

TEATRO E ALLUSIONE

Vezió Ruggieri *

"INfomazione Psicologia Psicoterapia Psichiatria", n° 31, maggio - agosto 1997, pagg. 56-73, Roma"

Il gioco del teatro consiste nel "dar corpo" all'immaginazione, dell'autore e dell'attore, che si tratti di un gioco di pura immaginazione irrealè è evidente! Un attore *immagina* di essere per esempio Napoleone, ma sa benissimo di non esserlo. Eppure deve farlo *credere*. Si tratta tutto sommato di un grosso imbroglio in cui il pubblico è *complice*. Lo spettatore infatti va a teatro col preciso intento di "farsi imbrogliare", di fingere di credere che quel signore sulla scena, che in realtà è il vicino di casa, sia invece Napoleone!

Si tratta di un gioco condiviso in cui anche l'immaginazione dello spettatore ha un ruolo importante.

Ma il punto perno dell'operazione è sempre l'immaginazione dell'attore. L'attore dunque gioca a "fingere" ma è essenziale che sia in qualche modo *onesto* con se stesso!

L'onestà è legata alla chiarezza con cui immagina, all'evidenza della *realtà immaginativa*.

In un altro lavoro abbiamo messo in evidenza come la percezione reale acquisti significato *solo se collocata nel contesto del tessuto immaginativo del soggetto decodificante*.

Già Neisser (1981) aveva parlato di "schemi mentali" come modulatori dei processi percettivi. Per esempio se "percepisco" il mio interlocutore, la percezione attuale si collega alla rappresentazione interna che ho dell'altro in questo momento. "Io immagino" che chi mi sta di fronte sia un "collega"...

Questa ipotesi immaginativa è confermata continuamente da elementi di informazione che il "presunto" collega invia...

Se io pensassi (immaginassi) che il mio interlocutore è in realtà un falsario millantatore, sulla base di questa mia "rappresentazione mentale" focalizzerei l'attenzione (che è un altro importante modulatore del processo percettivo) su altri elementi-segnali da lui prodotti, per un'eventuale ulteriore conferma della mia ipotesi.

La mia ipotesi immaginativa modula anche le mie risposte...

Quindi *l'attività reale è assolutamente modulata dalla immaginazione!*

Non è già teatro, questo? Quale è la differenza tra teatro e realtà? Innanzi tutto ci chiediamo: come fa l'attore a far credere che ciò che sta rappresentando sia reale? Aumentando l'evidenza della sua *immaginazione interna*. Non abbiamo detto che è l'immaginazione che modula l'attività reale? Quanta realtà discende dall'immaginazione!

Ora noi pensiamo che l'attore mediocre pensi di poter scavalcare questo fondamentale passaggio. Forse pensa di poter "dire" o "fare" senza alcuna "immaginazione" di ciò che dice o fa.

Il secondo punto della nostra discussione verte intorno al nostro concetto di immaginazione. Essa è per noi un ampio processo che, lungi dall'essere esclusivamente mentale, investe tutto il corpo. Per esempio l'immaginazione di un gesto è costituita da una microproduzione di un gesto. Tale evento corporeo non è clamorosamente visibile; è appena accennato, nascosto dal complesso dei gesti "reali" e dalla modulazione delle tensioni posturali. Inoltre è stato messo in evidenza come, se si chiede ad un soggetto di immaginare, o di ricordare immaginativamente, egli tenda a muovere gli occhi verso l'alto e lateralmente. Noi abbiamo interpretato questa "gestualità oculare" ipotizzando che lo spostamento degli occhi consenta al soggetto di "sottrarsi", durante l'esperienza immaginativa, alle sollecitazioni visive provenienti dall'ambiente esterno. Il soggetto "vede" ciò che sta immaginando e per "vedere", riducendo al massimo le interferenze percettive, "sceglie" una zona del campo visivo in qualche modo più "protetta"... spesso gli occhi, in questa operazione si nascondono parzialmente sotto le palpebre superiori. Dunque noi abbiamo ipotizzato che gli occhi siano coinvolti sia nei processi percettivi che in quelli immaginativi visivi e che spesso i due processi sono così ravvicinati tra loro temporalmente da essere quasi *simultanei*. Per esempio in questo momento io percepisco l'ambiente esterno e "contemporaneamente" "immagino" visivamente, anche se in modo frammentario, l'incontro che avrò in serata con un collega, e poi "ricordo" (cioè immagino sempre visivamente) quanto è successo ieri sera a casa mia... In un lavoro precedente ho sostenuto che immaginazione e percezione s'incontrano nello sguardo.

Nello sguardo e negli occhi che lo compongono si intrecciano funzioni diverse. Queste funzioni possono alternarsi tra loro e in qualche modo convivere.

Un osservatore esterno si accorge facilmente (in grandi linee) se chi gli sta di fronte sta "immaginando" (cioè sta "vedendo" sue rappresentazioni interne) o percependo ciò che è presente nel contesto in cui "attualmente" si trova.

Come fa ad accorgersene? Osservando la "fenomenologia" dello sguardo del soggetto osservato (cfr. Ruggieri, 1987).

Se l'osservatore imparerà con una opportuna pratica a "guardare" gli sguardi, potrà accorgersi di quanto frequenti siano i casi in cui gli attori non pensano (perché non vedono immaginativamente) a quello che dicono. Essi tendono a produrre gesti (e parole che non siano altro che "gesti sonori") staccati dal pensiero e dall'immaginazione.

E' l'immaginazione che produce la parola e non viceversa!

Lo spettatore può percepire anche solo in modo subliminare ed inconsapevole che i processi interni immaginativi sono staccati da quelli interni immaginativi, oppure se tra "immaginazione" e "realtà" si è instaurata una certa coerenza.

Il concetto successivo su cui vorrei soffermarmi è che ogni individuo è pertanto portatore di diversi schemi "espressivi" legati alle "rappresentazioni" immaginative interne di ciò che "si crede o si immagina di essere..." Per esempio se io immagino di essere un "re" e sono convinto della verità di questa mia convinzione immaginativa, automaticamente, quasi senza accorgermene, assumerò una postura ed uno sguardo da "re". Questo non succede solo a teatro ma anche nella cosiddetta vita reale! Se sono convinto di essere uno schiavo (nella vita reale) assumerò una postura da schiavo. Nel caso dell'attore è necessario che egli *veda immaginativamente se stesso* come un re perché assuma una postura da re. Il "veda immaginativamente" non è qui usato in termini metaforici, ma in

termini percettivi concreti. La concretezza è nella evidenza immaginativa e non (o non soltanto) nell'assunzione di una determinata postura. La postura infatti *segue* l'immaginazione.

Quanto abbiamo fin qui sostenuto è importante ma forse ovvio. Ma non spiega la specificità del teatro. Il teatro è *un gioco*: in questo gioco, come abbiamo detto, una persona reale finge di essere "altro". Pertanto in lui non possono convivere i due *livelli, le due identità*. Ci rendiamo conto che i modi con cui le due identità convivono nell'attore richiederebbero delle analisi approfondite di tipo empirico-sperimentale che speriamo di portare avanti nel nostro laboratorio. Per ora ci soffermiamo su un aspetto particolare del fenomeno e cioè che le diverse identità, per convivere armonicamente, devono occupare spazi e tempi diversi. Talvolta l'identità "reale" dell'attore chiede a quella immaginativa di essere "essenziale", contenuta, non straripante... come se la pregasse di mettersi un pò in un angolo.

In altri termini l'identità immaginativa compare, nella figura dell'attore, come un'identità cui l'attore *allude*.

L'allusione è tutta in gesti accennati che scaturiscono, automaticamente da un'immaginazione che convive con la realtà. Questa allusione è, ripetiamo, estremamente concreta, gestuale (microgestuale), motoria ma con tempi e modi diversi.

E' nella *capacità di alludere e qualcos'altro* che consente il gioco. E' qui che Diderot ha ragione!

Come è noto questo citatissimo e scarsamente compreso autore, ha sostenuto che il grande attore non si identifica pienamente col suo personaggio. Noi abbiamo qui lo spazio per discutere approfonditamente questa convinzione, ma pensiamo che essa sia comprensibile se pensiamo che la doppia identità dell'attore suggerita da Diderot consista nella capacità di collocare nella concreta realtà fisica della scena e dell'attore un universo immaginativo che acquista una forte concretezza attraverso una gestualità allusiva. Speriamo di poter sviluppare ulteriormente il discorso in altra occasione d'incontro!

* Professore di Psicofisiologia Clinica presso l'Università "La Sapienza"

BIBLIOGRAFIA

Neisser U., *Conoscenza e realtà*, Bologna, Il Mulino, 1981.

Ruggieri V., *Semeiotica dei processi psicofisiologici e psicosomatici*, Roma, Il Pensiero scientifico, 1987.

Ruggieri V., *Mente-Corpo-Malattia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1988.

Ruggieri V., *On the hypothesized correspondence between perceptual and imagery processes*, *Perceptual and Motor skills*, 73, 827-830, 1991.

Ruggieri V., *Immaginazione e Percezione si incontrano nello sguardo*, *Realtà e Prospettive in Psicofisiologia*, n. 5-6, 119-131, 1993.

Ruggieri V., Giona S., Lombardo G., *Movimenti oculari e immaginazione corporea*, *Attualità in psicologia*, XII, 1, 41, 1997.

Ruggieri V., *L'Esperienza Estetica/Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Armando Editore, 1997.

L'esperienza teatrale: inquadramento psicofisiologico

pubblicato in: *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, n. 27, Roma, 1996, pp.22-29

Vezio Ruggieri*

Schemi concettuali proprii della psicologia e modelli psicofisiologici possono fornire importanti contributi nel mettere a fuoco, inquadrare ed affrontare tematiche che sono fondamentali nell'esperienza teatrale. Ci riferiamo a temi quali l'identificazione, l'emozione, gli atteggiamenti posturali, i rapporti tra emozioni e gesto etc. Per sviluppare il nostro discorso prenderemo le mosse da una un dibattito , antico e mai risolto definitivamente, che vede contrapposte, rispetto al tema dell'identificazione dell'attore, due diverse concezioni. La prima è quella di Diderot (trad. 1960) che sostiene, apparentemente contro il senso comune, che un grande attore è tale solo se non s'identifica totalmente col personaggio che sta interpretando. Secondo questo autore, quella della recitazione è un'arte che esige, da parte dell'attore, una certa distanza critica nei confronti di ciò che si sta esprimendo. In altre parole, l'attore non deve lasciarsi travolgere da emozioni "reali" che potrebbero interferire con le esigenze della rappresentazione. Dice Diderot (1960 P.): "Se debbo fare un racconto un pò commovente, mi viene al cuore o alla testa non so quale turbamento: mi si lega la lingua, la voce mi si altera, incomincio a sconnettere, il discorso s'interrompe, balbetto me ne accorgo, le lacrime mi scorrono per le guance, finisco per tacere"

Il paradosso consiste dunque nel fatto che, per esprimere l'emozione di un determinato personaggio l'attore deve inibire la propria. Pertanto è solo evitando l'identificazione completa col personaggio che l'attore riesce a modulare l'espressione e la gestualità secondo le esigenze della rappresentazione. Gli esempi che Diderot porta a sostegno della sua tesi sono numerosi e convincenti e noi consigliamo una lettura diretta del prezioso saggio del nostro autore illuminista. La tesi opposta, quella cioè che presuppone una completa identificazione col personaggio, è invece sostenuta da Stanislavskij (trad. 1985). Secondo quest'autore il processo d'identificazione è estremamente complesso e nel lavoro di formazione dell'attore è necessario intervenire a due livelli: uno immaginativo ed uno concreto. Quest'ultimo consiste nella individuazione e riproduzione di gesti, atti, piccole azioni che concorrono a definire in modo puntuale alcune caratteristiche del personaggio. Anche il lavoro immaginativo deve concentrarsi sulle rappresentazioni mentali di piccole azioni concrete, su gesti etc. propri di quel determinato personaggio in quel determinato contesto. Nella pedagogia di Stanislavskij è centrale ciò che un attore non deve assolutamente fare. *Egli non deve cercare di riprodurre un'emozione in modo diretto..* L'emozione, che ha un ruolo importante nella concezione del regista russo, deve essere prodotta indirettamente. Essa nasce quando gesti ed azioni concrete hanno dato forma esteriore al personaggio. Sembra dunque che per questo autore siano i gesti e la loro tessitura a produrre l'emozione e non il contrario!! Tale concezione coincide in modo veramente sorprendente con il nostro modello psicofisiologico delle emozioni. Infatti, ricalcando la teoria di James - Lange, anche se con sostanziali differenze che non è qui il caso di discutere), noi ipotizziamo che il sentimento derivi da specifiche modificazioni corporee. Ciò che ci avvicina a Stanislavskij è il ruolo assegnato ad operazioni psicologiche di sintesi dell'esperienza. Esse appaiono in diversi momenti: sono alla base della genesi del sentimento e possono svolgere anche un ruolo nella produzione di rappresentazioni mentali di tipo immaginativo. Queste ultime a loro volta agiscono da stimoli che danno vita a risposte emozionali

necessarie per produrre un senso profondo di verità. Per l'attore il processo "cognitivo", che è alla base del senso di verità si intreccia con il vissuto emozionale. Ma il vissuto emozionale è generato da stimoli! Nell'esperienza teatrale gli stimoli cui l'attore risponde sono sempre filtrati dall'immaginazione che attribuisce loro significato di realtà nel contesto dell'illusione scenica. Pertanto parleremo innanzi tutto della nostro modello fisiologico dell'emozione e dell'immaginazione.

Modello psicofisiologico dell'emozione

Il nostro schema delle emozioni (Ruggieri, 1988) può essere così sintetizzato :

1. Il soggetto percepisce uno stimolo esterno o interno (ricordi,

rappresentazioni mentali etc.) che, agendo su alcuni specifici centri nervosi (ipotalamo e sistema limbico) produce un'attività che impegna contemporaneamente il sistema muscolare ed il sistema neurovegetativo (cioè quella parte del sistema nervoso che presiede alla regolazione dell'attività degli organi interni). Il sistema nervoso centrale, dunque in risposta allo stimolo emotigeno invia impulsi ai muscoli ed ai visceri.

2. Muscoli e visceri a loro volta segnalano, mediante informazioni di

ritorno, al sistema nervoso centrale la presenza dell'attività provocata dal sistema nervoso medesimo.

3. Il sistema nervoso centrale raccoglie tali informazioni di attività

mettendo in atto un processo di "sintesi". In altri termini la raccolta dell'informazione proveniente dalla periferia del corpo (muscoli e visceri), in questo caso, non rappresenta la base per operazioni percettive di tipo analitico ma per una sintesi unificante globale dell'esperienza sensoriale.

Mi sembra importante a questo proposito ricordare ai non addetti ai lavori, che quando si parla di informazioni sensoriali non ci si riferisce soltanto alle informazioni sensoriali cutanee o visive o uditive ma anche alle cosiddette informazioni propriocettive cioè alle informazioni provenienti dai muscoli e dai tendini.

4. Quando l'informazione di ritorno proveniente dall'attività di diverse

aree corporee (diversi distretti muscolari) è stata sintetizzata, si produce quel particolare "vissuto" che chiamiamo "sentimento". In questo caso non è importante per il soggetto riconoscere la provenienza corporea delle informazioni sensoriali che generano il sentimento ma vivere un'esperienza unitaria di piacere o di dolore da collegare con lo stimolo o la situazione stimolo che l'ha provocata. Da un punto di vista della consapevolezza percettiva, la radice corporea del sentimento, per quanto indispensabile per la sua genesi, passa in secondo piano rispetto al "vissuto" di coinvolgimento globale che interessa il soggetto nella sua totalità. Ciò che importa è ciò che si prova in termini di piacere-dolore in rapporto alla sorgente di stimolazione esterna! La percezione delle singole componenti corporee che ne sono alla base interferirebbe in qualche modo con l'esperienza unitaria che chiamiamo sentimento.

In virtù dei meccanismi fisiologici dell'emozione, uno stimolo esterno è stato in qualche modo "trasformato" in un complesso di eventi corporei che assumono il significato di segnale. In altri termini il soggetto "legge" ciò che lo stimolo ha provocato realmente in lui.

Le emozioni come auto-segnale

Lo stimolo esterno, per esempio un segnale di minaccia, in virtù di questa trasformazione che coinvolge la corporeità, si trasforma in segnale "interno" per esempio in segnale di paura o di rabbia etc. Il corpo produce "autosegnali" che spiegano il significato assolutamente personale di un evento che altrimenti sarebbe classificabile come puramente percettivo o cognitivo. Il sentimento è dunque un autosegnale. L'emozione diventa così il vissuto di ciò che "succede in me" in rapporto a quel determinato stimolo. Essa è la "riscrittura", in termini esistenzial-esperienziali, di stimoli che altrimenti esisterebbero soltanto come eventi cognitivi del tutto privi di ogni componente affettiva. Perché ci siamo soffermati su questo schema delle emozioni?

Perché ci sembra di estremo interesse per un attore che si imbarchi, contro il parere di Stanislavskij, nell'infelice impresa di produrre direttamente "emozioni", sapere che non è il sentimento che modifica il corpo ma che sono le modificazioni corporee che generano il sentimento.

Sottolineiamo ancora che secondo noi nella sequenza descritta le modificazioni periferiche più importanti per la genesi del vissuto emozionale sono costituite da variazioni di tensione muscolare. Si tratta di variazioni di tono o di vere e proprie contrazioni isometriche. La somiglianza con la concezione di Stanislavskij è evidente: il vissuto sentimentale è il risultato e non la causa dell'attività corporea.

I ruoli dei muscoli in psicologia e nel lavoro dell'attore Elogio dei muscoli

Da quanto detto emerge dunque con chiarezza l'importanza che il sistema muscolare assume nel lavoro dell'attore. I muscoli infatti:

1. costituiscono la struttura portante di ogni atto, gesto espressione

mimica. Essi sono messi in funzione per muoversi nello spazio, per avvicinarsi all'altro, allontanarsi, separarsi, aggredire, abbracciare teneramente, supplicare etc. Sono paragonabili ai tasti di un pianoforte: qualsiasi musica si voglia suonare con quello strumento, passa attraverso l'attività dei suoi tasti. Il corpo è lo strumento, i muscoli sono i tasti.

2. rappresentano, come abbiamo detto, la base fisiologica

dell'emozione e svolgono un ruolo essenziale nella genesi del sentimento.

3. fanno parte del complesso pattern psicofisiologico dell'attenzione,

della concentrazione e dei meccanismi di controllo cognitivo.

4. esercitano un'azione determinante ed insostituibile nell'inibizione

sia di comportamenti motori propri di un determinato gesto o di una determinata azione che delle emozioni.

5. costituiscono la base, la sorgente delle informazioni necessarie per

la costruzione dell'immagine corporea ed il materiale da utilizzare nell'ambito di quel fondamentale processo maturativo noto in psicodinamica ed in psicologia col termine narcisismo.

Da questi brevi cenni si comprende facilmente l'estrema importanza, per il lavoro dell'attore, della conoscenza delle molteplici forme d'attività dei muscoli ed anche la particolare attenzione che Stanislavskij ha loro riservato.

Le tensioni muscolari nel lavoro dell'attore

Secondo il nostro autore i muscoli dovrebbero essere un docile strumento nelle mani dell'attore, ma spesso, quando sono 'tesi come corde di violino' (pag.) essi non solo non sono utilizzabili, ma interferiscono con la sua libertà espressiva. La pedagogia della recitazione si pone dunque il problema di come trasformare tali corde tese in strutture plastiche ben funzionanti. A questo punto ci sembra però che Stanislavskij ecceda in ottimismo semplificando troppo un problema complesso che non è di natura strettamente di tipo meccanico-fisiologico. Infatti, prima ancora di pensare a "come detendere le corde" è utile comprendere il perché fisiologico di tali tensioni. Il "perché" è nel punto 4 dello schema esposto sull'attività dei muscoli. I muscoli "tesi come corde di violino" avrebbero, nel nostro modello scientifico, la funzione di inibire processi emozionali. Per comprendere questo concetto invitiamo il lettore a prendere nuovamente in esame la sequenza che caratterizza l'emozione. Abbiamo visto che nella risposta a stimoli emotigeni il soggetto produce un incremento di tensione muscolare che a sua volta è alla base, attraverso le reafferentazioni di ritorno, del sentimento. La psicologia clinica ci ha insegnato che le emozioni possono essere inibite. Noi abbiamo ipotizzato a questo proposito che, se il sentimento è prodotto da un gioco di tensioni muscolari, l'inibizione del sentimento stesso può realizzarsi attraverso un'attività muscolare "antagonista". Inoltre abbiamo considerata l'emozione come una fase di un più ampio comportamento istintivo. Quest'ultimo sarebbe composto da due fasi una cosiddetta "preparatoria" ed una "consumatoria". L'emozione rappresenterebbe la fase "preparatoria". Per esempio la rabbia, con la sua tensione preparatoria, da una parte genera un vissuto sentimentale in chi la produce e dall'altra costituisce una "preparazione" all'attacco, cioè al comportamento aggressivo vero e proprio. Pertanto come si può inibire tale preparazione all'azione? Attraverso una vera e propria contrazione muscolare che modifica l'attività del o dei muscolo/i implicati nella genesi del sentimento. Il muscolo che è sottoposto a tale contrazione non produce più le oscillazioni di tono "sentimento-genetiche". In tal modo il soggetto non elimina il processo emozionale, non modifica le cause che lo producono, ma lo blocca in una sua fase determinando la scomparsa della componente principale cioè del vissuto soggettivo di tipo sentimentale. L'emozione è così bloccata, ma sempre presente anche se il soggetto non ne ha consapevolezza. La contrazione muscolare diventa contrazione "cronica" (o vera e propria contrattura) che blocca, dalla periferia del corpo, attraverso meccanismi di stop retro-attivi, ogni evoluzione spazio-temporale dell'emozione medesima. Ecco dunque che cosa sono "i muscoli tesi come corde di violino" di cui parla Stanislavskij: contrazioni muscolari croniche che hanno lo scopo di impedire che il soggetto "viva" consapevolmente e "agisca" le sue emozioni.

A questo proposito l'esperienza clinica ci insegna che "sciogliere," tali contrazioni croniche non è semplice perché esse devono essere considerate alla stessa stregua di meccanismi di difesa che sono divenuti componenti stabili della personalità dell'individuo. Il soggetto pertanto tende a impedire, in modo automatico, che manipolazioni meccaniche esterne che intervengono direttamente sul muscolo o esercizi eseguiti volontariamente modifichino tali contratture muscolari. Si tratta, ripetiamo, di vere e proprie resistenze al cambiamento che sono in qualche modo divenute costituenti stabili della personalità. Inoltre, sempre sulla base dall'esperienza clinica, sappiamo che spesso, quando la manipolazione della contrattura ha successo, riappare, talvolta in modo molto vistoso, violento ed imprevedibile, il comportamento emozionale che la contrattura tendeva ad inibire. Possono comparire improvvise crisi di rabbia, o di pianto o di terrore. Questo dato conferma ulteriormente l'esattezza della nostra ipotesi circa il ruolo inibitorio delle contratture. Tali crisi possono essere passeggero e facilmente controllabili, o come non è rarissimo che succeda, devastanti per il soggetto. Questo è dunque un punto importante: è sicuro l'insegnante di recitazione di riuscire a gestire tali crisi? Ma per fortuna "i muscoli tesi come corde di violino" oppongono forti resistenze al cambiamento!! Però è interessante dire che se da una parte alcuni interventi pedagogici di Stanislavskij sulle strutture muscolari ci sembrano un po' ingenuamente ottimistici, dall'altra non possiamo che apprezzare alcune intuizioni del grande regista circa il rapporto tra tensione muscolare e postura, cioè circa il rapporto tra tensioni e scarica delle tensioni.

Incidentalmente ricordiamo che alcuni esercizi da noi sviluppati in ambito clinico di riabilitazione psicofisiologica ci sono stati suggeriti proprio da Stanislavskij. Tra questi ricordiamo l'esercizio da noi chiamato delle "balestre" in cui il soggetto impara a "scaricare" il proprio peso utilizzando a mo' di ammortizzatori (balestre) le articolazioni coxo- femorali ! Ma su questo tema del rapporto tra tensioni (emozioni) e postura ,che è centrale nel nostro modello psicofisiologico, torneremo in seguito. Esso, come vedremo rappresenta il raccordo tra la concezione di Diderot e quella di Stanislavskij !

Qui intanto ci soffermiamo a sottolineare un altro aspetto che accomuna il nostro approccio psicofisico alla didattica stanislavskiana. Mi riferisco al ruolo dell'immaginazione. Infatti se da una parte Stanislavskij sostiene che è perfettamente inutile per un attore sforzarsi di riprodurre direttamente un vissuto emozionale dall'altro sollecita la ricerca attiva di tutti i possibili stimoli e situazioni stimolo che possano "accendere" la complessa risposta che chiamiamo emozione. E qui interviene il lavoro attivo proprio dell'immaginazione. L'attore è invitato a studiare la sua parte immaginando tutti i piccoli atti, le azioni concrete i dettagli di una situazione-stimolo che possono produrre emozione. Si tratta quindi innanzi tutto di un lavoro propedeutico, di un lavoro sulla "parte". Pertanto l'immaginazione può essere utilizzata per definire il personaggio attraverso l'individuazione piccole azioni concrete ,di gesti, di oggetti significativi . Tutti questi elementi chiariscono sia il "contesto esterno" dell'azione teatrale, che il contesto "interiore" del personaggio che si esprime sulla scena attraverso "fatti " che sono contemporaneamente veri, nella loro consistenza fisica, ma anche non veri in quanto fanno parte del mondo "puramente immaginativo" dell'autore e dei commedianti. Noi siamo in grande sintonia con Stanislavskij quando parla di immaginazione perché, al di là delle sue formulazioni teoriche, possiamo comprendere i suoi interventi pedagogici alla luce della nostra concezione psicofisiologica sui rapporti tra esperienza cosiddetta immaginativa ed esperienza reale.

Per Stanislavskij l'attore deve cercare la coerenza tra gli eventi immaginati .La coerenza non deve essere solo peculiarità del mondo reale ! Sembra che il lavoro del nostro regista consista nell'insegnare all'attore a "credere" all'immaginario aiutandolo a costruire una sempre maggiore coerenza tra gli eventi interni ed esterni prodotti sulla scena. Il senso di verità della rappresentazione dipende dalla profonda convinzione dell'attore che deve considerare ciò che avviene intorno a lui "come se" fosse vero cercando la logica che è dietro gli eventi e le "circostanze date" . Nel mondo di Stanislavskij tutti gli eventi esterni concreti o azioni o oggetti presenti sulla scena devono essere collocati all'interno della trama immaginativa dell'attore che crea così la stretta coerenza necessaria per dare verità alla rappresentazione. A questo proposito noi diciamo che la nostra concezione fisiologica dell'immaginazione è in grado di spiegare la correttezza della formulazioni pedagogiche di Stanislavskij. Infatti per noi la realtà immaginativa non è soltanto il prodotto dell'attività della mente o del cervello, essa coinvolge in modo concreto l'attività del corpo. Secondo noi le rappresentazioni mentali sono veri e propri atti in miniatura che interessano ,anche se in modo appena accennato e non immediatamente apparente, tutte le strutture fisiologiche (muscolari e vegetative) implicate in quella determinata azione. In altri termini la rappresentazione di un'azione è da un punto di vista fisiologico, una vera e propria azione! Per esempio noi abbiamo dei dati sperimentali (Ruggieri 1991, 1993) che ci confermano nell'ipotesi che gli occhi svolgono sempre un ruolo attivo nell'immaginazione visiva ! Ci sembra di poter affermare che s'immagina visivamente attraverso gli occhi, in modo del tutto simile alla percezione reale. Qui possiamo soltanto accennare a questa tematica che ha però notevoli implicazioni da un punto di vista pratico per la recitazione. Qui interessa il concetto secondo cui la rappresentazione mentale traspare attraverso il corpo ed ha una sua concretezza spazio-temporale! La rappresentazione mentale ha dunque un suo tempo ed un suo ritmo. Pertanto è indispensabile che l'attore colleghi i tempi dell'immaginazione interna con i tempi dell'azione scenica . Ancora più importante per l'attore è collegare i tempi della rappresentazione mentale con i tempi della parola. Spesso purtroppo è dato

di rilevare che ciò che un attore non collega cioè "che dice" con la rappresentazione mentale di ciò sta dicendo. Tale discrepanza appare attraverso la incoerenza tra tempi e ritmi della parola e tempi e ritmi delle rappresentazioni mentali che si esprimono attraverso il corpo.

Il discorso sviluppato sinora segue Stanislavskij cercando di comprendere i meccanismi che possono favorire la costruzione di un'esperienza il più possibile "vera" . Però a questo punto compare nuovamente Diderot con le sue osservazioni circa la necessità di una "non identificazione totale" dell'attore con la parte che recita. A questo punto il discorso psicofisiologico si sposta sui temi dell'identità e dell'identificazione. Parleremo dunque brevemente dell'identità dell'attore come personalità di base in rapporto all'identificazione col personaggio. A questo proposito mi torna in mente un quesito che alcuni anni fa mi pose un insegnante di recitazione. Mi chiese: "Per quale misteriosa ragione alcuni attori ,di bell'aspetto, con una bella voce, che sembrano essersi ben immedesimati con la parte che recitano non "raggiungono" il pubblico mentre altri che apparentemente non posseggono alcuna caratteristica che possa attirare il pubblico, esercitano un fascino immediato ,attirano l'attenzione e l'applauso ? A questa domanda rispondeva dicendo che l'attore é colui che indossa "maschere" (in senso metaforico ed ampio del termine; il punto è che talvolta la maschera si applica su un "attaccapanni" ! Con Stanislavskij possiamo cercare di rendere la maschera il più possibile verosimile ed aderente al personaggio, ma è fondamentale ciò è sotto la maschera e cioè l'identità dell'attore. Se un attore non ha identità, c'è pericolo che la maschera si poggi sul nulla. Alcuni grandi attori per esempio, Alec Guinness, sono sempre se stessi in qualunque ruolo, ma riescono ad essere contemporaneamente sempre diversi poiché adattano la parte alla loro identità di base. E' questa un'altra forma di paradosso. Perché avvenga il miracolo della recitazione è necessaria una particolare delicatissima e misteriosa congiunzione tra i due livelli. Non c'è teatro se la forte identità di base impedisce l'assunzione di "altro" di "maschere" , di "diversità". Ma non c'è neanche teatro se l'assunzione di maschere non si fonda con una forte struttura psicofisiologica di base. Il tema dell'identità è molto ampio e complesso e non può essere affrontato in un breve spazio, ma qui ricordiamo che l'identità per noi affonda le sue radici nei processi psicofisici fondamentali cosiddetti del narcisismo. Noi intendiamo il narcisismo come quel processo sempre presente che è alla base dell'integrazione di tutte le funzioni corporee da quelle fisiologiche elementari a quelle psicologiche complesse. Tale meccanismo è alla base della costruzione dell' identità. Ricordiamo che la prima identità è quella corporea con cui si collegano gli altri livelli e le altre componenti dell'identità quali l'identità psicologica , l'identità sociale etc. Il processo narcisistico è alla base della integrazione e dell'armonizzazione dei livelli d'identità. Il processo narcisistico è presente anche a livello dell'identità corporea. La costruzione di tale identità passa attraverso l'elaborazione della propria immagine corporea in cui intervengono ovviamente diverse componenti (rappresentazione dell'immagine ideale, rispecchiamenti sociali etc.). Qui, ai fini del nostro discorso è importante segnalare l'operazione di sintesi dell'attività muscolare. I muscoli infatti costituiscono gran parte della struttura corporea rilevante ai fini della costruzione dell'immagine corporea, ma la loro rilevanza in questo processo è legato non tanto alla loro struttura quanto alla loro attività. In altri termini nella costruzione dell'immagine corporea la periferia non segnala soltanto la presenza-assenza di strutture muscolari ma gli infiniti livelli possibili di tensione e le diverse forme di contrazione. Ci riferiamo qui dunque alla funzione dei muscoli indicati al punto cinque. In virtù del processo narcisistico che, ripetiamo per noi è un processo fisiologico, l'attività dei diversi distretti corporei non è più un complesso di eventi circoscritti ,localizzati soltanto in quel determinato d stretto, ma entrano a far parte di un nuovo contesto unificante ed unificato, di una nuova unità funzionale che è alla base della struttura dell'Io. Attraverso l'unificazione operata dal processo narcisistico le tensioni muscolari contribuiscono a generare il vissuto esistenziale dell'esserci. Sono le informazioni dal corpo, che unificate ,producono il sentimento di presenza, di essere al mondo. In altri termini i muscoli diventano produttori di autosegnali di presenza. Ovviamente non tutti i soggetti hanno lo stesso vissuto di presenza che dipende sia dalla capacità d'integrazione che dai livelli di tensione da integrare. Inoltre è opportuno

sottolineare che la tensione narcisistica è prodotta attivamente del soggetto, è il risultato del controllo e della modulazione del sistema nervoso centrale sui sistemi motori efferenti. In questo ambito concettuale noi sosteniamo (Ruggieri e Fabrizio 1994) che gli atteggiamenti posturali sono diretta espressione della problematica narcisistica del soggetto. Il succo di tutta questa nostra esposizione, ai fini della nostra discussione di partenza ed il suo interesse per l'attore, è nell'aver messo a fuoco che come abbiamo già detto sopra gli stessi muscoli possono essere interessati contemporaneamente 1. Nello stare in piedi (equilibrio posturale) 2. nel produrre movimenti di diversi significati (spostamenti nello spazio, azioni, gesti etc.) 3. nelle emozioni, 4. nell'identità e nel sentimento di esserci.

Se dunque abbiamo ricondotto il dibattito tra Diderot e Stanislavskij ad un delicato rapporto tra "maschera" e "struttura" cioè tra identità stabile dell'attore ed sua identificazione col personaggio, ci accorgiamo che i due teorici della recitazione si soffermano su aspetti diversi entrambi fondamentali di uno stesso processo. Usando una terminologia da computer potremmo dire che l'identità corporea rappresenta la parte hardware del sistema mentre le emozioni costituiscono la parte software. E' possibile per esempio che l'aspirante attore abbia "un'identità" troppo marcata che non gli concede l'assunzione di "maschere" e che invece altri attori poggino le "maschere" su una struttura psicologica di base carente e che altri infine abbiano un'identità stabile e dinamica insieme che consente loro di vivere contemporaneamente la "verità" della propria identità e quella della finzione teatrale.. Si tratta ripetiamo di un gioco sottile di rapporti tra diversi livelli funzionali. Per chiarire infine il nostro pensiero diremo che, in altro contesto, ed esattamente in ambito clinico, noi abbiamo lavorato (Ruggieri e Fabrizio 1994) sul sentimento di esserci che rappresenta l'aspetto basilare dell'identità, attraverso concreti "esercizi" psicofisici che consentivano una migliore modulazione ed integrazione delle tensioni muscolari. L'acquisizione di tale capacità d'integrazione e di modulazione ha un effetto importante sulla forza dell'Io. Un Io relativamente più forte può più facilmente produrre quel particolare vissuto che va sotto il nome di distanza estetica. Ci riferiamo con tale termine ad una particolare condizione per cui il soggetto "vive" intensamente un'esperienza psicosensoriale ma è contemporaneamente in grado di modularla per così dire dall'esterno, assumendo una posizione "meta" rispetto all'esperienza stessa. Ecco dunque i due livelli di Diderot e di Stanislavskij. Per Diderot tutto nasce dalla capacità di modulare le proprie tensioni (muscolari essenzialmente) a livello d'integrazione narcisistica. In altri termini il grande illuminista chiede all'attore una forte identità legata alla capacità di gestire le proprie esperienze corporee di base e le proprie tensioni in modo da produrre un'identità compatta e stabile. E' questa forte identità che fornisce a sua volta la possibilità di vivere intensamente le diverse esperienze che possono occorrere, senza esserne travolti, ma assumendo nei loro confronti una certa distanza critica. Stanislavskij si occupa invece di un'altro fondamentale e cioè della "coerenza" della "maschera" della coerenza dell'esperienza cognitiva ed emozionale della "finzione scenica".

Noi pensiamo che dall'incontro delle istanze stanislavskijane e di quelle di Diderot nasca il grande teatro !

*** professore di Psicofisiologia Clinica Università di Roma "La Sapienza".
Conduce un seminario pluriennale "sulla Psicofisiologia dell'esperienza estetica".**

BIBLIOGRAFIA

Diderot, D. *Il paradosso sull'attore* (trad. A. Moneta), Rizzoli (B.U.R.), Milano, 1960.

Ruggieri, V. *Mente Corpo Malattia*. Il Pensiero Scientifico, Roma, 1988.

Ruggieri, V. Immaginazione e percezione s'incontrano nello sguardo. In *Realtà e Prospettive in psicofisiologia*, Edizioni Scientifiche A.S.P.I.C. Roma, 1993, Pp. 119-132.

Ruggieri, V., Fabrizio M. E. *La problematica corporea nell'analisi e nel trattamento dell'anoressia mentale*. E.U.R. Roma, 1994

Stanislavskij, S.C. *Il lavoro dell'attore* (trad. E. Povoledo), Laterza, Bari, 1985.

Le ARTI TERAPIE nell'orizzonte Accademico

VEZIO RUGGIERI, Professore di Psicofisiologia Clinica, Università degli Studi di Roma la Sapienza

L'impegno programmatico della nostra rivista ARTI TERAPIE è particolarmente complesso poiché intende tener conto dei diversi livelli che compongono tale disciplina. Infatti nelle arti terapie si annodano la dimensione dell'arte con quella della psicologia.

Ognuna delle due discipline alimenta l'altra, per cui convivono esperienze proprie della creatività legata all'uso dei linguaggi propri di quelle forme d'arte e riflessioni, analisi e modulazioni processuali, che si fondono sul retroterra proprio della concettualizzazione e sistematizzazione psicologiche. L'arte terapia intreccia dunque: *1) i momenti pedagogici e di approfondimento dei linguaggi specifici dell'arte con 2) l'impiego creativo di tali linguaggi nei percorsi di crescita e maturazione psicologica.*

L'arteterapeuta, dunque, deve possedere non solo competenze scientifiche e culturali, ma deve essere in grado di entrare in contatto in modo "creativo" con la "creatività altrui". Quindi l'arte compare sia come disciplina artistica che come processo esperienziale. Pertanto un primo punto programmatico della nostra rivista ARTI TERAPIE è nell'attenzione posta a tutte le esperienze d'arte effettuate attraverso l'arte che sollecitano arricchimenti e creatività. L'attenzione verso universi creativi e variegati non implica la loro passiva accettazione: tutte le esperienze devono essere innanzitutto esposte e "raccontate" per essere quindi sottoposte al vaglio della critica. Il limite di alcune discipline privilegiate è nella loro presuntuosa ed inutile ambizione di sistematizzare "il nulla".

La nostra rivista - ARTI TERAPIE - come strumento culturale, parte dall'ascolto di tutte le possibili esperienze. Il punto successivo è quello di inquadrare il/i "racconti" di trattamenti ed esperienze nelle coordinate psicologiche e psicofisiologiche.

Però ci sembra a questo punto fondamentale sottolineare che è necessario applicare anche al campo delle arti proprie la sperimentazione scientifica. Si tratta di una dimensione assolutamente irrinunciabile che contribuisce ad elaborare fondamenti teorici attraverso esperienze confrontabili. Ricordiamo incidentalmente che la quantificazione facilita l'analisi e la comunicazione tra operosità. la ricerca scientifica può essere applicata non solo ai trattamenti arteterapeutici ma anche all'analisi delle strutture psicologiche e psicofisiologiche proprie delle esperienze d'arte.

Vorremmo però far presente al lettore che i momenti d'esperienza d'arte terapia sono ben distinti da quelli della sperimentazione scientifica. Si tratta di piani operativi differenti che s'incontrano solo nella concettualizzazione modellistica, ma che presentano percorsi indipendenti. Una visione scientifica dei fenomeni osservati (trattamenti arteterapeutici inclusi) non si sostituisce alla esperienza diretta del fenomeno. Per esempio descrivere ed analizzare il piacere sul piano scientifico, non vuoi dire "vivere direttamente l'esperienza del piacere". Ora la nostra rivista di ARTI TERAPIE propone di tener conto di entrambe le modalità, senza confuse mescolanze, cioè di quella esperienziale e di quella scientifica.

