regista e dell'autore. Qualcuno lo

definisce invece più che altro tragico, altri ancora infine surreale, in contrasto con la realtà effettiva.

Un'altra valutazione richiesta riguarda la scenografia: il campione si divide quasi a metà tra il definirla funzionale al testo, quindi conforme alla storia raccontata, a cosa i personaggi dicono e comunicano o simbolica.

Viene chiesto, poi, di assegnare un aggettivo a ogni personaggio; la madre viene considerata principalmente folle, egocentrica, sola, carnefice ed eccessiva nei suoi comportamenti. Chiara, nonostante venga giudicata succube ed invidiosa, viene considerata positivamente come l'unica in grado di liberarsi da una situazione opprimente, cosa che non è in grado di fare Piero. Quest'ultimo è visto come un bambino triste, vittima delle situazioni e senza un carattere sufficientemente forte per ribellarsi. Il commissario all'interno dello spettacolo è il personaggio più divertente, ma nonostante ciò considerato anche odioso per la sua incapacità di applicare la legge, emblema di parte del sistema giuridico italiano. Alice viene giudicata falsa e stupida; rappresenta la società di oggi che denuncia l'eticamente scorretto, ma volge poi lo sguardo altrove.

Per quanto riguarda lo svolgimento della storia, la scena che ha colpito maggiormente il pubblico è l'insieme delle torture subite da Piero, che comprendono il momento in cui viene legato, la punizione inflitta con gli aghi e con il ferro da stiro. La motivazione è data dallo sconcerto che provoca il gesto irrazionale, concretizzazione della follia della madre, che comunque ritrova un riscontro nella realtà, fuori dallo spettacolo.

L'uccisione di Piero riceve alcune indicazioni del pubblico perché è la scena che suscita maggiori emozioni sia di sconcerto che di sollievo, perché si raggiunge finalmente la stabilità dopo una storia tanto surreale e irrazionale.

Il personaggio che più è rimasto impresso è decisamente quello della madre, per lo più a causa della sua follia che non le permette di vivere il suo ruolo materno, ma che le dà una personalità dominante.

Chiara invece raccoglie indicazioni per lo più dovute ad un sentimento di compassione e pena nei suoi confronti, in contrasto con un sentimento di inquietudine dovuto al suo carattere opportunistico ed invidioso. Nonostante ciò, le preferenze sono dovute anche alla forza dimostrata nell'abbandonare la casa, alla ricerca della sua

individualità. La ragazza incarna dunque un senso di speranza e positività alla fine dello spettacolo.

Infine, Piero è indicato come personaggio che colpisce chi lo concepisce come vittima senza possibilità di evoluzione né di salvezza. È dunque compatito e amato per tale ruolo, che scatena sentimenti di pena.

Viene anche chiesto al pubblico quale messaggio emerga dallo spettacolo e analizzando le risposte sono state definite quattro macro-categorie. La prima è quella della violenza familiare: i feedback relativi a questa categoria fanno emergere che la maggior parte del campione risulta scosso da pensieri circa il rapporto madre-figlio, che spinge le madri a comportarsi a volte anche in maniera completamente sconveniente, perché divise dai sentimenti opposti di odio e amore. La seconda categoria è l'espressione della realtà contemporanea: vi sono raggruppati i pensieri degli spettatori che hanno colto un parallelismo tra lo spettacolo e il mondo che ci circonda in relazione alla vita familiare. La terza categoria include riflessioni spontanee: vi sono raggruppati le frasi degli spettatori che hanno espresso il proprio pensiero in maniera spontanea ed istintiva. Vi si trovano, infatti, le riflessioni riguardanti diversi ambiti anche lontani dalla tematica principale dello spettacolo. L'ultima categoria riguarda l'educazione in famiglia: vi sono raggruppati i pensieri degli spettatori che hanno immediatamente collegato il contenuto dello spettacolo al ruolo educativo dei genitori, fondamentale alla crescita e alla formazione dei propri figli.

I partecipanti al laboratorio, attraverso gli incontri con la compagnia e il successivo lavoro di osservazione sul pubblico, hanno la grande opportunità di fornire agli artisti un riscontro su come il lavoro viene percepito dagli spettatori e dunque sulla capacità del teatro di affrontare dinamiche così problematiche oltre che sull'evoluzione dello spettacolo durante le recite.

Una segnalazione importante è l'estrema disponibilità che noi ragazzi abbiamo trovato da parte della Compagnia, dal regista agli attori, sempre pronti a dare una spiegazione aggiuntiva o a chiedere pareri su quanto si stava svolgendo, accogliendo e valutando ogni sollecitazione.

Di forte interesse è stata la possibilità dell'osservazione diretta delle prove, degli esercizi preliminari alla recitazione del copione che servivano a prendere confidenza con lo spazio scenico e facilitare le improvvisazioni. In alcuni di questi esercizi i ragazzi

sono stati concretamente coinvolti, così da coglierne provandoli, non solo guardandoli, l'importanza e il senso.

Molto stimolante è stato poi per noi partecipanti al laboratorio accorgerci delle molteplici reazioni da parte del pubblico di sera in sera. Nonostante la gravità del tema trattato, l'averlo reso in chiave grottesca ha fatto sì che la platea si dividesse.

Assistere inoltre a più repliche consecutivamente ha permesso di accorgersi di quanto lo spettacolo cambi di sera in sera, a seconda degli imprevisti, di come l'attore si senta quella determinata sera, di quanto di personale voglia o riesca a portare nel personaggio e di come gli attori percepiscano che il pubblico stia reagendo allo spettacolo.

Durante i focus-group gli attori stessi denunciavano la loro particolare soddisfazione o parziale delusione sulla rappresentazione appena conclusasi e si discuteva quanto stretto fosse il legame tra l'effetto di cui ci si accorgeva che lo spettacolo stava avendo sul pubblico e la loro personale resa sulla scena.

Questa è stata un'ulteriore conferma di quanto per la Compagnia Lupus Agnus il teatro sia una strettissima relazione tra ognuno dei suoi membri e i loro interlocutori.

CAPITOLO III

“VERGINELLA”: UNA ESPERIENZA DI COSTRUZIONE CONGIUNTA DELL’OPERA TEATRALE

In questo capitolo si analizzerà il secondo episodio della trilogia sulla famiglia messa in scena dalla Compagnia Lupus Agnus: “Verginella”, il primo spettacolo autoprodotta.

Se ne presenterà la trama e si descriverà il lavoro svolto dalle fasi di prova alla messa in scena davanti al pubblico per poi giungere alle interviste ai membri della Compagnia fino alla restituzione del feed-back elaborato attraverso l’analisi dei questionari somministrati agli spettatori.

3.1. Descrizione dell’esperienza

Per descrivere l’esperienza che ho condotto con Lupus Agnus, presento la trama dello spettacolo: Verginella è una ragazzina di undici anni, così chiamata dalla famiglia, ma sprovvista di un suo nome proprio, indice della volontà di una non precisa identificazione del personaggio, che, in fuga dall’istituto a cui è stata affidata in custodia, si rifugia in una chiesa. Gli adulti che si occupavano di lei, precisamente la madre Rossana e lo zio Rocco, sono stati arrestati dalle forze dell’ordine con l’accusa di molestie sessuali ai danni della bambina. In chiesa, di fronte ad una silenziosa statua di Gesù, Verginella racconta la sua storia, descritta attraverso la percezione distorta e drammaticamente contraddittoria del suo devastato mondo affettivo. La bambina non può confidare a nessun altro il suo dramma segreto. Lo farà con parole poetiche e sconvolgenti, sospesa tra amore e terrore per l’adulto abusante, tra negazione e disperata ricerca di soccorso.

Allo stesso tempo, in un serrato montaggio drammaturgico, si assiste alle reazioni dei due adulti sotto accusa e tratti in carcere.

Com’è consuetudine della Compagnia Lupus Agnus, anche in questo secondo episodio della trilogia, lo spettatore è chiamato ad affrontare e approfondire tematiche

legate alla violenza e all'emarginazione. Ciò richiede una serie di riflessioni che portino al superamento della semplice reazione emotiva davanti al mostro di turno. L'intento precipuo è indagare sulle complesse dinamiche di potere e di sopraffazione che si annidano nelle relazioni umane e sociali, persino all'interno della famiglia.

Per questo, come già sperimentato in "Mamma Mammazza", è previsto un ulteriore spazio di elaborazione e di coinvolgimento per il pubblico grazie a momenti di discussione a seguito della visione dello spettacolo. Questi incontri, come già ho esplicitato in precedenza, sono parte integrante del lavoro di Lupus Agnus e costituiscono un elemento distintivo del modo di intendere il teatro e la relazione con il pubblico da parte della Compagnia.

Il teatro non è da considerarsi puro veicolo di informazione, ma può essere strumento efficace di riflessione. La società ha la possibilità di riflettere su se stessa e a tal fine viene promossa la discussione e l'approfondimento.

Tematiche tanto forti non possono essere lasciate all'informazione spettacolarizzata né semplicemente all'aspetto giudiziario delle vicende di pedofilia.

Si crede che il teatro possa e debba offrire il suo contributo allo sviluppo di una società matura, in grado di saper guardare anche agli aspetti più oscuri dell'animo umano e delle relazioni familiari e sociali.

Il progetto per "Verginella" si articola in tre fasi di lavoro: la prima fase dal 13 al 30 aprile 2009 svoltasi nella sala prove del teatro PIM di Milano ha sviluppato il lavoro sull'analisi del testo e improvvisazioni, con una vasta opera di raccolta di materiale sui temi trattati.

La seconda fase è stata quella delle prove, a cui ho personalmente presenziato e da cui è iniziato il mio coinvolgimento e lavoro, suddivise in due periodi: dall'1 al 20 settembre 2009 e dal 2 al 9 novembre 2009. Le prove hanno avuto luogo ogni giorno per l'intera giornata presso una sala messa a disposizione dal Piccolo Teatro di Milano. Lo spettacolo si è progressivamente delineato con sempre maggior precisione per quanto riguarda l'allestimento dello spazio scenico, la scelta dei costumi più indicati per ciascun personaggio; i dialoghi si sono caratterizzati in ogni loro sfumatura così come i gesti, le posture e le interazioni reciproche. La cura del minimo particolare ha permesso agli attori di vivere al meglio il loro ruolo ed è stata una delle principali chiavi del successo dello spettacolo. Durante questa fase si sono svolti anche proficui incontri con

professionisti nel campo psicologico (tra cui la dott.ssa Sarah Miragoli) ed educativo che lavorano con persone che hanno subito abusi di qualche tipo, nonché con persone non professioniste che hanno fornito un contributo riguardo le tematiche in scena. Si è fatto assistere loro alle prove per avere, dai dibattiti che ne seguivano, un riscontro competente e per avere la certezza che la strada intrapresa e che si stava percorrendo fosse quella corretta.

La terza fase, dal 10 al 15 novembre 2009, ha segnato il debutto dello spettacolo al teatro Filodrammatici di Milano, con dibattiti al termine di ogni rappresentazione. Nella settimana precedente la Compagnia si era recata nelle facoltà universitarie milanesi maggiormente attinenti ai temi in esame e alla modalità di lavoro nonché con una stretta attinenza al mondo dell'arte e del teatro in particolare. Gli attori e il regista hanno presentato "Verginella" e hanno fornito dei biglietti a tariffa agevolata a quanti avessero deciso di recarsi a vederla. L'obiettivo è stato quello di dare origine a uno scambio tra gli artisti e i giovani partecipanti intorno ai temi e ai modi dello spettacolo, seguendolo nel passaggio dalla pagina scritta alla rappresentazione, fino alla fruizione da parte del pubblico.

Come era già stato sperimentato per "Mamma Mammazza", agli spettatori è stato chiesto di compilare un questionario, che ho personalmente ideato e rielaborato, per tastare la reazione a caldo di fronte a realtà così scottanti. I dibattiti hanno visto un pubblico sempre molto partecipe, a volte ancora scosso, altre incredulo, ma sempre grato per la possibilità di avere un fervido momento di decompressione e scambio prima di abbandonare il teatro e tornare alle proprie case con negli occhi le scene e in testa le parole del dramma.

Gli incontri, con la partecipazione del drammaturgo e degli attori, sono stati coordinati dal regista Stefano de Luca che ha analizzato le reazioni allo spettacolo insieme ai partecipanti.

È interessante notare come si siano registrate reazioni differenti a seconda dei diversi pubblici di ciascuna replica e di quanto e che cosa questi trasmettessero agli attori.

La sensazione del regista, emersa al termine di una delle prove, è che quando gli attori si "agganciano" e anche solo per un momento non badano alle preoccupazioni esterne, quando "agganciano" l'attenzione reciproca e del pubblico, in quel momento

riescono ad entrare e a raggiungere un livello molto alto d'intensità e lo spettacolo diventa molto forte.

Stefano de Luca aggiunge che soprattutto nei primi tre monologhi in cui devono entrare in contatto, tra di loro e con il pubblico, gli attori non possono lavorare al massimo della carica e dell'intensità, ma devono partire piano piano da un livello di ascolto vero. Gli attori devono essere certi di aver creato un contatto con il pubblico e di averne "percepito" lo stato d'animo e di attenzione; solo in questo modo sono in grado di creare un rapporto vero, e solo quando lo sguardo del pubblico arriva loro, possono cominciare a parlare.

È inoltre necessario che ciascun attore continui a mantenere l'attenzione agli altri attori sulla scena anche quando non è il suo momento di intervenire. L'ascolto va dato anche alla musica perché anche lei è come se recitasse delle battute. Tutte le musiche scelte sono estremamente suggestive, contribuiscono nel loro complesso ad accompagnare i sentimenti e le emozioni dei personaggi in scena e degli spettatori in platea, anche giocando sul contrasto tra quanto si sta mostrando e il tipo di musica scelta. L'intera rappresentazione è permeata dal filo rosso di una musica rituale, una sorta di processione funebre tipica del Sud Italia su cui si dipanano le battute e le vicende dei personaggi.

Va sottolineato come i tre personaggi recitino dei monologhi benché siano sempre in scena contemporaneamente; non è necessario che si parlino perché si abbia la certezza che ognuno di loro è "carico" degli altri due e non ne possa prescindere né nei pensieri né nelle azioni conseguenti.

Avendoli approfonditi sotto più aspetti, ritengo che solo apparentemente i testi di Aquilino, il drammaturgo della Compagnia, nascano da fatti di cronaca. Purtroppo si leggono spesso episodi riguardanti violenza, in particolare su minori, però quello che interessa davvero è il fatto che Aquilino riesce a dare a queste situazioni, solo apparentemente legate alla cronaca, una dimensione invece diversa, definibile come allegorica. Verginella, una bambina che subisce violenza dallo zio a causa di una situazione familiare deteriorata, diventa così il simbolo di un'infanzia violata da una società adulta che non è capace di ascoltarla né rispettarla. Diviene una specie di protagonista di un rito di purificazione della società; è come se fosse martirizzata

dall'attuale società adulta. Il bambino, il punto più debole di suddetta società, è come un agnello da sacrificare sull'altare dei desideri perversi e della patologia di certi adulti.

Per questo è stata scelta una scenografia così semplice, in cui delle panche di legno diventano panche da chiesa, ma rappresentano anche pale di un altare dove si compie un sacrificio. L'attrice che recita Verginella, Marta Comerio, non si preoccupa tanto di recitare una ragazzina in modo naturalistico, bensì recita in modo da rappresentare l'essenza dell'infanzia, della creatività e della purezza. La vergine che viene martirizzata, del resto, rappresenta un'icona importante dell'immaginario religioso.

Emblematico del personaggio di Verginella è poi che lei non confessa a Gesù che l'hanno violentata, che la mamma la picchia con la canna di bambù, ma gli chiede di aiutarla perché l'hanno allontanata dalla mamma e dallo zio: il dramma visto attraverso gli occhi di Verginella non è la violenza, ma è la perdita della costellazione familiare, degli affetti. Lei è smarrita senza queste persone, i suoi soli punti di riferimento; senza la mamma e lo zio non le sembra possibile vivere. Il paradosso che si fatica a capire è che il dramma non è essere violentata, ma perdere i genitori che la violentano. Questo fa riflettere su quanto questa bambina sia lontana dalla possibilità di salvezza. Lei non riesce a pensare e a concepire che senza genitori potrebbe stare meglio; infatti quando si trova a contatto con persone che hanno una modalità di relazione diversa, vale a dire non violenta bensì tenera e accogliente (come le educatrici dell'istituto in cui viene accolta), lei non riesce a entrare in relazione con loro.

Lo zio di Verginella, Rocco, ha due opposti inconciliabili dentro di sé: il vizioso e l'educatore, il padre integerrimo e pieno di principi e il pedofilo travestito. Rossana è sia una madre sia una donna dai facili costumi. Queste dicotomie si proiettano pesantemente nella ragazzina. Quasi come se non riuscissero a trovare un equilibrio tra queste parti, i personaggi vivono in un conflitto atroce, conflitto che in Verginella si constata da una parte nel suo odiare e nel desiderare morti i genitori, e dall'altra l'amore verso di loro e la paura che ha di separarsi da loro.

Questa tragica dicotomia, questa lotta tra opposti è particolarmente interessante per la Compagnia Lupus Agnus, che tra l'altro ha scelto un nome emblematico di tale opposizione.

Aver seguito interamente la seconda fase delle prove in settembre e novembre mi ha permesso di esperire una modalità di approccio all'opera teatrale assolutamente

stimolante, da cui ho appurato quanto i membri della Compagnia siano profondamente uniti da un legame affettivo che esula e trascende dalla collaborazione e intesa lavorativa.

Innanzitutto va sottolineato che la rappresentazione si è venuta formando di giorno in giorno, con una partenza concentrata sull'aspetto testuale che ha poi lasciato spazio alle altre fondamentali componenti cinesico-gestuali e sceniche. L'assemblaggio del tutto è proseguito fino alle ultimissime prove, dove come in un processo circolare si è tornati a riflettere minuziosamente sul testo, forti di ciò che nel frattempo si aveva costruito, ma pronti a sempre nuove suggestioni. È parso fin da subito evidente come nella costruzione che si stava delineando ognuno avesse la possibilità di apportare il proprio personale contributo, era anzi invitato a farlo. Via via che si avvicinava il giorno della prima, l'atteggiamento del regista si è fatto sempre più direttivo, con indicazioni secche e puntuali che definissero gesti e battute dei personaggi in scena, i quali sono stati in più modi accompagnati nella costruzione del loro ruolo. Ad esemplificare quanto espresso ricordo il suggerimento di de Luca agli attori di recitare ciascuno tutti i monologhi, dal primo all'ultimo senza le interruzioni degli altri personaggi, per acquisire piena consapevolezza dell'intensità e dell'evoluzione lungo l'opera del loro personaggio. Ancora, voglio evidenziare come fin dall'inizio ciascun attore durante le prove si vestisse almeno in parte con gli abiti del proprio personaggio: anche se il costume di scena definitivo sarebbe stato differente, condurre tutte le prove con anche soltanto qualche accessorio o veste caratterizzante il personaggio è stato molto utile poiché li ha aiutati a entrare sempre di più e sempre meglio nel ruolo.

Un altro importante espediente adottato dal regista è stato quello di far ascoltare una serie di musiche agli attori mentre provavano movimenti, gesti e intonazioni. Questo serviva a lui per decidere quale fosse la musica più indicata per ciascun momento e agli attori per assorbire atmosfere ed emozioni che, come è noto, la musica aiuta ad amplificare e portare a livello conscio.

Ho avuto un'ulteriore conferma di quanto l'opera teatrale sia intesa dalla Compagnia come una costruzione congiunta: infatti, gli interventi del pubblico durante i dibattiti sono stati ascoltati con estrema attenzione e scrupolosamente valutati, tanto che in alcuni casi tali interventi hanno costituito la base per modifiche in itinere di alcuni dettagli, modifiche che poi si sono mantenute fino all'ultima rappresentazione.

Aver stretto un legame con una simile modalità di lavoro in ambito artistico mi porta a raffrontare la teoria di Normann H. Freeman il quale sosteneva che, nell'ambito delle arti visive, il ragionamento pittorico coinvolge un gruppo di relazioni tra "artista", "fruitore", "opera" e "mondo" referente e *"questi quattro termini ... sono il minimo necessario per definire una rappresentazione pittorica"* (Freeman, 1995b, p.111). È proprio su queste relazioni che si esercita l'attività interpretativa delle intenzioni mentali proprie e altrui: si tratta cioè di un incontro tra menti, quella dei fruitori e quella dell'artista, di cui l'opera rappresenta l'atto comunicativo, e il mondo il referente di comprensione per entrambi.

Le persone fin da quando sono bambini progressivamente comprendono dunque che le opere d'arte sono strumenti per la rappresentazione e permettono la comunicazione dalla mente dell'artista-autore a quella dei vari fruitori riguardo una certa situazione reale o immaginaria: il Mondo (Gilli, Colombo, Gatti, Ruggi, 2007).

Nessuno degli elementi è eliminabile:

- se si elimina l'Artista, nessun agente umano è coinvolto nella produzione; ad esempio, una serie di segni lasciati sulla spiaggia dalla marea possono essere estremamente suggestivi per un osservatore occasionale ma mancano dell'intenzionalità di un agente. Se consideriamo valida l'idea che l'arte sia una manifestazione mentale di intenzioni (Wollheim, 1993), eliminare l'artista significa perdere qualcosa relativo alla mente umana. Significa, anche, togliere all'intenzionalità il concetto di scopo che la caratterizza.
- se si esclude il Mondo, non sarà possibile riconoscere nella rappresentazione pittorica alcuna corrispondenza con oggetti o immagini; rimarrebbe solo una superficie decorata e astratta.
- se si cancella il Fruitore, la rappresentazione ha senso solo per l'Artista, non è interpretabile da altri, nessuno ne sancisce l'artisticità e si elimina l'aspetto pubblico dell'arte e, con esso, le sue funzioni comunicative.
- se si toglie l'Opera, ovviamente manca l'oggetto stesso di discussione.

L'aspetto comunicativo dell'opera d'arte, intendendo qui non solo quelle pittoriche, consiste soprattutto in un'attribuzione di significato all'opera e in un'ipotesi sulle motivazioni/intenzioni dell'artista e del fruitore. Si tratta, quindi, di una co-costruzione di significato, in un'implicita relazione tra produttore, prodotto e fruitore. Questo

sembra combaciare perfettamente con l'idea di costruzione dell'opera teatrale che ha la Compagnia Lupus Agnus e con la sua pratica teatrale fin nei dettagli.

L'opera d'arte è dal punto di vista psicologico un vero e proprio crocevia di relazioni, uno snodo che consente il passaggio di ipotesi sui pensieri, desideri, intenzioni, emozioni...sia dell'artista sia dei fruitori. Questo è ciò che ha fatto dire ad alcuni studiosi (tra cui Freeman, 2004; Callaghan, 2003; Gilli, Gatti, 2004; Ruggi, Gilli, 2007) che l'arte è un formidabile stimolo comunicativo, in cui peraltro l'esigenza interpretativa ed ermeneutica è fondamentale, poiché non esiste una sola verità conclusiva sul significato di un'opera. Detto altrimenti, l'arte è un processo di conoscenza. Conoscenza del mondo (se con mondo intendiamo qualsiasi oggetto, pensiero, entità raffigurabile) e conoscenza della mente degli esseri umani, cioè delle loro intenzioni, dei loro desideri, paure, pensieri.

L'arte è un processo di conoscenza e la fase dell'attivazione e condivisione di conoscenza è quella che più contraddistingue la proposta di Lupus Agnus.

3.2. Analisi delle interviste ai membri della Compagnia

Nel periodo successivo alla settimana di messa in scena di "Verginella" ai Filodrammatici, ho avuto la possibilità di incontrare nuovamente tutti i componenti di Lupus Agnus per somministrare, a ognuno di loro, un'intervista semistrutturata la cui traccia avevo personalmente elaborato e che qui riporto:

- Se e in che modo ritieni utile ed importante confrontarsi e dibattere con il pubblico subito dopo lo spettacolo?
- In che modo ti aspetti che diverse persone accolgano la tua opera? (Anche alla luce dei diversi dibattiti post spettacolo)
- Fra 5/10 anni cosa pensi che ricorderai di tutta questa esperienza?

Queste prime tre domande sono state poste a tutti i membri della Compagnia intervistati; quelle che seguiranno solo al regista e agli attori, dove necessario declinate con formule specifiche a seconda della categoria dell'interlocutore:

- Qual è il grado di condivisione, di accordo e di sentire comune con il drammaturgo, con gli attori e con il pubblico?

- Su temi così intensi, qual è stata la funzione di contenimento e da chi o cosa è stata svolta?

Le prossime domande le ho rivolte solo al regista, Stefano de Luca:

- In che modo partecipi alla costruzione del testo?
- Partendo dal testo come decidi di renderlo sul palco?
- Di questo testo cosa l’ha reso più creativo e che cosa meno?
- Cosa chiedi al drammaturgo e agli attori? E al Pubblico?

Agli attori, invece, ho domandato specificamente quanto segue:

- Come entri in un personaggio così inusuale?
- Quali qualità psicologiche ritieni di dover possedere o sviluppare per un’opera come questa?
- Come ti ha segnato il lavorare in queste due opere? (impatto nel leggere il copione, emozione durante le prove e gli spettacoli, riverberi sui pensieri circa le relazioni familiari e umane)

Infine al drammaturgo ho posto queste ultime domande:

- Come è nata l’ispirazione di scrivere “Verginella”?
- Come mai hai scelto temi così forti e di attualità? (Vedi anche “Mamma mammazza”)
- Cosa chiedi al regista e agli attori quando mettono in scena una tua opera? E al Pubblico?

Le domande sono state create con l’intenzione di indagare principalmente il processo creativo diverso per ogni figura in gioco: per il drammaturgo riguarda la creazione del testo; per il regista è inerente al passaggio dalle parole scritte alla messa in scena; per gli attori concerne l’avvicinamento e la caratterizzazione del proprio personaggio. Ho cercato poi di esplorare il grado di condivisione e scambio, umano e lavorativo, tra i membri della Compagnia e soprattutto ho provato a esaminare l’importanza, l’utilità e la piacevolezza dei dibattiti a fine spettacolo. Questi sono solo a grandi linee i temi che sono stati affrontati.

Il metodo da me utilizzato per analizzare le interviste somministrate ai componenti di Lupus Agnus è un metodo qualitativo di analisi tematica. È un approccio di tipo fenomenologico con lo scopo di raccogliere le informazioni così come emergono,

compaiono, grazie all'analisi delle parole ed espressioni "dense", cioè quelle che possiedono una semantica cruciale nel contesto del discorso (Carli, Paniccia, 2007).

Il lavoro prevede, dal punto di vista metodologico, alcune fasi individuali e altre di discussione in gruppo che si sono svolte in collaborazione con la Professoressa Gabriella Gilli.

La prima fase consiste nell'individuazione e suddivisione dell'intervista in unità di lettura, le unità vengono scelte e valutate in gruppo in base alla congruenza del contenuto delle domande.

Si procede poi a tre fasi eseguite individualmente che si dividono in: la lettura dell'unità svolta con molta attenzione e in silenzio; successivamente si passa alla scrittura dei punti salienti ad esempio parole, frasi e concetti, il più possibile aderenti al testo, che maggiormente hanno colpito e sono rimasti impressi nella memoria; infine si ritorna al testo citando precisamente le frasi che si sono individuate, o nelle quali è contenuta la parola o il concetto che si è tenuto in mente, numerandole in base a come si sono ricordate e non in base a come sono ordinate nell'unità.

Giunti a questo punto ricomincia l'attività di gruppo con una iniziale discussione del lavoro svolto, passando in analisi tutte le categorie rintracciate individualmente e eventualmente sintetizzando tutto ciò che si è trovato in macro categorie, cercando infine di fornire un'interpretazione ad esse, supportata da riferimenti teorici.

Questo processo viene svolto per ogni unità di ciascuna intervista.

3.2.1. Stefano de Luca, regista

Procedo ora analizzando l'intervista di Stefano de Luca, regista.

Prendendo in esame le parole dense emerse dalla prima unità, che comprende le risposte alle domande 1- 2 e 3, si può notare innanzi tutto la visione del processo creativo realizzato grazie ad **un metodo dinamico di lavoro mai definito a priori**, ma costruito via via, che riguarda sia la costruzione dello spazio scenico, sia le relazioni tra le varie persone coinvolte, sia la relazione di ogni persona con ogni personaggio. "Informe" è una nozione che ci può aiutare a comprendere questa peculiarità processuale del gruppo di artisti in questione. Winnicott ha usato la nozione di

“informe” per indicare un processo psichico precursore della creatività, anzi dello psichismo stesso. In tutta l’elaborazione di Winnicott, l’analisi dell’informe fa da sfondo al modo in cui si organizza la processualità psichica, il suo divenire e i suoi esiti. In questo senso l’informe non costituisce soltanto un concetto o un presupposto, ma è la condizione stessa da cui può emergere il processo creativo, è la determinante fondamentale della natura della relazione oggettuale e dei suoi sviluppi. Nell’informe si inscrivono le vicissitudini evolutive, sia in termini di benessere e sperimentazione della creatività sia in termini di inibizione affettiva o di precocità dell’io, che sanzionano la possibile ottimale costruzione della personalità (Gennaro, Bucolo, 2006).

L’informe è la condizione neutrale delle cose prima che siano strutturate, organizzate e modellate; rappresenta la condizione preliminare di ogni progettazione, di ogni costruzione. Lo stesso Winnicott scrive che l’informe “è la condizione in cui si trova il materiale prima di essere modellato, tagliato, formato e messo insieme...” (Winnicott, 1971, p. 72).

Questo processo in continua evoluzione viene influenzato da infiniti fattori, che gli intervistati ritengono essere assolutamente imponderabili. Stefano definisce tale processo come il “corallo della vita che si sviluppa in maniera molto sorprendente non è così lineare, è organico, crea delle forme molto inaspettate”. Il regista definisce lo spettacolo teatrale “qualcosa di organico, quando intendo organico intendo vivo, non è una statua. Una statua è ferma, un quadro è lì immobile non cambia invece lo spettacolo cambia continuamente, continuamente cambiano le persone, gli spettatori e tutto quanto quindi è un processo, non è un oggetto”.

Il metodo di lavoro del regista ha come avvio il crearsi delle idee dalle quali partire, ma poi si ripropone di rimanere aperto, sensibile e pronto a reagire a tutta la gamma di stimoli a cui si è sottoposti, stimoli che provengono dall’ambiente, dall’interno del soggetto e anche dalle altre persone: è come “mettersi in viaggio per una meta”. Con questa espressione de Luca concretamente vuol dire che dal primo giorno di prove si tratta di esplorare tutta una folla di suggestioni insieme agli attori, in tanti modi diversi che vanno dalla lettura del testo alla lettura di cose che parrebbero non avere diretto rimando con il testo, ma in qualche modo il regista sente invece che hanno con esso un legame invisibile, al fare delle improvvisazioni in scena su situazioni che riguardano il testo.

Questo criterio è utilizzato anche per la costruzione dello spazio scenico, che non viene mai predeterminato, ma si forma e si costruisce durante le prove dello spettacolo e nelle improvvisazioni, lasciandosi suggestionare dalle musiche, dal luogo e dagli oggetti in esso contenuti.

Anche per “Verginella” la scenografia si è evoluta con il cambiamento della sala prove, perché se inizialmente, durante le prove al teatro PIM, si era pensato a delle sedie sistemate a file che potevano essere spostate, scomposte e buttate all’aria, quando si è arrivati a provare al Piccolo Teatro, per esigenze di improvvisazione, gli attori hanno iniziato ad utilizzare delle panche e da lì a poco il regista ha capito che sarebbe stata quella la strada giusta.

La dinamicità di cui sto parlando la si ritrova anche nelle relazioni tra il regista, gli attori e il drammaturgo, tutti coinvolti, a diversi livelli, nella creazione dell’opera: è *“tutto un lavoro che viene fatto sul campo, insieme agli attori giorno per giorno con la libertà di abbandonare strade, sceglierne altre”*.

La fluidità sta inoltre nel saper gestire, grazie alla conoscenza e al profondo legame che unisce tutti i membri della Compagnia, le dinamiche che ogni attore mette in atto per affrontare il suo personaggio. A tal riguardo Stefano racconta dell’attrice Marta Comerio: *“Marta all’inizio ha una reazione di rifiuto e succede sempre così, ormai la conosco a menadito da quando eravamo più ragazzini, faceva così e io andavo in paranoia poi ho imparato a conoscerla e so che lei lavora così, lei inizialmente rifiuta ma quel rifiuto le è necessario per entrare in relazione”*.

Il secondo importante tema che emerge dall’analisi della prima unità è che **la creatività nasce principalmente dalla difficoltà**. La principale difficoltà è quella di saper tollerare il dubbio e l’incertezza rispetto a ciò che accadrà, alla “forma” che il prodotto acquisirà a seguito dell’atto creativo. La mente deve quindi sapersi porre in una condizione di attesa e di tensione verso qualche cosa che ancora non è compiuto, non è noto, non ha forma. Posso proporre a questo proposito un parallelo con le teorizzazioni che assegnano alla pratica psicoanalitica proprio tale capacità di tollerare l’ignoto e l’incertezza (Fabozzi, 2007; Neri, 2007).

Il poeta inglese John Keats, in una lettera del 1817, ha chiamato “capacità negativa” il saper *“stare nelle incertezze, nei misteri, nei dubbi, senza essere impaziente di pervenire a fatti e a ragioni”*. Lanzara la descrive come la capacità di: *“essere*

nell'incertezza, di farsi avvolgere dal mistero, di rendersi vulnerabili al dubbio, restando impassibili di fronte all'assenza o alla perdita di senso, senza volere a tutti i costi e rapidamente pervenire a fatti o a motivi certi, [di] accettare momenti di indeterminatezza e di assenza di direzione, e di cogliere le potenzialità di comprensione e d'azione che possono rivelarsi in tali momenti. ... questo stato di sospensione ... dispone a lasciare che gli eventi seguano il loro corso, restando in vigile attesa, e a lasciarsi andare con essi senza pretendere di determinarne a priori e a tutti i costi la direzione, il ritmo, o il punto d'arrivo.” (Lanzara, 1993).

La capacità negativa consente di prestare attenzione ad aspetti delle situazioni che altrimenti verrebbero trascurati. Per questa ragione, è *“fonte di un particolare tipo di agire: un agire che, per così dire, nasce dal vuoto, dalla perdita di senso e di ordine, ma che è orientato all'attivazione di contesti e alla generazione di mondi possibili”* (Lanzara, 1993). Essa si contrappone a quella che si potrebbe chiamare *“incapacità positiva”* che, invece, *“premia la prestazione specialistica, l'orientamento al risultato, il successo a breve termine, la conformità a norme e a modelli canonici di comportamento e l'acquisizione di certezze”* (Lanzara, 1993). Vi è, infatti, una produttività frutto dell'ordinata adesione a modelli, aspettative, stereotipi, schemi socialmente consolidati; esiste però una creatività che nasce dalla capacità di stare produttivamente nel disordine o nel *“far senza”*, nello stare nella mancanza di qualcosa alla quale si rinuncia per consentire l'apparizione del nuovo.

È interessante anche a tale proposito ciò che dice lo psicoanalista Luigi Pagliarani: *“bisogna vedere se l'ordine che io mi do nasca dalla capacità di sostare nel disordine. C'è un ordine generato creativamente con tutta la pazienza di sostare nel disordine, capacità negativa, accettazione della novità, complessità: quello sarà un ordine costruttivo ed appropriato. Se invece un ordine è generato dall'impazienza è difensivo: lo produco in quanto non ce la faccio più a stare in una situazione di disordine.”* (Pagliarani, 1993). E ancora: *“La parola decisiva per me è la parola mancanza ... la mancanza può essere il grembo da cui nasce quello che prima non era mai stato visto; la mancanza può essere l'abisso, il buio, lo smarrimento”* (Pagliarani, 1985).

Se le organizzazioni sono anche *“il mezzo di cui i loro singoli membri si servono per rafforzare i meccanismi individuali di difesa contro l'ansia e, in particolare, contro il riaffiorare delle primordiali ansie paranoidi e depressive”* (Jaques, 1955) e se sono

proprio le attività più creative, e nelle quali è più alta la responsabilità individuale, a generare più facilmente ansia, allora la capacità negativa è necessaria per affrontare l'incertezza e l'ambiguità connesse alle situazioni organizzative più critiche, ad esempio le decisioni nel corso di processi di definizione dello spettacolo.

Tornando a “Verginella” la creatività di questo testo è in particolare rintracciabile nella drammaturgia a monologhi, e nell'ambiguità tra relazione e solitudine. Detto con le parole del regista: *“proprio questo lo rendeva molto intrigante, una sfida, come rendere quelle relazioni nascoste all'interno del monologo. È come lavorare in contrapposizione con il senso di solitudine profondo che c'è perché questi sono sempre lì monologanti, con invece tutta la rete di relazioni inestricabili che si portano dietro ogni volta e che sono invisibili da un certo punto di vista, come renderli visibili e percepibili teatralmente al pubblico, è una sfida specifica di questo testo”*.

Si può fare qui riferimento a un concetto presente nella formulazione di Bion in “Una teoria del pensiero” (1962), dove viene evidenziata la necessità della congiunzione tra preconccezione e frustrazione perché possa formarsi il pensiero, l'area simbolica della mente. Mentre la congiunzione tra preconccezione e soddisfazione genera un concetto: la creatività artistica ha sicuramente a che fare con pensieri e simboli e non con concetti.

Sono proprio la difficoltà, la frustrazione e i limiti che possono agevolare la creatività consentendo di trovare nuove e svariate soluzioni che ci possono essere dietro ad una singola situazione od oggetto , ed è quello che Stefano intende quando afferma: *“è la sfida che rende creativo, il limite, questo è il paradosso. Io prima ti parlavo di quella libertà, in realtà quella libertà è possibile soltanto quando ci sono dei limiti molto forti con i quali tu combatti e che ti permettono di tirare fuori qualcosa, di inventare, se tu hai a disposizione qualunque cosa no”*.

La terza tematica che emerge dalle parole dense affiorate durante l'analisi è quella riguardante **il tema della famiglia**.

Come per lo spettacolo “Mamma mammazza”, anche “Verginella” tratta il tema della famiglia. L'idea del regista è sempre stata quella di provare a inquadrare tutta l'operazione del lavoro di Lupus Agnus con Aquilino in una prospettiva più ampia rispetto al mettere in scena un solo spettacolo e tra le tematiche trasversali ai testi del drammaturgo si trova appunto quella della famiglia, analizzata nei suoi lati più oscuri e perversi. Questo tema rispecchia perfettamente anche la filosofia generale della

Compagnia che è quella di affrontare il teatro in un senso civico con tematiche di forte impatto sociale e con lo scopo di sollecitare nel pubblico riflessioni e interrogativi.

Continuando ad analizzare l'intervista, il quarto importante tema che emerge è quello dell'**origine del testo**.

“Verginella” inizialmente era un monologo di due sole pagine, ma dalle quali poteva vedersi tutta la bellezza e la difficoltà. Il regista ha così proposto ad Aquilino di svilupparlo non più sotto forma di monologo, ma di spettacolo vero e proprio, costruendo quindi una drammaturgia più complessa intorno al personaggio principale: *“erano due paginette, però due paginette bellissime, proprio belle, c’era già tutto il personaggio di Verginella”*. Prima di arrivare alla versione definitiva sono state apportate varie modifiche al testo e questo grazie alla grande e continua collaborazione di Aquilino durante le varie fasi di lavoro.

Secondo il regista nei confronti del testo si deve poter avere sia libertà sia rispetto. Libertà di apportare modifiche per rendere il testo più funzionale alla messa in scena e per aggiungere anche la creatività del regista, ma con il rispetto e una piena comprensione dello spirito del testo. Ecco come Stefano esemplifica questo concetto: *“concepisco molto il testo come una materia più plasmabile, è preziosa, ricca, bisogna farci attenzione però sento più libertà nei confronti del testo questo sia che si tratti di Aquilino sia che si tratti di un altro autore. Credo appunto che la strada giusta sia quella di cercare questa specie di libertà all'interno del sentiero tracciato dall'autore”*.

L'ultima categoria che emerge dall'analisi dell'intervista è **la poeticità del testo** e delle immagini che esso suggerisce.

Stefano a proposito racconta: *“c’era già lei nella chiesa, c’era già il dialogo con Gesù, c’era già questo senso di solitudine, questo bisogno di confidarsi con qualcuno e quindi poi la poesia di questa situazione della ragazzina sola in una chiesa, proprio l’immagine che ispira immediatamente è fortissima e poeticissima”*.

Si evince in modo molto chiaro nel testo il bisogno, da parte di Verginella bambina, di potersi fidare, il bisogno di protezione e di comunicazione che cerca di trovare all'interno della chiesa dove si nasconde, rivolgendosi a Gesù. Wilfred Bion (1965), allargando il concetto degli assunti di base anche alla società, ritiene che la Chiesa, una madre Chiesa che tutti accoglie e tutti abbraccia, con la sua organizzazione e la sua struttura si specializzi nella manipolazione dell'assunto di base di dipendenza.

Passerò ora all'analisi della seconda unità, domanda 4, dell'intervista al regista Stefano de Luca.

Il primo tema che emerge è la totale **ammirazione del regista nei confronti del drammaturgo di riferimento, Aquilino**. Stefano afferma: *“sono totalmente innamorato di quello che fa Aquilino, poi magari non glielo dico abbastanza però assolutamente per me quello che offre lui sono cose veramente inimmaginabili”*. La stima riguarda sia la bravura nello scrivere testi di grande impatto emotivo sia la libertà che Aquilino riesce a concedere al regista; a testi di già alto valore il drammaturgo concede al regista una fiducia tale da permettergli di rielaborarli insieme così da giungere a un risultato finale che sia il perfetto coronamento delle intenzioni di tutti.

La seconda categoria che affiora dall'analisi è **l'esigenza, del regista, a pochi giorni dalla messa in scena, di diventare sempre più preciso e serrato nelle richieste**: *“è come se alla fine bisognasse strizzare per vedere cosa resta e precisare e fare in modo che tutto si coaguli in qualche cosa e quindi c'è uno sforzo come di scavare, è un modo di ottenere le cose per arrivare alla precisione, a sentire la forma di una scena dello spettacolo perché poi quella è molto importante”*.

Si ritrova in questo pensiero del regista ciò che Freud, in una conferenza tenuta al “Collegio medico viennese” nel 1904 e pubblicata col titolo *Psicoterapia*, esponeva circa la formula “per via di porre” o “di levare”, dove la tecnica psicoanalitica rappresenta la via di levare, e quella della suggestione consiste nella via di porre. Così, come nella psicoanalisi il levare conduce all'essenza, alla causa ultima della sintomatologia del paziente, in modo simile, il levare teatrale persegue, al di là degli orpelli, una essenzialità e “verità” del significato dell'azione scenica⁵. Freud, più in dettaglio, riprende la teoria dell'arte leonardesca secondo cui la pittura era “in via di porre”, mentre la scultura era “in via di levare”, cioè togliendo alla forma grezza tutto

⁵ Freud scrive: *“Tra la tecnica della suggestione e quella analitica esiste la più grande antitesi, quell'antitesi che il grande Leonardo da Vinci ha compendiato, per quanto riguarda le arti, nelle formule per via di porre e per via di levare. La pittura opera per via di porre: applica cioè piccole masse di colore là dove prima non c'erano, sulla tela incolore; la scultura, per contro, procede per via di levare, ossia toglie dal blocco di pietra quel tanto che copre la superficie della statua in esso contenuta. In maniera del tutto analoga la tecnica della suggestione cerca di agire per via di porre, non curandosi della provenienza, della forza e del significato dei sintomi patologici, ma sovrapponendovi qualcosa, vale a dire la suggestione, dalla quale si attende che sia abbastanza forte da impedire all'idea patogena di manifestarsi. La terapia analitica, invece, non vuole sovrapporre né introdurre alcunché di nuovo, bensì togliere via, far venire fuori, e a tale scopo si preoccupa della genesi dei sintomi morbosi e del contesto psichico dell'idea patogena che mira a eliminare. Con questo indirizzo di ricerca essa ha fatto enormemente avanzare le nostre cognizioni.”* (1904).

ciò che nasconde la futura statua in essa contenuta, proprio come l'analisi rivela ciò che prima era nascosto. Si arriva così progressivamente all'essenziale nell'analisi, facendo emergere il sommerso. Ciò che più è nascosto e doloroso, più stimola la volontà di ricerca e disvelamento. Questo pare particolarmente pertinente nella Compagnia Lupus Agnus, dove si tratta di temi propri dell'intera umanità, ma nelle sue specificità più nascoste e meno facilmente esprimibili.

La terza categoria di questa seconda unità è il bisogno da parte del regista di **creare la giusta attenzione nel pubblico all'inizio dello spettacolo.**

Quasi come se volesse accompagnare gli spettatori in un rito di purificazione, il regista dedica molto tempo e attenzione a definire i primi minuti della messa in scena, per lui essenziali per catturare e coinvolgere la platea distogliendola da quanto ha preceduto il giungere a teatro, così da rendere tutti maggiormente pronti a un giusto atteggiamento di fruizione dello spettacolo. Ciò è espresso dalle parole di Stefano: *“cerco di creare le condizioni per cui il pubblico possa ascoltare ... ci vuole un po' per purificarlo, per portarlo dentro alla situazione di ascolto, io questo non posso assolutamente trascurarlo ... la maggioranza del pubblico arriva così piena di cose per cui per me è fondamentale preparare l'ascolto del pubblico cioè fare in modo che nei primi istanti dello spettacolo si crei una situazione di concentrazione che permetta quella sensibilità.”.*

La quarta e ultima categoria dell'unità è **il riconoscimento della fatica degli attori.**

Stefano cerca di stare molto attento nel rispettare i tempi e le dinamiche dei suoi attori anche quando ha delle esigenze molto precise. Il regista sa che in alcuni momenti è necessario essere più duri e stringenti al fine di ottenere risultati ottimali, ma questo inevitabilmente può portare malessere e nervosismo negli attori. Stefano racconta: *“agli attori chiedo la disponibilità a mettersi in gioco senza sapere, senza inizialmente dare troppe certezze anzi pochissime, di stare in quella situazione così di incertezza, di ricerca, poi invece magari gli chiedo delle cose molto molto specifiche ad esempio a un certo punto in 'Verginella' sono andati in sofferenza sia Tommaso che Annamaria perché io li fermavo molto, continuavo a fermarli e quindi voglio proprio una certa cosa e io ce l'ho molto chiaro cosa voglio però so anche che devo farci i conti, che non posso spingere oltre un certo limite perché lì c'è un'altra persona ... ci sto attento perché so che dall'altra parte c'è un essere umano e che non si crea quello che io voglio*

ma si crea quello che insieme creiamo, la creazione non sta più nelle mie mani ma sta fra di noi.”.

Analizzando questa ultima categoria si evince chiaramente un’ottima capacità di leadership del regista. In particolare, pare che il regista soddisfi i requisiti individuati da alcuni autori (Foresti, Rossi Monti 2002; 2005) come caratteristici di un buon leader, vale a dire la capacità di assumersi responsabilità, di umanizzare le relazioni e i processi, ma anche di tollerare l’eventuale ostilità e odio da parte dei partecipanti e di non tentare di compiacere tutti.

L’analisi della terza unità, inerente la quinta domanda, fa emergere due importanti nuclei tematici.

Il primo riguarda la **solitudine** del regista, che a tratti può insorgere come negazione della condivisione. Stefano è consapevole del prezzo che comporta l’affermare le proprie idee in quanto regista, leader, vale a dire il rischio di solitudine perché non compreso, non apprezzato.

Il secondo riguarda invece la **condivisione** che emerge in vari aspetti.

Per il regista è la condizione di base e necessaria affinché uno spettacolo possa essere definito riuscito. Condividere significa concretamente fare esperienze di condivisione, non è qualcosa di astratto, esiste proprio una coincidenza tra condivisione ed esperienza e significa vivere insieme ad altri varie emozioni e pensieri. Può essere a vari livelli, da superficiale a intensa, ma nel momento in cui avviene è bellissimo e ti ripaga di tutti gli sforzi fatti per arrivare. Stefano dice: *“uno spettacolo riuscito, una recita riuscita è quella in cui tu senti che c’è stata condivisione ... teatro è forse proprio quella condivisione e la condivisione è esperienza e quando la condividi ci sono tanti livelli, può essere più superficiale o più intensa, quando senti che si è stati insieme davvero a raccontarsi una storia, a pensarci su, a suggestionarsi, a sognarla, a commuoversi, a incazzarsi, a rifletterci allora senti che il grado di condivisione è forte e ne è valsa la pena di tutta la fatica.”*

Passo ora ad analizzare la quarta unità riguardante la sesta domanda.

Il primo tema emerso dall’analisi è che **il teatro tratta i grandi temi umani universali**. Ricordo che Freud, ne “L’interpretazione dei sogni” 1899, illustra come l’arte e la letteratura siano principalmente espressione dei grandi conflitti psichici dell’uomo, e che ne rappresentino una forma di elaborazione. Il teatro racconta

esperienze che ciascuno di noi riconosce anche se non le ha vissute concretamente come vengono rappresentate sul palco, ed è per questo che risuoniamo di fronte a certe storie come se inconsciamente le avessimo vissute perché nel profondo tutti siamo esseri umani, tutti sappiamo che cosa vuol dire soffrire. A questo proposito, la nozione di riconoscimento risulta essere di grande interesse. Se infatti il riconoscimento è una esperienza di “vitalizzazione” in cui il Sé ritrova suoi aspetti (che riconosce come propri appunto) in eventi, persone e stimoli esterni (Amadei, 2005; Sander, 2007), è plausibile affermare che nella fruizione teatrale avvengano processi di riconoscimento sia negli e tra gli spettatori e gli artisti, sia in relazione a eventi drammatici come la violenza interpersonale. Infatti Stefano sostiene: *“raccontiamo la nostra storia individuale, il nostro microcosmo, il nostro sguardo che però contiene la storia universale, il benedetto macrocosmo”*.

Un altro importante tema emerso è **l’aspetto mutageno del teatro**.

Il teatro non è terapia in senso stretto, ma è conoscenza, è un modo per apprendere, scoprire, sperimentare, sentire e udire quindi è trasformativo ed è un accrescimento di cultura.

Infine l’ultimo tema emerso dall’analisi di questa unità è che **il teatro amplifica le emozioni, ma al contempo le contiene** e le contiene sia perché è una cornice sia perché è una esperienza di condivisione tra persone. Il regista esprime così questo concetto: *“il teatro, è proprio quella vita intensificata e quindi quale che sia il tema bisogna fare i conti con quella intensità. Ti dico la verità fortunatamente uno spettacolo non è la cosa, cioè non è l’oggetto ma c’è una specie di trasfigurazione dell’oggetto del racconto, una specie di sublimazione ... la funzione di contenimento in fondo è il mettere in scena lo spettacolo, è il teatro in qualche modo ... la funzione di contenimento anche per il pubblico ... il teatro svolge quel tipo di funzione, la messa in scena di quelle situazioni, di quelle relazioni, di quegli avvenimenti permette al pubblico di sperimentarli quindi di prenderne coscienza però in una posizione di sicurezza, esattamente come quando a noi ci raccontavano le fiabe cioè il teatro risponde a questo bisogno primario dell’essere umano di sentirsi raccontare storie.”*

Questa riflessione ci permette di introdurre il concetto della coscienza dell’illusività che è tipica del gioco e della rappresentazione artistica in generale. È un fenomeno che interessa sia l’artista che il fruitore. I protagonisti della dinamica artistica cedono il

passo alla finzione permettendo alla coscienza di abbandonare i suoi blocchi. La coscienza dell'illusività è una sorta di negazione preventiva che concede ai contenuti rimossi di inserirsi senza danno apparente sia nel processo di creazione che di fruizione, proprio perché lo spettatore sa che l'arte è finzione può lasciarsi invadere da emozioni e pensieri altrimenti occultati. Emozioni occultate dall'Io trovano nell'arte un ambiente protetto per esprimersi liberamente (Freud, 1919).

L'analisi della quinta unità, inerente le risposte alle domande 7 e 8, fa emergere come primo tema la **critica alle modalità imperanti in televisione e in parti della società**.

Quello che il regista disapprova è la falsa comunicazione, improntata al non ascolto e all'attacco dell'altro con aggressività e mancanza di tolleranza verso le opinioni diverse, come nei reality in televisione: *“è veramente agghiacciante perché prima ancora che uno possa esprimere la sua opinione viene subissato di repliche, mugugni, faccette.”*.

Il secondo importante tema emerso è **la valorizzazione del dibattito**.

Discussione come momento di riflessione dopo lo spettacolo e come esperienza di socialità, di tolleranza e accettazione delle diversità di opinioni, di persone. Il confronto sicuramente è un momento importante, ma è anche faticoso e in controtendenza alla consuetudine di non ascolto e di falsa comunicazione propugnata dai media e dalla politica. Riportando il pensiero di Stefano: *“siamo sciroppati come pesche e quindi [il dibattito] mi sembra un fatto importante diciamo politicamente e poeticamente importante.”*. La potenza socializzante e aggregante dell'attività teatrale viene ricordata anche da uno studioso di teatro come Gaetano Oliva, il quale sostiene che *“in ogni condominio dovrebbe esserci una compagnia teatrale”* (comunicazione personale), poiché ciò consentirebbe di meglio elaborare conflittualità, tensioni e progetti di una comunità.

L'ultima tematica affiorata è **l'identificazione tra regista e opera teatrale**.

Il regista vive lo spettacolo come una sua creatura e nell'intervista usa parole forti come ad esempio *“impazzire”*, *“shock”*, *“violenza”* quando dice di sentirsi ferito nel suo motto: *“io do molto e chiedo molto”*; si sente ferito dalla poca attenzione allo spettacolo sentendola come poca attenzione a lui stesso. Penso che il modo migliore per spiegare questa identificazione sia di usare le parole di Stefano: *“è sempre sgradevole quando hai l'impressione che qualcuno non abbia amato il tuo spettacolo, come se non*

amassero te ... affrontare che qualcuno possa odiare quello che fai, provi orrore ... ogni volta che avviene è uno shock perché è come se tradissero me. C'è una totale identificazione in questa cosa per questo è molto delicato ... se uno entra in ritardo io posso impazzire perché è come se mi stesse distruggendo questa cosa, è proprio terribile, una violenza”.

Prendo ora in esame i due nuclei tematici emersi dall'ultima unità riguardante la nona domanda.

Il primo si può dire essere riferito al **tempo del teatro**.

Il tempo del teatro è un tempo particolare perché è al contempo sia un solo-presente sia la stratificazione dinamica di moltissimi tempi passati, ricordi, che possono essere anche immagini: *“Rosalina Neri che piangeva dopo la prima, oppure Marta che grida, non so le cose più banali, più eclatanti, le pillole che saltano chissà”*. A teatro esiste soltanto il presente cioè quello che è interessante è che in quel momento avviene qualcosa, il momento presente, è per quello che il teatro quando è fatto bene ti porta via, ti risucchia e ti concentra sul presente, gli attori sono concentrati su quello che sta avvenendo in quell'istante e anche gli spettatori, passato e futuro confluiscono in quel momento. Recenti elaborazioni psicoanalitiche hanno ravvisato nella nozione di “now moment” uno dei capisaldi fondamentali della relazione tra psicoanalista e paziente. In particolare, Stern concettualizza il momento presente come quei momenti di esperienza interpersonale intensi e immediati, della durata temporale molto limitata (Stern, 2004) che ben illustrano quanto accade sul palco e quanto l'intervistato si auspica avvenga tra pubblico e attori.

Il secondo invece è **lo spazio del teatro**.

Lo spazio del teatro è limitato, è il palco, ma in realtà è potentissimo: *“rinchiudetemi in un guscio di noce e io avrò comunque spazio”*; è uno spazio molto dinamico, che cambia costantemente sia perché ogni sera lo spettacolo è in qualche modo unico, ma anche perché ogni spettatore cambia un po' dopo aver visto lo spettacolo.

3.2.2. Tommaso Banfi, attore

L'intervista successiva è all'attore Tommaso Banfi, che interpreta in "Verginella" il ruolo di Rocco.

La prima categoria della prima unità, comprendente le prime tre domande dell'intervista, riguarda **le reazioni del pubblico e la grande valorizzazione che ne fa l'attore.**

Data la delicatezza del ruolo che ricopre e la gravità del suo personaggio, Tommaso avverte in maniera molto forte il peso che la sua recitazione e le sue parole avranno nel pubblico, prova a non prefigurarsi la risposta che si avrà dalla platea di fronte a certe sue affermazioni e si impone di pronunciarle come farebbe il personaggio, senza che il lui attore si costruisca un modo di recitarle in vista della reazione forse più sospettabile, ma spesso non univoca, né sempre quella che si avrà poi in risposta di rappresentazione in rappresentazione, di sera in sera. Ecco la parte di intervista in cui spiega tutto ciò: *“spesso c'era una reazione di schifo, di ghiaccio, qualcuno sorrideva perché le reazioni emotive sono cose così profonde, sono le più svariate e in punti come questo dove dici una cosa che non diresti mai come essere umano, ma hai fatto tutto un percorso per cui il tuo personaggio la dice così convinto e lì ti rendi conto di che tipo di storia stai raccontando e questi culmini generano un'onda, una reazione emotiva nelle persone e tu hai un ritorno. È una cartina tornasole rispetto all'ascolto, ma a volte è fallace nel senso che tu pensi che generi un'emozione invece poi il pubblico reagisce diversamente”*. Le tematiche affrontate negli spettacoli sono tali che Tommaso ribadisce quanto le persone potranno essere in maniera diversa da individuo a individuo, a seconda della personalità di ciascuno e al vissuto personale, sollecitate e scosse dal vederle in scena. Ecco perché afferma quanto segue: *“gli spettacoli quando diciamo cose molto forti sono un banco di prova con il pubblico”*.

La seconda categoria di questa prima unità è relativa al **modo di affrontare tematiche così difficili.**

È fondamentale per Tommaso la conoscenza, lo studio e l'approfondimento del tema per riuscire meglio a comprendere e di conseguenza a entrare più profondamente nel personaggio. L'attore racconta: *“cercare di leggere e capire in che razza di fango vai a mettere le mani, in che complessità, profondità di tematiche e gli scontri che avvengono*

all'interno di queste tematiche quindi un mero studio ci ha aiutati ad affrontare psicologicamente questa cosa". Questo approfondimento è avvenuto grazie a letture di libri, pamphlet, internet e soprattutto dialogando con persone a diretto contatto con il problema. La Compagnia si è rivolta ripetutamente ad esperti, educatrici ed operatori del settore della violenza sui minori.

Lo studio inoltre è servito a Tommaso per riuscire a conoscere meglio se stesso in relazione al tema in questione, infatti il personaggio dello zio è molto distante alla personalità dell'attore, che ha riscontrato alcune iniziali difficoltà nell'affrontare il personaggio. Tommaso, per riuscire ad entrare veramente nella parte, doveva non solo cercare di non giudicare moralmente il personaggio, ma anche renderlo innocente ai suoi occhi. L'attore spiega così questo concetto: *"per poterlo rappresentare lo devi difendere al 100%, e difenderlo al 100% vuol dire conoscerlo ... una parte della mia mente lo vede innocente si anche se nello spettacolo sappiamo che non è innocente e lui stesso sa che non è innocente ... internamente il personaggio io lo difendo e lo devo difendere perché devo portare la sua verità, perché io come attore non posso avere già un giudizio altrimenti facciamo un'operazione di stacco e di recitazione che ti porta a giudicare quello che fa il tuo personaggio quindi a prenderlo in giro"*.

Molto importante per l'attore è stato anche farsi aiutare dai suggerimenti e i consigli del regista e degli altri attori in scena con lui.

La terza e ultima categoria della prima unità riguarda **la stretta relazione tra persona e personaggio** all'insegna di un costante dialogo tra "io" interlocutore dell'intervista, "Tommaso" attore e "Rocco" personaggio.

Non si può non notare come durante l'intervista ogni volta che si riferisce a sé come colui al quale venivano rivolte delle domande Banfi usa la prima persona singolare, si veda per esempio: *"era molto lontano da me quel personaggio e dovevo andare a pescare da altre parti dentro di me, più nascoste e più profonde"*.

Quando poi l'intervistato vuole riferirsi a sé come persona e attore, usa la terza persona singolare e parla come Tommaso; quella che segue ne è un'esemplificazione: *"Tommaso è più vicino una persona mite"*.

Molto forte è l'identificazione che ha nei confronti del personaggio interpretato, ecco perché in molte parti dell'intervista parla direttamente come Rocco, ad esempio qui: *"quando Rocco racconta della storia delle violenze"*.

Questa evidente complessità cognitiva indica la strettissima relazione che si crea tra la persona, il suo essere attore e il personaggio interpretato. Questo rapporto dialettico tra le parti che l'intervista ha fatto emergere con tanta forza è una delle chiavi di riuscita dell'interpretazione.

L'analisi della seconda unità, riguardante la quarta domanda, mette in luce tre nuclei tematici.

Il primo è la cerimonia, il **rito del teatro come costruzione congiunta** dello spettacolo tra il pubblico e la Compagnia.

Tommaso racconta: *“la condivisione con il pubblico c'è quando crei la cerimonia del racconto a teatro in cui siamo tutti insieme e condividiamo uno spazio, un luogo e un tempo in cui creiamo una relazione, un'attenzione con il pubblico”*. Si può qui fare riferimento alle parole di Dario Fo nell'intervista fattagli da L.M. Lorenzetti (1982) *“Esiste un'altra ritualità: è far sentire allo spettatore che quella rappresentazione può nascere soltanto quella sera e che il giorno dopo sarà diversa. È la creatività sul contenuto e soprattutto sul coinvolgimento del pubblico. Il pubblico viene coinvolto perché quel tema diventa il suo. L'essenziale è che la gente, oltretutto si metta ad agire con la tua bocca, con la tua faccia. Esiste una grossa differenza tra il teatro programmato, fermo, fisso, che si avvale della letteratura e un altro che si avvale di suoni, dei gesti, del ritmo, della presenza del pubblico, della casualità e della situazione.”* (p. 254).

Il secondo è **l'autonomia della scelta dei temi**, autonomia dettata dall'urgenza di comunicare e condividere questa tematica, storia, senza assolutamente avere l'idea di cavalcare l'onda mediatica (i giornali, i media...) sulla questione della pedofilia.

L'ultimo è la **consapevolezza e accettazione della imprevedibilità delle reazioni del pubblico**. Abbandonando l'illusione narcisistica di poter controllare tutti gli aspetti dello spettacolo e, invece, valorizzare anche le opinioni e reazioni differenti delle diverse persone: *“è sorprendente la lettura che da il pubblico di quello che tu fai e ogni volta è diversa e ogni volta diversificata”*.

Passo ora all'analisi della terza unità inerente alla quinta domanda.

La prima tematica emersa è **il metodo di lavoro con cui affrontare la complessità**.

È un metodo che procede per piccoli passi, partendo a lavorare sui singoli elementi che compongono la complessità e anche con la condivisione che esiste tra gli attori e il

regista, non pensarsi soli, ma anzi pensare che alla base del teatro c'è la relazione. Tommaso dice che *“non sei da solo tu a raccontare la cosa e quindi a prenderti carico di tutta questa cosa”* e inoltre utilizza una bellissima metafora con l'arcobaleno per affrontare la complessità: *“l'arcobaleno è fatto di tanti colori, vedi questo grande arcobaleno e quella grande emozione nel guardare l'arcobaleno, ma c'è il piccolo rosso che fa la sua strisciata rossa, il piccolo blu che fa la sua strisciata blu e si occupa di quello non di tutto l'arcobaleno poi ovviamente il grande si occupa di tutto l'arcobaleno”*.

L'altra tematica è **sull'importanza dell'agire fisicamente**.

Agire fisicamente significa sia trovare espedienti fisici sia mettersi in relazione con gli altri e questo svolge una funzione di contenimento, evitando di restare imprigionati nel pensiero. L'attore spiega così tale concetto: *“il fatto di agire e di poter inventare delle cose, di questa funzione del teatro che ti mette in moto anche fisicamente e così non rimani dentro a quel pensiero, a quella tua cosa cerebrale e mentale di studio, ma ti porta immediatamente a dover trovare degli espedienti fisici e di relazione con gli altri per poter raccontare questi temi così difficili”*.

L'analisi della quarta unità che comprende le domande 6 e 7 fa affiorare come prima importante tematica **la relazione con il pubblico**.

La relazione con il pubblico è sempre imprevedibile, deve partire da zero ogni replica dello spettacolo, sia perché il pubblico è sempre differente sia perché gli attori devono lavorare come se fosse sempre la prima volta della messa in scena. Tommaso nell'intervista racconta che *“tutto quello che viene è da rispettare perché quella relazione che tu imposti quella sera deve essere una relazione vergine, è una relazione vergine, cioè succede quello che succede quella sera lì anche se tu hai letto dello spettacolo, hai delle informazioni quindi non è che sei totalmente vergine che arrivi e non sai che cosa vedrai però tu entri in campo raccontando per la prima volta quella storia e loro l'ascoltano per la prima volta, anche se è la centesima volta che la replichi quelle persone è la prima volta che l'ascoltano”*.

La seconda tematica riguarda il **recitare per missione**.

A Tommaso piace stare in scena non solo per un aspetto lavorativo, ma soprattutto per *“incanalare una missione”*, per poter avere l'occasione di smuovere le coscienze delle persone che vengono a vedere lo spettacolo, sapere di essere *“un pezzo di un*

ingranaggio che è molto più grande di te e che è virtuoso". L'intento dello spettacolo è stato infatti quello di non dare delle risposte o di dare delle posizioni definite, sia nella struttura che nella modalità, la Compagnia ha cercato di raccontare ognuna delle visioni della verità con un'oggettività di fondo ovviamente, cercando di mostrare le complessità dalle quali derivavano queste verità, senza fermarsi al primo aspetto, ma cercando di andare a delle radici più profonde per provare a cambiare le cose.

Infine emerge la volontà di **portare il teatro anche in luoghi non teatrali**.

Tutti i componenti di Lupus Agnus arrivano da esperienze di laboratori e lavori nelle scuole a diretto contatto con i ragazzi e l'intenzione è proprio quella di continuare a portare tutto il mondo del teatro, dello studio, della finzione e delle tematiche in luoghi anche non teatrali.

Analizzando la quinta unità, riferita all'ottava domanda, emergono due nuclei tematici rilevanti.

Il primo riguarda il **coinvolgimento emotivo** nello spettacolo.

Il coinvolgimento durante la preparazione e la messa in scena è assoluto vale a dire che interessa sia il lato professionale sia il lato umano: *"ci ha coinvolti a 360° come esseri umani, come attori ... perché ha toccato tanti campi della mia esistenza"*

Il secondo invece riguarda il **ricordo lasciato dagli spettacoli**.

Il ricordo è perenne perché ogni spettacolo teatrale modifica e trasforma la persona stessa, è un segno permanente.

L'indagine sulla sesta ed ultima unità riguarda la domanda aggiuntiva che è stata posta solamente a Tommaso in quanto unico attore proveniente da una diversa scuola di formazione.

La prima tematica emersa è sul **metodo di lavoro**.

Il metodo di lavoro dipende in parte dalla formazione, che deriva da due scuole teatrali diverse (Scuola Civica d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" e scuola di Teatro del Piccolo) che a volte, nei momenti di maggiore stanchezza, si avverte di più, ma è modificato dalla esperienza congiunta, esperienza che parte dall'ascolto reciproco costante e condiviso grazie alle radici e al substrato teorico che è comune. Per Tommaso l'aspetto fondamentale è *"l'ascolto in scena che è l'obiettivo principe del nostro lavoro cioè di essere insieme a un livello più profondo ed è questo che ci accomuna al di là della provenienza"*.

L'ultima tematica affiorata è **l'utilizzo minimo di scenografia**.

L'uso minimale della scenografia per evitare ornamenti e orpelli e al contrario favorire l'intensità del sentire è una caratteristica precipua della Compagnia a prescindere dalla scuola da cui derivano. L'attore: *“c'è una base di fondo che è comune che è quella di fare un certo tipo di teatro che non fa uso di troppe scenografie, troppi costumi, troppi apparati, ma che ha come unico punto imprescindibile di partenza la relazione tra gli attori, il fatto che stiamo raccontando una storia”*. Questo stesso concetto lo si può ritrovare nelle parole di Grotowski (1970) *“Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore”* (p. 25).

3.2.3. Marta Comerio, attrice

La prossima intervista che vado ad esaminare è quella all'attrice Marta Comerio che nello spettacolo interpreta il ruolo di Verginella.

La prima unità riguardante le prime tre domande mette in luce tre importanti nuclei tematici.

Il primo è relativo all'**importanza delle immagini**.

Le immagini hanno valore prototipico, sono la quintessenza del processo di costruzione dello spettacolo e dei singoli personaggi. Ne sono l'identità più vera nel senso che sono determinanti nel definirne la veridicità. È molto interessante a questo proposito la lettura che Domenico Chianese e Andreina Fontana (2010) compiono della posizione di Freud in relazione alle immagini. È noto che Freud espresse dubbi circa l'attendibilità delle immagini, considerate un linguaggio in qualche modo “primitivo” a paragone del più elaborato linguaggio verbale. Tuttavia, questa è la tesi dei due autori, le immagini sono cruciali anche per Freud, la cui opera si muove “in una iconosfera”, *“un fiume carsico che ha avuto i suoi punti di emergenza non solo nelle immagini della ‘Gradiva’, del ‘Mosè’, di ‘Leonardo’ ma anche nella passione del collezionista di oggetti antichi, nelle fantasie archeologiche nelle immagini di Roma...”* (p. 33),

recuperando così la centralità delle immagini nella elaborazione psicoanalitica. L'importanza dell'immagine la si può trovare chiaramente nelle parole di Marta nel descrivere il lavoro fatto sul personaggio di Chiara in "Mamma mammazza": *"ho immaginato e ho proposto una bambina vestita di pioggia ... ho pensato ad una cosa per niente realistica perché questa bambina pur essendo in casa sta con un vestitone da bambola, gli stivaletti gialli e l'ombrellino, quindi lavorare su questo ombrellino a cui si aggrappa, niente di realistico, cose che ti vengono perché inizi a guardare i bambini e li vedi con questi ombrellini nella loro giornata di pioggia quindi dici che bello, questo è lo squarcio di Chiara"*.

Il secondo nucleo tematico è inerente al **metodo di lavoro basato sull'intuizione**.

Il modo di lavoro è basato sull'intuizione e non sulla razionalizzazione. Ma l'intuizione giunge dopo *"aver preparato il terreno"* con lentezza, ricerca di ritmo e ascolto di come il personaggio nasce psichicamente dentro di sé. Marta non entra in un personaggio, ma entra al massimo *"in una storia"*, perché attende che il personaggio venga a visitarla. L'emotività nel rappresentare un personaggio non è definita a priori *"come da copione"* ma sorge spontanea e sincera *"come una cascata"* solo dopo che le condizioni mentali, formali e concettuali sono state consolidate. Per Marta *"è più la capacità di ascoltare e di non produrre, di non pensarmi come un'attrice che va lì per produrre qualche cosa ma che può lasciar fluire qualche cosa e che ha fiducia in mente e cuore insieme che lavorano, quindi la capacità di analizzare e poi di dimenticare una cosa e di lasciarla arrivare senza pensare di dover fare"*.

L'ultimo invece è una **critica alla spettacolarizzazione superficiale** proposta dalla televisione o da certi film piuttosto *"è bellissimo quando ti commuovi anche per delle cose che non sono spiattellate"*. Le emozioni di per sé non conducono a conoscenza e questo concetto lo si può ritrovare, riferito ai versi scritti, anche in Rilke nel suo libro "I quaderni di Malte Laurids Brigge" del 1974 *"poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze"*.

Passo ora all'analisi della seconda unità inerente alla quarta domanda.

Il primo tema emerso riguarda **la concentrazione in scena**.

L'attore deve pensare a ciò che sta vivendo sulla scena e non al pubblico. Preoccuparsi del pubblico causerebbe la perdita di concentrazione e di "intensità". Gli attori cercano una condivisione profonda e spontanea, non costruita né studiata tra

compagnia e pubblico attraverso lo spettacolo. Marta spiega che *“il pubblico è pericoloso perché noi delle volte siamo in scena e siamo preoccupati del pubblico e perdiamo il contatto tra di noi ... e succede questo perché sei preoccupato di fare bene, sei preoccupato perché c'è il pubblico e quindi tutta la tua energia è là e non è più sulla scena”*.

La seconda tematica affiorata è **l'analogia con una orchestra** per quanto riguarda la condivisione tra i componenti della Compagnia; *“si cerca proprio di avere una grande condivisione e un grande accordo, di accordarsi perché poi siamo strumenti diversi con drammaturgo e regista e quindi si cerca questo accordo se lo pensiamo in un senso musicale”*.

L'ultima tematica riguarda **il pubblico come risorsa**.

Il pubblico dialogante con gli attori è quello che comunica inconsapevolmente le sue reazioni e che viene tenuto in mente dalla Compagnia non come giudice, ma come partner *“giochiamo insieme”*, si ha così una rappresentazione del pubblico come interno allo spettacolo.

L'indagine sulla terza unità, quinta domanda, lascia emergere come prima categoria **la riflessione sul tema**.

È indispensabile trovare dentro di sé il *“germe”* cioè l'essenza di quel comportamento che deve essere rappresentato, anche quando si tratta di comportamenti che mai sono stati agiti dall'attore e questa è una dinamica che consente inoltre di comprendere il punto di vista dell'altro, di chi ci è diverso, distante, sia della vittima sia del carnefice.

La seconda categoria riguarda la stretta **connessione tra lavoro e vita privata**.

I punti di contatto, contagio, tra lavoro e vita privata si trovano, ad esempio, da una parte nei sogni terribili fatti dall'attrice durante le letture sull'argomento, dall'altra parte invece si trova una intenzionale vicinanza tra vita privata e lavoro, come quando ci si occupa e preoccupa di temi scomodi – come la violenza sui bambini – proprio perché si è genitori.

Analizzando la quarta unità, inerente le domande 6 e 7 dell'intervista, predominano tre nuclei tematici.

Il primo riguardante **l'impegno sociale**.

L'esigenza quindi di comprendere il male e di non allontanarlo bensì di potersi attivare per svolgere concretamente una funzione di supporto all'interno della società. Marta nell'intervista racconta così il suo desiderio: *“Il mio compito come attrice già sul palcoscenico è svolgere delle cose per la società, essere un aiuto per la società ... mi piacerebbe che questo lavoro mi servisse anche per avere una presa diretta diversa nel mondo cioè è concreto anche il teatro però forse dovrei farne di più, più spettacoli cioè dovremmo essere in una scena di più allora sentirei che sto adempiendo ad una missione invece così mi sembra troppo poco. ... Penso che forse il teatro sia troppo piccolo come strumento, sono molto più forti altri mezzi che tu sei una goccia con il tuo spettacolo.”*.

Proseguendo nell'analisi emerge **la volontà di non compiacere**.

Non assecondare, ma mantenere l'autonomia da obiettivi diversi dallo spettacolo in sé. Marta racconta: *“delle volte anch'io sono stata una spettatrice sorda a certe cose perché non ero disponibile a farle entrare, però erano cose belle e tuttora capita che magari leggo Shakespeare ma lo leggo con gli occhi e non lo sto leggendo profondamente, per fortuna che Shakespeare se ne frega di me cioè scrive anche per me ma non solo ... ognuno ha la sua testa e la sua vita quindi devi principalmente lavorare per noi, Stefano è il primo spettatore di quello che noi stiamo producendo”*.

Infine emerge la ricerca di **condivisione vera con il pubblico** ed è proprio perché questo scambio vuole essere sincero, intenso e profondo che può anche incutere timore, come si evince dalle parole di Marta: *“è una cosa che mi faceva paura. Non sempre arrivavo con l'animo disposto, molto rilassato ... vedere l'interesse delle persone mi ha fatto superare dei timori di sentire cose che potevano farmi male”*.

Per finire nell'ultima unità riferita alla nona domanda emerge **una riflessione sul ricordo**.

Secondo l'attrice ciò che resta dopo gli spettacoli è una esperienza di crescita, un bagaglio interiore, come un seme che continua a svilupparsi. Rilke (1974) scrive: *“E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso”*.

3.2.4. Annamaria Rossano, attrice

Procedo ora con l'analisi dell'intervista all'attrice Annamaria Rossano che nello spettacolo interpretava il ruolo di Rossana, la madre.

Nell'analisi delle parole dense per la prima unità, riferita alle domande 1-2 e 3, emergono varie tematiche.

La prima riguarda la **malleabilità di attore**.

La caratteristica della malleabilità, flessibilità e duttilità dell'attrice e della persona, intesa come "*capacità di mettermi in gioco, di non tirarmi indietro*", qualità necessaria per affrontare opere psicologicamente ed emotivamente complesse.

La seconda tematica si riferisce alla **capacità di ascoltare l'altro**.

Durante le prove e in scena per Annamaria è stato fondamentale l'ascolto umile degli altri della Compagnia, anche quando ciò ferisce l'orgoglio, che pertanto deve essere abbandonato. L'ascolto evita la solitudine e consente di imparare, conoscere ed approfondire aspetti personali e del personaggio; "*i migliori risultati li ho avuti quando ascoltavo le altre persone ad esempio i miei compagni di lavoro*".

Proseguendo nell'analisi affiora il concetto di **lavoro concepito come passione**, e non come "gioco", che deve avere una costruzione attuata con sforzi e fatica.

La quarta tematica si riferisce al **metodo di entrare in un personaggio**.

Per Annamaria il modo di entrare in un personaggio è lento, passa attraverso una crisi, una attesa, una lentezza, che sono al servizio di una comprensione profonda della psicologia del personaggio. Processo che si sviluppa attraverso molti tentativi "*istintivi*" cioè emotivamente carichi, privo di razionalizzazioni e tutto centrato sul sentire il personaggio; "*entro molto lentamente perché di solito vado in crisi quando ho a che fare con un personaggio, cerco di capire la psicologia di questo personaggio, ma la cerco di capire non tanto con la testa ma con i miei sentimenti, attraverso il sentire o il mettermi nei panni del personaggio*".

La quinta tematica si può dire essere strettamente connessa con la precedente ed è sempre riferita al **modo di avvicinarsi ad un personaggio**.

Un attore, in particolare Annamaria, riesce a svolgere il suo lavoro solo attingendo a "*sfaccettature*" dentro di sé che lo pongono in comunione con aspetti del personaggio che interpreta ed è per questo che a seconda dell'attore che interpreta il personaggio

cambia. Da questo punto di vista Ferrari (2000) dice che l'attore riuscirà a identificarsi soprattutto nei personaggi che gli sono in qualche misura più congeniali; sarà tanto più convincente quanto più il ruolo che recita corrisponde a una parte della sua personalità: non dimentica affatto se stesso ma al contrario come dice Charlie Chaplin, *“egli rappresenta sempre e solamente se stesso”*.

Nell'analisi della seconda unità, quarta domanda, affiora l'essenza della loro professionalità che risiede **nella ricerca molto appassionata della verità relazionale tra di loro come persone**. Solo partendo da ciò possono diventare attori validi e sinceri.

Oltre il lavorare insieme cercano una **fiducia reciproca**, una condivisione esistenziale e di intenti. Annamaria racconta: *“non è che si parlasse solo di lavoro, si parlava anche delle nostre vite personali e questa cosa qua ci ha fatto unire ancora di più e questo mi ha fatto prendere fiducia in loro ... vedere gli esseri umani e non solo il lavoro e credo che all'interno di Lupusagnus ci siano tanti bei cuori”*.

Proseguo con l'analisi della terza unità inerente alla quinta domanda.

Il primo nucleo tematico si riferisce al **carico emotivo**.

Per Annamaria il carico emotivo è così intenso che dopo le prove e gli spettacoli non restano più energie per parlarne ancora, c'è bisogno di recupero, di distanza e in un certo senso di leggerezza; *“volevo staccare perché ti succhiava talmente le energie positive”*.

Il secondo riguarda la **funzione di contenimento**.

Gli apporti di contenimento sono dati sia dall'accrescimento culturale attraverso libri, materiali didattici e internet, sia dal confronto con esperti come ad esempio Donatella, una ex educatrice, e non per ultimo dal dialogo con i propri compagni.

Infine l'idea che **la cultura è vitale** soltanto quando viene vissuta all'interno di relazioni interpersonali, è il contrasto tra la *“pesantezza”* delle letture e la *“libertà”* dello spettacolo agito.

L'analisi della quarta unità, riferita alle domande 6 e 7, mette in luce due tematiche.

La prima riguarda nuovamente la **condivisione tra pubblico e Compagnia**.

Ci si rende conto che per assistere a spettacoli che affrontano tematiche così dure e profonde il pubblico deve possedere una certa sensibilità ed è proprio per questo motivo che alcune persone tra gli spettatori restano sconvolte dalla visione dello spettacolo.

L'altra importante tematica è l'intento di **svolgere una funzione maieutica** che è quella di suscitare nel pubblico il desiderio di fare una ulteriore ricerca personale, una riflessione più profonda e un mettersi in gioco su questi temi.

L'analisi della quinta ed unità, domanda 8, mette in evidenza vari nuclei tematici.

Il primo è la **costruzione del personaggio** che avviene lentamente, consapevolmente, creativamente e praticamente fin nei dettagli degli abiti e delle scarpe, viene davvero vissuto globalmente da ciascuno degli attori. Annamaria racconta che *“il fatto di avere costruito interamente il mio personaggio dall'aspetto psicologico all'aspetto proprio tecnico concreto, dalle scarpe al vestito, tutto quanto è stato costruito e cercato da me, dal regista e dagli altri del gruppo e questa devo dire che è una grande soddisfazione”*. Questa devota attenzione al particolare, nella costruzione del personaggio, lungi dall'essere pedanteria, è invece segno di un profondo rispetto (si ricordi che l'etimologia del verbo “rispettare”, dal latino “respectare”, rimanda a “guardare di nuovo”, “riguardare”, con il senso di un'azione di delicato avvicinamento tramite la vista). Al proposito viene in mente la frase che la poetessa polacca premio Nobel per la poesia nel 1996 Wislawa Szymborska rilasciò nel corso di una intervista: *“Le persone si istupidiscono all'ingrosso e rinsaviscono al dettaglio. Perciò amo il particolare”* (Groggia, 2008).

Proseguendo si trova che il **legame con gli altri** è l'eredità dell'esperienza nel tempo, il ricordo incancellabile che rimarrà per sempre nel cuore dell'attrice.

Un altro nucleo è lo **sforzo di sostenere un lavoro come questo** che è molto grande e costringe a pensare costantemente e con fatica. *“Lo sforzo che ho fatto cioè il fatto ogni volta di prendere la macchina e andare a fare le prove, era uno sforzo, una difficoltà, poi una volta che sei arrivato le cose cambiano però un conto è se vai a fare un musical e dici tanto non ho tanto da pensare, lo faccio mi butto, ma qui non lo puoi fare, non ti puoi buttare, devi fare un lavoro dentro di te che ti permetta di sostenere quello che stai facendo”*.

Infine per Annamaria è fondamentale che **il lavoro dell'attore venga mosso dalla ricerca di un valore** e non dalla caccia e dalla speranza di fama o denaro.

3.2.5. Aquilino, drammaturgo

L'ultima intervista che procedo ad analizzare è quella al drammaturgo Aquilino.

La prima categoria della prima unità, che comprende le risposte alle prime tre domande, è **la missione alla base della scrittura** del drammaturgo.

Per Aquilino è importante comunicare e far affiorare con forza e sincerità l'ipocrisia che si trova spesso alla base di molti "finti" valori, all'insegna di una denuncia sociale per difendere i più deboli. Ciò è espresso dalle parole del drammaturgo: *"Alle tematiche forti arrivo non perché spinto dall'attualità, ma perché sento sempre il bisogno di dire cose importanti sull'ipocrisia di tanti cosiddetti valori, sulle relazioni sociali, sui rapporti di potere che ci rendono vittime e sottomessi anche se spesso non ce ne accorgiamo nemmeno ... Si può gridare senza urlare e altrove la mia scrittura è sussurrata, o raccontata con la pace nel cuore"*.

La seconda tematica emersa dall'analisi della prima unità è **la condivisione intensa del gruppo di lavoro**.

Questo tema, come è stato sottolineato più volte, è molto importante non solo per il drammaturgo, ma per tutti i componenti della Compagnia. Lupus Agnus ha come caratteristica quella di essere un gruppo aperto alla condivisione durante le molteplici fasi di lavoro. Aquilino nell'intervista racconta: *"Dopo 'Mamma ammazza' lui [Stefano De Luca], Tommaso Banfi, Marta Comerio e Annamaria Rossano sono venuti a casa mia per discutere sulle scelte future. Abbiamo analizzato diverse possibilità ... alla fine si è deciso all'unanimità di puntare ancora sulla famiglia, affrontando la problematica degli abusi sull'infanzia."*

La categoria successiva si riferisce al **tema della famiglia**, tema centrale della Compagnia fino ad ora.

Un'altra tematica emersa è **la sensibilità come profondità di pensiero contrapposta al tecnicismo**.

Per poter affrontare a teatro tematiche così delicate è indispensabile una certa sensibilità e profondità da parte di chi lavora con lui, che va ben oltre il tecnicismo, la professionalità da sola non è sufficiente a fare buon teatro. Aquilino dice: *"solo Stefano mi ha sempre lasciato incantato davanti alla messa in scena di una mia opera. Mi è*

capitato di vedermi rappresentato in modo indecente, non tanto per la mancanza di professionalità, ma di sensibilità”.

Infine affiora la **dinamica tra il piacere nell’essere apprezzato e l’autonomia di pensiero dichiarata**: *“se credo in una mia opera, non è certo un fiasco che può farmi cambiare idea. Non m’interessa il consenso. Mi fa un grande piacere l’applauso sincero, non lo nego”.*

Dall’analisi della seconda unità, inerente le domande 4 e 5, affiorano due nuclei tematici.

Il primo riguarda una **critica alle persone che lo accusano** di essere un autore estremo, che scandalizza, sono *“ipocriti”, “intransigenti” e “fanatici”*; per il drammaturgo sarebbe sufficiente un distacco reciproco.

Il secondo è una **critica ai dibattiti**.

C’è una presa di distanza dal coinvolgimento del pubblico con la Compagnia sul tema dopo lo spettacolo, il teatro non è il luogo giusto per discutere sul tema. Aquilino critica chi usa i dibattiti per alimentare il proprio narcisismo, i dibattiti devono essere occasioni di crescita, di confronto e di crisi.

L’ultima unità si riferisce alla sesta domanda e lascia emergere tre nuclei tematici a mio avviso strettamente connessi tra di loro.

Il primo riguarda **i sogni**.

I sogni sono intesi come progettualità, speranze, piani e sono connessi solo al futuro; il presente è vitale solo quando guarda al futuro. *“Non starò ricordando, ma starò facendo e progettando, come sempre. Starò sognando altre storie”.*

Proseguendo emerge **una riflessione sul passato** che non deve essere valorizzato perché contiene *“immagini confuse e slegate”*. Aquilino continua dicendo che *“il passato è una foglia caduta dall’albero. Se non la bruci, pioggia e sole la riducono comunque ad alimento per la terra”.*

Infine si evince un **pessimismo circa le promesse del futuro** *“mai mantenute”*.

3.3 L'analisi dei questionari: l'opera e i suoi fruitori

La Compagnia Lupus Agnus, come detto più volte attribuisce grande importanza alla comprensione che il pubblico può elaborare delle opere teatrali. È interessata alla possibilità di dialogo e di condivisione di opinioni e valori con gli spettatori. Nella letteratura psicologica sull'arte, il tema della centralità del fruitore è relativamente recente.

Il contesto teorico nel quale si muove l'analisi delle valutazioni del pubblico è quello relativo alle cosiddette *reception theories*. Si tratta di un ampio orientamento che, dalla critica letteraria e artistica alla semiotica e alla psicologia, concentra l'attenzione sulle reazioni dei fruitori. In altri termini analizza i processi psichici e interpretativi grazie ai quali i fruitori di qualsiasi artefatto artistico attribuiscono ad esso significati e giudizi. Uno dei massimi esponenti di questo orientamento teorico è Norman Holland, il quale ritiene che siano “*i lettori a fare il significato*” e che sia necessario esaminare le risposte agli artefatti “*per scoprire quali fantasie e quali difese gli esseri umani creino effettivamente in base a esso*” (Holland, 1991, pp. 86 e segg.; cfr. anche Argenton, 2000, soprattutto cap. 2). L'interesse per il fruitore è di grande importanza per le riflessioni psicologiche, poiché si tratta di un interesse condiviso con gli ambiti disciplinari sopra citati.

Va senza dubbio citata a riguardo anche l'analisi di Alberto Argenton su Eugenio Montale e il rapporto tra fruitore e opera d'arte (1996). Argenton sottolinea quanto l'opera artistica sia un mondo che entra a far parte dell'esperienza e della conoscenza del fruitore che vi attribuisce uno specifico significato, non necessariamente il medesimo che l'artista ha voluto esprimere. Tale significato viene percepito e rappresentato mentalmente come tutto quanto viene ritenuto parte della propria esperienza. Con l'arte si riescono a provare sentimenti, passioni ed emozioni di ogni natura con un'intensità mai raggiunta e si porta la propria capacità di pensare e immaginare a livelli fino a un attimo prima ritenuti irraggiungibili. L'arte può divenire dunque parte dell'esistenza psicologica del fruitore e permettere al comportamento estetico di manifestarsi al massimo delle sue potenzialità.

Il concetto è stato espresso già da Montale in “Auto da fé”, saggio del 1966 in cui il poeta scrive “*Un frammento di musica o di poesia, una pagina, un quadro cominciano a*

vivere nell'atto della loro creazione ma compiono la loro esistenza quando vengono ricevuti, intesi o fraintesi da qualcuno: il pubblico. Compiono la loro vita quando circolano ..." (p. 135).

L'opera dell'artista inizia dunque la sua vera esistenza nel momento in cui è ricevuta, intesa o anche fraintesa così da dar luogo alla vera e propria consumazione estetica, fra i cui tratti precipui vi è di vivere la forma artistica come se fosse un dato di realtà. Montale aggiunge che il comportamento estetico trova ulteriore manifestazione quando l'arte vive la sua seconda vita: *"... il suo oscuro pellegrinaggio attraverso la coscienza e la memoria degli uomini, il suo totale riflusso alla vita donde l'arte stessa ha tratto il suo primo alimento. ... Paradossalmente si potrebbe dire che musica pittura e poesia nascono alla comprensione quando vengono presentate, ma non vivono veramente se non hanno il potere di continuare ad agire con le loro forze al di là di tale momento, sciogliendosi, rispecchiandosi in quella particolare situazione di vita che le ha rese possibili. Godere di un'opera d'arte o un suo momento è insomma un ritrovarla fuori sede; ..."* (Montale, 1966, pp. 135-136).

Come afferma anche Dino Formaggio (1973) la stimolazione artistica, *"tutto ciò che gli uomini chiamano arte"* può modificare l'assetto della personalità con potenza maggiore di qualsiasi altra stimolazione che il rapporto con la realtà possa indurre.

Pertanto, alla luce di tali considerazioni, espongo ora la parte dell'analisi che riguarda le rilevazioni compiute sugli spettatori che hanno assistito al lavoro "Verginella".

Testimonianza dell'attenzione al fruitore sono specialmente i dibattiti al termine di ogni rappresentazione. Inoltre, mi è stato non solo consentito, bensì richiesto dalla Compagnia, di far compilare un questionario ai partecipanti delle sei serate. Il questionario da me personalmente elaborato, era composto da nove domande che vertevano su giudizi e impressioni sul testo, sull'arrangiamento scenico, sulle scelte registiche e sui i personaggi. Sono stati distribuiti in tutto 300 questionari e ne sono stati ritirati compilati complessivamente 244.

La rielaborazione delle risposte, su un campione costituito dal 33,6% di maschi e dal 66,4% di femmine, con un'età media di 38 anni, compresa tra i 19 e gli 82, di cui il 31,2% con figli e il 68,8% no, ha permesso una lettura complessiva della messa in scena.

Al 14,4% di quanti hanno compilato il questionario, **lo spettacolo è piaciuto** “abbastanza”, al 25,8 “moltissimo” e il 58,2% lo ha apprezzato “molto”.

Se per il 12,3% **lo spettacolo è stato** “violento”, il 30,7% lo ha ritenuto “tragico” e il 43,8% “realistico”.

Alla domanda “**Come giudica la scenografia?**” il 42% ha risposto definendola “funzionale al testo”, il 41,3% l’ha giudicata “simbolica” e il 9,7% l’ha valutata, alla voce “altro”, “*essenziale, agghiacciante, polivalente*”.

Il questionario passava poi a domande sui tre personaggi, chiedendo un aggettivo per ciascuno di loro, per informarsi successivamente su quale fosse stata la scena di maggior impatto emotivo.

Tutti gli aggettivi raccolti per ciascun personaggio sono stati a loro volta suddivisi in categorie semantiche e di senso. Dalla loro rielaborazione è emerso che **Verginella** ha 112 segnalazioni alla categoria “bimba-vittima” tra cui si trovano aggettivi quali “*indifesa, ingenua e innocente*”; 51 volte compaiono aggettivi che rientrano nelle “reazioni del pubblico”, cioè strettamente connessi all’impatto che la visione del dramma ha avuto sugli spettatori e un loro giudizio a caldo sulla recitazione degli attori, tra cui “*angosciante, commovente e coinvolgente*”. Per 35 volte il personaggio è stato poi giudicato con aggettivi appartenenti alla categoria “abbandonata”, tra cui “*disperata, spaventata, smarrita*”.

La madre di Verginella, **Rossana**, è stata definita per 102 volte con aggettivi rientranti nella categoria “ipocrita”, tra cui “*disgraziata, complice e opportunista*”; 91 sono le segnalazioni del pubblico alla categoria “debole”, tra cui rientrano aggettivi quali “*disperata, vittima e succube*”. Infine 41 sono le volte per cui il pubblico non ha dato risposta sul personaggio, probabilmente perché molto scossi da quanto mostrato loro.

Il terzo personaggio in scena, **Rocco**, lo zio di Verginella, è stato giudicato soprattutto “mostruoso”: 105 volte gli sono stati infatti attribuiti aggettivi quali “*carnefice, depravato o malefico*” mentre 47 volte gli è stata contrapposta la categoria “malato”, per cui aggettivi come “*complessato, folle e confuso*”; 43 sono state le segnalazioni che rientrano nella categoria “reazioni del pubblico”, tra le quali “*disgustoso, angosciante e agghiacciante*”.

Il questionario proseguiva chiedendo il **momento dello spettacolo che avesse colpito maggiormente** il pubblico: 58 persone hanno risposto la scena del travestimento di Rocco seguito dalla violenza nei confronti di Verginella.

Significativo poi è il fatto che 35 persone abbiano risposto che “tutto” li aveva colpiti, mentre esattamente lo stesso numero di persone si siano rifiutate di rispondere: si può ipotizzare che entrambe le categorie di risposta sottintendano la stessa difficoltà a esprimere un giudizio dopo una rappresentazione di così forte impatto emotivo.

La confessione finale da parte di Rocco e i monologhi di Verginella sono stati giudicati le scene di più alto trasporto emotivo, rispettivamente da 30 e 29 persone.

La domanda successiva chiedeva di indicare il **personaggio di maggior impatto**; 98 persone hanno risposto Verginella, per la sua ingenuità e innocenza, il suo essere vittima, per le riflessioni che sa suscitare. Rocco è stato indicato da 59 persone, per la bravura dell'attore, la complessità del personaggio e la non consapevolezza del suo essere mostro. Infine Rossana ha colpito 50 persone, specialmente per la sua crudeltà e ambiguità.

Quando poi il questionario ricercava **che cosa lo spettacolo avesse trasmesso in maniera particolare**, 66 persone hanno segnalato le riflessioni suscitate dal dramma mostrato, tra cui, per citare solo alcune delle risposte in merito, la *“forte consapevolezza sulla realtà della pedofilia. Un punto di riflessione sulla sofferenza delle persone che vengono abusate”* o ancora *“mi ha permesso di approfondire i risvolti psicologici di queste tragiche situazioni”* e anche *“la necessità di fare qualcosa”*.

Altre 52 persone hanno indicato l'angoscia, con risposte quali *“angoscia pensando al realismo”*, *“un senso di inquietudine, sia per la drammaticità del tema sia per le difficoltà di afferrare un bandolo della matassa in questo aggrovigliarsi di verità di ciascun personaggio”* e *“angoscia, rabbia, disgusto, disperazione, tanta tenerezza per la bambina”*. A questa domanda, infine, 51 persone hanno preferito non rispondere.

Il 51% del pubblico ha inoltre giudicato “utile” **affrontare a teatro tematiche quali la violenza sessuale**, il 39,3% “doveroso”, mentre il 6,8% non ha risposto.

Il questionario terminava domandando se e in che modo la visione dello spettacolo **avesse cambiato la percezione dell'abuso**: 95 persone hanno detto di no, per quanto dalle risposte appaia che in realtà si è amplificata e intensificata: si leggano a tal riguardo frasi come *“non l'ha cambiata, ma me l'ha fatta vivere con rara intensità”* o

“ha ulteriormente confermato il senso di impotenza nei confronti di fenomeni radicati e solo parzialmente denunciati”.

Al contrario, 52 hanno risposto affermativamente, perché lo spettacolo ha permesso loro di *“capire che dietro a disturbi del comportamento e a dissidi familiari molti adolescenti portano dentro segreti inconfessabili e turbative”* e *“mi ha aiutato a cogliere le dinamiche e relazioni che stanno attorno ad un contesto di abuso sessuale. Dinamiche e meccanismi molto più subdoli e per nulla scontati. La mia conoscenza del tema era molto più superficiale”.*

Le restanti 95 persone hanno deciso di non rispondere.

Una interessante riflessione che si può condurre infine sulle risposte ai questionari riguarda la presenza di verbi mentalistici. I verbi mentalistici indicano il riferimento a contenuti mentali propri o altrui, e suggeriscono che la persona stia elaborando un ragionamento, un processo cognitivo a proposito del tema in questione. Pertanto, se incontriamo verbi mentalistici nelle parole degli intervistati possiamo supporre che la riflessione abbia accompagnato l'impatto emotivo. Nelle risposte alla domanda relativa al personaggio di Verginella, compaiono più verbi mentalistici rispetto a quelli che compaiono quando gli intervistati parlano di Rocco o della scena della violenza. Ciò può indicare che quando l'emozione ha il sopravvento, c'è minor spazio per la riflessione. Quanto detto sarebbe confermato dal fatto che le frasi di risposta alla domanda circa ciò che lo spettacolo ha trasmesso a ciascun intervistato appaiono più brevi e come “spezzate”, spesso sono singole parole, quando riguardano le emozioni negative e di forte impatto come l'angoscia; invece, quando le persone rispondono riflettendo e ragionando, i verbi mentalistici sono più numerosi e le risposte sono più lunghe e articolate. La compresenza di indizi di forte impatto emotivo e di possibilità di ragionamento e riflessione indica che lo spettacolo riesce a *“commuovere e a far riflettere”* allo stesso tempo. In ciò sta il suo potenziale trasformativo della mente degli spettatori.

Dall'analisi congiunta delle evidenze tratte dai questionari e dalla specifica modalità procedurale della Compagnia Lupus Agnus posso enucleare questa prima conclusione: il lavoro teatrale sollecita negli attori e nel pubblico una forte emotività; sia il tema che di per sé è ad alto impatto emotivo, sia la realizzazione scenica scatenano la gamma di intense emozioni così come riportato dagli intervistati. Sappiamo che la sola esperienza

emotiva non conduce a una conoscenza. È indispensabile che avvenga una elaborazione cognitiva, una riflessione, a seguito dell'impatto emotivo. Soltanto in questo modo l'iter che dall'emozione passa alla riflessione conduce a un aumento della consapevolezza e pertanto è foriero di cambiamento. In altre parole, le emozioni, per essere "utili", devono essere elaborate cognitivamente. Solano (2001) afferma la stretta relazione della dimensione cognitiva con le emozioni. Più in dettaglio, egli sostiene che esse presentano tre versanti: fisiologico, motorio-comportamentale e cognitivo-esperienziale oltre a un livello di comunicazione interpersonale, e che il soggetto "*poco in grado di identificare le proprie emozioni e di comunicarle all'esterno appare carente soprattutto nella dimensione cognitiva-esperienziale*" (p. 208).

La compagnia teatrale Lupus Agnus pare essere tacitamente e implicitamente consapevole del nesso tra emozione e sua elaborazione cognitiva. Infatti, tale nesso pare proprio essere quello favorito dall'offerta teatrale in questione, in termini sia di temi trattati sia di modalità di rappresentazione e di coinvolgimento concreto del pubblico: essa non concepisce l'arte come espressione pura di sentimenti/emozioni, ma come veicolo di **esperienza**. Tale pensiero trova conferma, come abbiamo visto, nelle ricerche e riflessioni psicologiche, ma anche ispirazione in illustri esponenti del mondo artistico tra cui R. M. Rilke che, nei "Quaderni di Malte Lauruds Brigge" scrive: "*Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze. Per un solo verso si devono vedere molte città, uomini e cose, si devono conoscere gli animali, si deve sentire come gli uccelli volano, e sapere i gesti con cui i fiori si schiudono al mattino. Si deve poter ripensare a sentieri in regioni sconosciute, a incontri inaspettati e a separazioni che si videro venire da lungi, a giorni d'infanzia che sono ancora inespliciti, ai genitori che eravamo costretti a mortificare quando ci porgevano una gioia e non lo capivamo (era una gioia per altri), a malattie dell'infanzia che cominciavano in modo così strano con tante trasformazioni così profonde e gravi, a giorni in camere silenziose, raccolte, e a mattine sul mare, al mare, a mari, a notti di viaggio che passavano alte rumoreggianti e volavano con tutte le stelle, e non basta ancora poter pensare a tutto ciò. Si devono avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra, di grida di partorienti, e di lievi, bianche puerpere addormentate che si richiudono. Ma anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori*

che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, sono allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso.” (p.14).

La proposta di Lupus Agnus da un punto di vista strettamente psicologico pare allora essere quella di sollecitare una **emotività a favore della conoscenza**. Dalle evidenze relative ai questionari si è visto che spesso gli intervistati sembravano tradire una certa difficoltà nelle risposte (per esempio, quando non rispondevano per nulla a specifiche domande, oppure rispondevano in modo generico) che potremmo attribuire alla fatica del forte impatto emotivo. Fatica peraltro dichiarata dai numerosissimi intervistati che rispondevano ammettendo di aver provato forte angoscia, dolore, rabbia e inquietudine. Ma certamente, tale intenso impatto emotivo è stato accompagnato da azioni tese a favorire la consapevolezza, il ragionamento e la riflessione. Tali azioni sono riscontrabili in alcune procedure sceniche specifiche: le scenografie molto spoglie, la ricerca accuratissima della “verità” psicologica dei personaggi, il ricorso allo studio sui testi e all’incontro con esperti di psicologia, le discussioni tra la compagnia e il pubblico.

Questa Compagnia ha negli anni perfezionato una sorta di “congegno” complesso grazie a cui viene creata e costantemente sostenuta una modalità di lavoro, sia tra gli attori sia con il pubblico, che prevede una alternanza tra impatto emotivo e contenimento. Tale contenimento, realizzato con il lavoro costantemente congiunto e attento sia agli aspetti tecnici sia a quelli umani e relazionali, e con il coinvolgimento di altre persone e del pubblico, intende favorire la mentalizzazione.

La maggior parte delle teorie più recenti di origine psicoanalitica *“ha sostenuto che la regolazione, il contenimento di esperienze primitive avvenga nel bambino piccolo all’interno del rapporto con l’accudente primario”* (Solano, 2001, p. 207). Elizabeth Meins (1999) ha ipotizzato che uno sviluppo e una regolazione affettiva ottimali possano realizzarsi soprattutto nell’ambito di un rapporto di attaccamento sicuro, in quanto all’interno di questo la comunicazione affettiva porterebbe a risultati prevedibilmente positivi: sarebbe quindi possibile una certa integrazione tra informazioni affettive e cognitive.

Anche le teorie della mente in ambito cognitivista (Camaioni, 2003; Liverta Sempio, Marchetti, Lecciso, 2005), così come le teorie sulla mentalizzazione di area clinica (Fonagy, 2005), affermano che la capacità di comprendere e interpretare i “contenuti” della mente propria e altrui sia un indice importante di un adeguato sviluppo affettivo e relazionale.

CONCLUSIONI

L'analisi delle opere messe in scena e la peculiare modalità di lavoro incentrata sulla costruzione congiunta hanno offerto interessanti spunti di riflessione sui rapporti possibili tra l'arte e la psicologia. Un interesse particolare ha avuto l'impatto che il fruitore riceve dalla visione dello spettacolo, che non è mai un'azione passiva e chiusa negli ambiti spazio-temporali della durata dello spettacolo e del luogo della messa in scena.

Quello che avviene in scena è diverso da quello che si è costruito e preparato per la scena: l'esito di un già concluso processo produttivo, quello che arriva fino alla prima dello spettacolo, è in qualche modo la continuazione ulteriore del processo stesso. In palcoscenico, e di fronte al pubblico, si verifica un processo di dimostrazione attiva di un prodotto che non si è mai definitivamente ultimato, confezionato. In un certo senso la fase di ideazione, prove e allestimento di uno spettacolo non arriva a un prodotto, ma a un "prodursi in scena", ogni volta inscritto in una nuova e diversa - tanto che si dice imprevedibile - relazione, grazie al dato ineliminabile della fisicità di un avvenimento, del rinnovarsi continuo di una diretta relazione tra attore e spettatore (Giacchè, 1991).

Il forte e dichiarato impegno sociale che i partecipanti della Compagnia ritengono essere un dovere del loro lavoro può essere ulteriormente esaminato dal punto di vista psicologico come una serie di azioni facilitanti la mentalizzazione.

Tali azioni, come si è visto nel corso della tesi, riguardano vari e diversi livelli: dallo studio preliminare di libri e documenti relativi al tema che verrà rappresentato teatralmente, al coinvolgimento e ascolto di esperti professionisti di quei temi, al minuzioso lavoro di avvicinamento profondo e interiore che ciascun attore fa del proprio personaggio, ma anche degli altri personaggi, in una sorta di gioco di ruolo costante e interscambiabile, al coinvolgimento di studenti universitari nelle prove, all'istituzione del dibattito con il pubblico dopo ogni spettacolo, alla sincera apertura e attenzione alle opinioni altrui in ogni momento del loro lavoro.

È soprattutto lo scambio relazionale tra attori e regista, e tra la compagnia tutta e il pubblico, a costituire la concretizzazione di ciò che un autore come Freeman ha teorizzato essere la dinamica cruciale della comprensione di qualsiasi opera d'arte.

Come abbiamo visto in precedenza, Freeman ha ravvisato nell'attività ermeneutica circa le relazioni tra Opera, Mondo, Artista e Fruitore la possibilità di comprendere e apprezzare l'arte e di attribuirvi significato. La cosiddetta "rete intenzionale" che consente di ragionare intorno all'opera, viene – nel caso degli spettacoli di Lupus Agnus – realmente e concretamente agita tra le persone, intendendo gli attori, il regista e il pubblico, implicati in una sorta di "rete intenzionale dinamica e viva".

Si è infine sottolineato come tale "congegno" a favore della costruzione congiunta dell'opera faciliti le attività di mentalizzazione di chiunque vi partecipi; le emozioni decisamente forti e angosciose vengono poste al servizio di una riflessione successiva e di una elaborazione che le traduca in un aumento di conoscenza, di consapevolezza e, nelle speranze della Compagnia, anche in azioni prosociali concrete.

L'esperienza che ho condotto nel corso dei mesi in cui sono stata a contatto con la Compagnia Lupus Agnus ha costituito una testimonianza della possibilità di coniugare interessi psicologici con interessi artistici e di utilizzare i reciproci strumenti in modo dialogante. Ciò è stato vero sia per la mia personale esperienza sia per gli attori e per il pubblico: l'accrescimento di consapevolezza, di mentalizzazione e di capacità di integrare emozioni e riflessioni è stata esperienza comune.

Tutto questo trova a mio avviso un'ottima esemplificazione in quanto affermato da Gaetano Oliva (2010) sul proprio senso del teatro: *"Il teatro non è spettacolo, ma percorso e può diventare un luogo dove l'uomo riesce a crescere e a sviluppare il proprio benessere fisico e psichico. Inteso come processo di formazione dell'attore sta a metà strada tra l'intimità nascosta dell'individuo, cioè le sue paure, i suoi sogni, le sue emozioni, e la realtà completamente esterna della vita reale, ovvero il giudizio dell'altro, il ruolo sociale, l'aspetto più formale dei rapporti. Questa posizione mediana permette che il teatro venga vissuto come luogo in cui è possibile giocare, fare esperienza indagando sulla propria interiorità e sulla realtà esterna senza l'ansia provocata dall'errore o dal giudizio. In questa realtà di mezzo l'attore-persona raccoglie situazioni e fenomeni dal mondo esterno e li usa per esprimere se stesso attraverso la propria personalità. ... Anche il pubblico, al momento dello spettacolo, deve essere messo nella condizione di entrare nella piccola comunità che sta lavorando, deve anche lui 'essere in vita' sulla scena. È importante che gli spettatori riescano a vedere che gli attori, per giungere alla messa in scena, hanno compiuto un lavoro su di*

sé, hanno sviluppato delle capacità per riuscire a comunicare delle emozioni senza blocchi o riserve.”.

Che cos'è infine il teatro? Dice Eugenio Barba: "*È il luogo dei possibili*". E forse non c'è altro da aggiungere, se non l'invito al coinvolgimento che il pittore Mark Rothko (1943) rivolge al fruitore: "*Nessun insieme di commenti è in grado di spiegare i nostri dipinti. La loro spiegazione deve scaturire da un'esperienza vissuta tra l'opera e chi la osserva. L'apprezzamento dell'arte è un vero matrimonio di menti. E l'arte, come il matrimonio, se non viene consumata, incorre nell'annullamento.*".

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Psiche e teatro*, Informazione in psicoterapia, counselling, fenomenologia n.2. 2003
- Alessandrini M., *Tra teatro e follia*, Edizioni scientifiche Magi, Roma 2001
- Allasia C., Ponchione F., *Manuale aperto di animazione teatrale*, Musolini Editore, Torino 1977
- Alschitz J., *La grammatica dell'attore, il training*, Ubulibri Edizioni, Milano 1998
- Amedei G., *Come si ammala la mente*, Il Mulino Editore, Bologna 2005
- Argenton A., *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996
- Argenton A., *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Il Poligrafo, Padova 2008
- Argenton A., Messina L., *L'enigma del mondo poetico. L'indagine sperimentale in psicologia della letteratura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2000
- Aristotele, *La poetica*, Lanza D. (a cura di), BUR Editore, Milano 1987
- Artaud A., *Il teatro della crudeltà*, Ubulibri Edizioni, Milano
- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi Editore, Torino 1969
- Barba E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia Teatrale*, Il Mulino Editore, Bologna 1993
- Berbazza L., Valentini V., *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, 1998
- Bernazza L., Valentini V., (a cura di) *La Compagnia della Fortezza* Catanzaro, Rubbettino, 1998.
- Bion W., 1965, *Apprendere dall'esperienza*, Armando Editore, Roma 1970
- Bion W.R., 1962 *Una teoria del pensiero*, in: *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*, Armando Editore, Roma 1970.
- Bion W.R., *Esperienze nei gruppi*, Armando Editore, Roma 1971
- Boal A., *Il teatro dell'oppresso*, La Meridiana, Bari 1993

- Boccaccini G., *Arte e emarginazione: i nuovi linguaggi* (pp. 96-102) in, Pozzi E., Minoia V., (a cura di) *Di alcuni teatri delle diversità*, Urbania, ANC, 1999
- Bonsante F., *Terapia, teatro e spazio simbolico*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, n. 27., (1996)
- Bosco A., *Come si costruisce un questionario*, Carocci Editore, Roma 2003
- Bricco M., *Alfabeto teatro*, Erickson Edizioni, Trento 2001
- Brook P., 1968, *The empty space*, Tr. It. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma 1998
- Brook P., 1993, *La porta aperta*, introduzione di Paolo Puppa, Einaudi, Torino 2005
- Callaghan T.C., *Nascita e primo sviluppo della rappresentazione grafica*, in *Età Evolutiva*, 76, pp. 51-63, 2003 in Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini...discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in *Scuola Materna*, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV
- Camaioni L., *La teoria della mente. Origini, sviluppo e patologia*, LaTerza Editore, Roma, 2003
- Carli R., Paniccchia R.M., *L'analisi emozionale del testo. Uno strumento psicologico per leggere testi e discorsi*, Franco Angeli Editori, Milano 2007
- Casadio L., *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Franco Angeli Editore, Milano 2004
- Cassanelli F., Garzella A., *L'attore sociale. L'utopia formativa nell'arte teatrale*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2002
- Cassanelli F.; Garzella A., *Cacciatore di sogni*, in Diamanti D. (a cura di) *Atti del Convegno, Tra la mente e la scena 1995*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1995.
- Castri M., *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973
- Cavallo M., *Teatro come tecnologia del sé*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria* n. 27, 1996
- Cavallo M., *L'attore transpersonale*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria* n. 34, 2000
- Cavallo M., Ottaviani G., *Drammaterapia, Culture Teatrali*, 3, 5, Autunno 2001, (pp.125-152).
- Cavallo M., *Teatro e psicologia: un incontro necessario*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, n. 31, 1997

- Chianese D., *Immaginando*, Franco Angeli Editore, Milano 2010
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza Editore, Bari 1992
- D'Incà Renzia *Il gioco del sintomo. Crudeltà e poesia-teatro e disagio mentale*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2002
- De Biase O., *Da Konstantin Stanislavskij a... Marlon Brando*, Editoria e Spettacolo Roma 2002
- Diderot D., *Il paradosso dell'attore*, Editori Riuniti, Roma 1993
- Dragone M., *Esperienze di teatro sociale in Italia* (pp. 61-123), in Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (a cura di) *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni per una drammaturgia nel sociale*, Euresis Edizioni, Milano 2000
- Fabozzi P. (a cura di), *Forme dell'interpretare. Nuove prospettive nella teoria e nella clinica*, Franco Angeli Editore, Milano 2007
- Ferrari S., *Freud e l'identificazione teatrale*, in Zanzi E., Spadoni S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro*, Bulzoni Editore, Roma 2000
- Ferrari S., *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, Clueb Editore, Bologna 1999
- Ferrari S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari Roma 1994, in Ferrari S., *Freud e l'identificazione teatrale*, in Zanzi E., Spadoni S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni Editore, Roma 2000
- Fonagy P., Gergely G., Jurist E.L., Target M., *Regolazione affettiva, mentalizzazione e sviluppo del sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- Foresti G., Rossi Monti M., *La diagnosi e il progetto. Visioning clinico e organizzatori psicopatologici*, Psicoterapia e Scienze Umane, XXXVI, 3, pp. 65-81, 2002
- Foresti G., Rossi Monti M., *Lavoro di gruppo e visioning clinico. La costruzione multi soggettiva dell'oggetto/progetto clinico come fattore terapeutico e strumento gestionale*, in Vigorelli M., (a cura di), *Il lavoro della cura nelle istituzioni. Progetti, gruppi e contesti nell'intervento psicologico*, Franco Angeli Editore, Milano 2005
- Formaggio D., *Arte*, ISEDI Editore, Milano 1973 in Argenton A., *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996
- Freeman N.H., *Aesthetic judgment and reasoning*, in Eisner E., Day M., *Handbook of Research and policy in art education*, Lawrence Erlbaum Associates Inc., Mahwah, New York 2004, in Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini... discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in Scuola Materna, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV

- Freeman N.H., *Teoria della mente, teoria delle rappresentazioni pittoriche: un progresso concettuale nell'infanzia*, in *Età Evolutiva*, 50, pp.111-117, 1995b, in Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini...discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in *Scuola Materna*, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV
- Freud S. (1899), tr.It. *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1967-1980, vol. III in Rustin M., Rustin M. (2002), tr.It. *Passioni in scena. Teatro, Psicanalisi e Società*, Mondadori Editori, Milano 2005
- Freud S. (a cura di Schepisi M.), *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991
- Freud S., (1905d), *Personaggi psicopatici sulla scena*, OSF, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1972 in Ferrari S., *Freud e l'identificazione teatrale*, Zanzi E., Spadoni S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni Editore, Roma 2000
- Freud S., (1907d), *Il poeta e la fantasia*, OSF, vol. V , Bollati Boringhieri, Torino 1972
- Freud S., (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, in Gilli G.M. (a cura di), *Dispensa per il corso di Psicologia dei linguaggi artistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008-2009
- Freud S., (1915/17), *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 1978
- Freud S., (1919), *Il perturbante*, tr. It. *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991
- Freud S., (1927), *Avvenire di una illusione*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, in Gilli G.M. (a cura di), *Dispensa per il corso di Psicologia dei linguaggi artistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008-2009
- Freud S., (1929), *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 1971, in Gilli G.M. (a cura di), *Dispensa per il corso di Psicologia dei linguaggi artistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008-2009
- Freud S., (1915b), *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, OSF, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976 , in Ferrari S., *Freud e l'identificazione teatrale*, Zanzi E., Spadoni S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni Editore, Roma 2000
- Gennaro A., Bucolo G., *La personalità creativa*, Laterza Editore, Bari 2006
- Gersie A., King N., *Storymaking in Education and Therapy*. Jessica Kingsley, London 1990

- Giacchè P., *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano 1991
- Gilli G.M. (a cura di), *Dispensa per il corso di Psicologia dei linguaggi artistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008-2009
- Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini...discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in *Scuola Materna*, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV
- Gilli G.M., Gatti M., *L'opera d'arte nella mente del bambino*, in Marchetti A., Liverta Sempio O., *Uno con molti. Cultura e costruzione dell'individualità*, pp. 183-190, UTET Editore, Torino 2004, in Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini...discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in *Scuola Materna*, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV
- Gilli G.M., Ruggi S., *Pensare per storie*, in Capello C., Gianone E., (a cura di), *I non colloqui di Alice. Comunicazione, scrittura, psicologia. Contributi di ricerca*, ISU, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 80-97, Milano 2007, . in Gilli G.M., Colombo L., Gatti M., Ruggi S. (a cura di), *Arte e bambini...discutiamone. Riflessioni e proposte didattiche tra teoria, metodo e laboratorio*, in *Scuola Materna*, a.95, n.2, 10 settembre 2007, p. I-XV
- Gosso S., *Psicoanalisi e arte*, Bruno Mondadori, Milano 2001
- Grotowski J., *Towards a Poor Theatre*, 1968 Tr.It. *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma 1970
- Holland N.N., *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino Editore, Bologna 1986
- Jaques E. 1970, *Lavoro, creatività e giustizia sociale*, Bollati e Boringhieri, Torino 1978
- Jaques E., 1955, *Sistemi sociali come difesa contro l'ansia persecutoria e depressiva*, in Klein M. et. al (a cura di), *Nuove vie della psicoanalisi*, Il Saggiatore Editore, Milano 1966
- Jennings S., *Dramatherapy. Theory and practice*, vol. 1 e 2, Routledge Editor, London 1987/92
- Jones P., 1996, *Drama as therapy- Theatre as living* East Sussex-Philadelphia, Bunner-Routledge, 2000
- Landy R.J., *Drama Therapy: Concepts, Theories and Practices*, Thomas, Springfield, Tr. It. *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratica*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 1999
- Landy R.J., *Persona e performance*, The Guildford Press, London 1993

- Lanza D. (a cura di), Aristotele, *La poetica*, BUR Editore, Milano 1987
- Lanzara G.F., *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*, Il Mulino Editore, Bologna 1993
- Liverta Sempio O., Marchetti A., Lecciso F., *Teoria della mente. Patologia e normalità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- Lorenzetti L.M. (a cura di), *Arte e Psicologia*, Franco Angeli Editore, Milano 1982
- Mannoni O., *La funzione dell'immaginario, letteratura e psicoanalisi*, Laterza Editore, Bari 1969
- Meins E., *Sicurezza e sviluppo sociale della conoscenza. Nuove prospettive per la teoria dell'attaccamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999
- Mejerchol'd, V., *L'attore biomeccanico*, Ubulibri Edizioni, Milano 1993
- Minoia V., *Il teatro dell'eccesso ovvero del soggetto ricomposto*, intervista a Misculin C., (pp. 103-108) in, Pozzi E., Minoia V.(a cura di) *Di alcuni teatri delle diversità* Urbana, ANC, 1999.
- Montale E., *Auto da fé*, Il Saggiatore Edizioni, Milano 1966 in Argenton A., *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996
- Moreno J.L., Zerka T., *Manuale di psicodramma. Tecniche di ricerca psicodrammatiche*, Astrolabio Ubalbini Editore, Roma 1987
- Moreno J.L., 1980, *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia*, Astrolabio Ubalbini Editore, Roma 1985.
- Neri C., in *Psychoterapies*, vol. XXVII n. 1 2007
- Oliva G., *Il laboratorio teatrale*, LED Edizioni Universitarie, Milano 1999
- Oliva O., *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore 1860-1890*, UTET Università – De Agostini Editore, Novara 2007
- Pagliarani L., *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1985
- Pagliarani L., *Violenza e bellezza*, Guerini e Associati, Milano 1993
- Perussia F., *Theatrum Psychotechnicum*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- Petrella F., *La mente come teatro. Antropologia teatrale e psicoanalisi*, C.S.T., Torino 1985

- Pitruzzella Salvo Drammaterapia in Palazzi Trivelli Carola, Taverna Alberto (a cura di) *Artiterapie: i fondamenti*, Tirrenia Stampatori, Torino 2000.
- Rendina C., Reim R., (a cura di) *De Sade F.D.A., Opere complete, La filosofia nel boudoir*. Teatro e Opuscoli, Newton Compton Editori, Roma 1994
- Ricci Bitti P. E., *Regolazione delle emozioni e Arti-Terapie*, Carocci Editore, Roma 1998
- Rilke R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, (pp. 13-14), Garzanti Editore, Milano 1974
- Rothko M. e Gottlieb Al., lettera del 7 giugno 1943 a Edward Alden Jewell, in Rothko M.: 1903-1970, The Tate Gallery, Londra, 1987, p. 77
- Ruggi S., Gilli M.G., *Un percorso di avvicinamento all'arte per bambini: la comprensione dell'opera pittorica in età evolutiva*, in Fusco A., Tomassoni R. (a cura di), *I processi creativi, artistici e letterari. Atti del Convegno internazionale di psicologia Cassino, 28-29 ottobre 2005*, Franco Angeli Editore, Milano 2007
- Ruggieri V., *L'esperienza teatrale: inquadramento psicofisiologico*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, n. 27. 1996
- Ruggieri V., *L'identità in psicologia e teatro*, Edizioni Scientifiche Magi, Roma 2001
- Ruggieri V., *Teatro e allusione*, *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, n.31. 1997
- Rustin M., Rustin M. 2002, tr.It. *Passioni in scena. Teatro, Psicanalisi e Società*, Mondadori Editori, Milano 2005
- Sander L., *Sistemi viventi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007
- Savoia M., Scaramuzzino G., *Tutti giù dal palco*, Salani Editore, Varese 1999
- Segal H., *Sogno fantasia e arte*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1991, in Gilli G.M. (a cura di), *Dispensa per il corso di Psicologia dei linguaggi artistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008-2009
- Semi A. A., *Tecnica del colloquio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1985
- Solano L., *Tra mente e corpo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001
- Stanislavskij K., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza Editore, Bari 1982
- Stanislavskij K., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza Editore, Bari 1993

- Stern D.N., 2004, *The present moment in psychotherapy and everyday life*, W.W. Norton & Co., New York, tr. It. *Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- Szyborska W., intervista di Groggia F., in *La Repubblica*, 7 aprile 2008 p. 33
- Tosto T., *Manuale del laboratorio teatrale*, Edup Editore, Roma 2003
- Trognon A., 1990 *Fonctions de la conversation*, in Maurand G., (a cura di), *Le dialogue*, CALS, L'Union, Albi 1992
- Trognon A., 1992, *Psicologia cognitiva e analisi delle conversazioni*, in Galimberti C. (a cura di), Guerini e Associati, Milano 1994
- Winnicott D.W., 1971, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 1974
- Wollheim R., 1993, *The mind and its depths*, Harvard University Press, Cambridge MA, in Ruggi S., Gilli G.M., *Un percorso di avvicinamento all'arte per bambini: la comprensione dell'opera pittorica in età evolutiva*, in Fusco A., Tomassoni R. (a cura di), *I processi creativi, artistici e letterari. Atti del Convegno internazionale di psicologia Cassino, 28-29 ottobre 2005*, Franco Angeli Editore, Milano 2007
- Zanzi E., Spadoni S. (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni Editore, Roma 2000

SITOGRAFIA

- Boccaccini Gabriele (direttore artistico della compagnia "Stalker Teatro"), questionario senza titolo. Consultabile al sito: http://ospiti.peacelink.it/giolli/giolli_it/sez. "Questionari italiani". Attivo a marzo 2010
- Oliva G., *Il proprio senso del teatro*, consultabile al sito: <http://www.associazioneghita.it/parliamodarte.aspx> Attivo a giugno 2010
- Trabucco L. *"Per via di levare". Psicoanalisi e Scultura. Presentazione dell'opera di Alfonso M. Gialdini*. Consultabile al sito: <http://www.psychomedia.it/pm/culture/visarts/levare.htm> Attivo a giugno 2010