

BT
123-124
2017

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

OBIETTIVO GUERRIERI PARTE SECONDA

Paola Bertolone / *Introduzione* □ Ferruccio Marotti / *Gerardo Guerrieri all'Università di Roma: ricordi di un testimone* □ Fausto Malcovati / *Guerrieri, scopritore del teatro russo* □ Silvia Carandini / *Dall'Archivio di Gerardo Guerrieri: appunti e tracce per una "paradosale" storia del teatro* □ Adele Cacciagrano / *Per una critica drammatizzata. Gerardo Guerrieri e il registratore portatile* □ Annamaria Corea / *Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri* □ Olga Jesurum / *Le regie liriche di Guerrieri: il caso dell'Anfiparnaso* □ Andrea Scappa / *Gerardo Guerrieri e la Compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per Oh, che bella guerra! del 1964* □ Stefano Geraci / *«Essere o non essere: tutto qui». Amleto nella versione di Guerrieri* □ Stefano Locatelli / *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?* □ Irene Scaturro / *L'opera di Gerardo Guerrieri: ipotesi per un'e-library multimediale* □ COMUNICAZIONI / Rocco Brancati / *Gli esordi giornalistici di Gerardo Guerrieri* □ MISCELLANEA DI STUDI / Vezio Ruggieri, Nicoletta Maiocco / *Identificazione dell'attore tra immaginazione e organizzazione psico-corporea. Un'indagine sperimentale per la costruzione di un metodo* □ Desirée Sabatini / *Il movimento corporeo nel cinema del Dance & Video 8 Physical Theatre* □ Luca Ruzza / *Note sulla messa in spazio di due spettacoli dell'Odin Teatret, L'albero (Træt) e Il sogno di Andersen (Andersen Drøm)*

BT 123-124, luglio-dicembre 2017

BULZONI EDITORE

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

IT ISSN 0045-1959

€ 22,00

BT 123-124 (luglio-dicembre 2017)

Biblioteca Teatrale n. 123-124 (luglio-dicembre 2017)
Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Obiettivo Guerrieri

Parte seconda

Consiglio scientifico: Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma), Cesare Molinari (Università di Firenze)

Comitato direttivo: Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Vito Di Bernardi, Guido Di Palma, Aleksandra Jovičević, Luciano Mariti, Ferruccio Marotti, Paola Quarenghi, Emanuele Senici, Luisa Tinti

Comitato di redazione: Stefano Locatelli (resp.), Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini, Irene Scaturro

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi

Curatori del fascicolo: Paola Bertolone, Stefano Locatelli

Redazione del fascicolo: Annamaria Corea

Traduzioni: Aleksandra Jovičević

Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Il presente volume è pubblicato con il contributo del progetto di ricerca finanziato dalla Sapienza Università di Roma (anno 2015):

Archivio Gerardo Guerrieri. La scena e la cultura teatrale italiana del Novecento attraverso le carte di uno dei suoi protagonisti

(proponente: Stefano Locatelli)

Pubblicazione sostenuta dal Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Siti internet della rivista:

<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

<http://www.dass.uniroma1.it/node/5710>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*. L'elenco dei revisori di “Biblioteca Teatrale” è pubblicato sul sito internet della rivista all'indirizzo <http://www.dass.uniroma1.it/node/5710> e viene aggiornato ogni due annualità.

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo, € 40,00

Esteri, € 85,00

Un fascicolo € 18,00

Fascicolo doppio € 22,00

Fascicolo triplo € 35,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2018 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986
Stampa: Tipolitografia CSR - Roma

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

OBIETTIVO GUERRIERI

PARTE SECONDA

a cura di

Paola Bertolone e Stefano Locatelli

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p. 7
Paola Bertolone, <i>Introduzione</i>	» 23
Ferruccio Marotti, <i>Gerardo Guerrieri all'Università di Roma: ricordi di un testimone</i>	» 29
Fausto Malcovati, <i>Guerrieri, scopritore del teatro russo</i>	» 45
Silvia Carandini, <i>Dall'Archivio di Gerardo Guerrieri: appunti e tracce per una "paradossale" storia del teatro</i>	» 67
Adele Cacciagrano, <i>Per una critica drammatizzata. Gerardo Guerrieri e il registratore portatile</i>	» 87
Annamaria Corea, <i>Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri</i>	» 101
Olga Jesurum, <i>Le regie liriche di Guerrieri: il caso dell'Antifarnaso</i>	» 133
Andrea Scappa, <i>Gerardo Guerrieri e la Compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per Oh, che bella guerra! del 1964</i>	» 151
Stefano Geraci, <i>«Essere o non essere: tutto qui». Amleto nella versione di Guerrieri</i>	» 171
Stefano Locatelli, <i>Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?</i>	» 185

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2018 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Irene Scaturro, <i>L'opera di Gerardo Guerrieri: ipotesi per un'e-library multimediale</i>	p. 231
COMUNICAZIONI	
Rocco Brancati, <i>Gli esordi giornalistici di Gerardo Guerrieri</i>	» 255
MISCELLANEA DI STUDI	
Vezio Ruggieri, Nicoletta Maiocco, <i>Identificazione dell'attore tra immaginazione e organizzazione psico-corporea. Un'indagine sperimentale per la costruzione di un metodo..</i>	» 285
Desirée Sabatini, <i>Il movimento corporeo nel cinema del Dance & Video 8 Physical Theatre</i>	» 315
Luca Ruzza, <i>Note sulla messa in spazio di due spettacoli dell'Odin Teatret, L'albero (Træt) e Il sogno di Andersen (Andersen Drøm)</i>	» 331

Sommari

FERRUCCIO MAROTTI

Gerardo Guerrieri all'Università di Roma: ricordi di un testimone

L'autore – che ha conosciuto Guerrieri nel '56 e gli è stato a lungo amico ed è stato l'ultimo ad averlo incontrato prima della sua tragica scomparsa – individua come cifra dell'enigma della sua vita le parole “incompiuta” e “koinè”. Attraverso ricordi personali e testimonianze inedite di Guerrieri e di personalità a lui vicine come Giulietta Masina, Anna Proclemer, Enrico Fulchignoni, Ruggero Jacobbi, il saggio ripercorre momenti salienti della sua fervente attività: dall'esperienza come regista al Teatro dell'Università di Roma a partire dall'esordio del 1940, anche da attore, con *Felice viaggio* di Thornton Wilder (una emblematica riflessione sulla vita e la morte, che poi ha caratterizzato tutta la sua vicenda umana); alla sua partecipazione come relatore di importanti conferenze-spettacolo sul teatro americano al Teatro dell'Università, divenuto Teatro Ateneo, nel 1956. Sono inoltre ricordati dall'autore la collaborazione con Guerrieri al Terzo Programma Rai per una serie di nove trasmissioni, *Tutto il mondo è attore*, ideate con Sandro d'Amico nel 1972, e i seminari al Teatro Ateneo con grandi attori e registi, da Vittorio Gassman a Jerzy Grotowski.

Gerardo Guerrieri at the University of Rome: Memories of a Witness

The author – who knew Guerrieri in '56 and was a long-time friend and was the last one to have met him before his tragic death – identifies as a figure of the enigma of his life the words “unfinished” and “koinè”. Through personal memories and unpublished witnesses of Guerrieri and of personalities close to him like Giulietta Masina, Anna Proclemer, Enrico Fulchignoni, Ruggero Jacobbi, this essay retraces highlights of his fervent activity: from experience as a director to the University Theatre of Rome from the beginning of 1940, also as an actor, with *Felice viaggio* by Thornton Wilder (an emblematic reflection on life and death, which then characterized the whole human history

VEZIO RUGGIERI, NICOLETTA MAIOCCO

*Identificazione dell'attore
tra immaginazione e organizzazione psico-corporea.
Un'indagine sperimentale per la costruzione di un metodo**

Lo scopo di questa indagine è di fornire delle basi operative, comprovate sul piano scientifico-sperimentale, da impiegare in ambito pedagogico-teatrale nel processo di identificazione dell'attore col personaggio. L'identificazione è il processo attraverso cui si assume un'identità.

Anticipiamo, prima di sviluppare un'analisi psico-fisiologica, una definizione dell'*Identità*: essa è la corrispondenza tra l'*Autorappresentazione di Sé (Immagine di Sé)* che si forma nel cervello, e l'*esperienza psico-fisica di Sé* che riguarda innanzitutto la *percezione del proprio corpo*, della sua forma e del suo modo di essere e di agire nel mondo (*Da-Sein*).

L'*identità* nasce quando la forma della rappresentazione immaginativa è simile se non *identica* alla forma del corpo nei suoi atteggiamenti posturali. Vedremo in seguito come questa definizione possa essere utile nell'analizzare e guidare i processi di identificazione attoriali.

Circa l'identificazione dell'attore esistono, come è noto, due linee di pensiero rappresentate emblematicamente da Diderot e Stani-

* Quest'articolo rientra nelle attività di ricerca svolte nell'ambito del progetto *Per-formare il sociale* PRIN-Progetti di Rilevante Interesse Nazionale 2015.

slavskij. Il primo, nel suo prezioso saggio *Paradoxe sur le comédien*¹, sostiene che l'attore deve avere *un'identità personale forte e stabile e non deve assolutamente identificarsi con il personaggio*. La recitazione deve fondarsi su una tecnica che si basa sull'*imitazione* della natura, riproducendo meccanicamente gesti e atteggiamenti espressivi.

Il secondo, nel suo *Il lavoro dell'attore sul personaggio*² richiede, al contrario, un'intensa e profonda identificazione che non raramente sollecita l'attore a una rivisitazione della propria storia personale e delle proprie radici emozionali, spesso inconsce, la cui scoperta si possa trasformare in esperienze che facilitino un aggancio psicologico con le tematiche emotive del personaggio. Il regista russo, come è noto, propone ai suoi allievi di eseguire piccoli gesti e azioni concrete che collegano l'immaginazione alla corporeità creando una sorta di auto-stimolazione, una sorta di humus mentale e motorio da cui prenderebbe forma la parte concreta e visibile dell'identificazione.

Non vorremmo qui dare l'impressione, con la nostra estrema schematizzazione, di non valutare abbastanza la profondità e la complessità del lavoro di Stanislavskij, che è e resta un pilastro della pedagogia teatrale. Inoltre sottolineiamo il fatto che in questo contesto *non* ci proponiamo di mettere a confronto, pur valutandole positivamente, le diverse tecniche e i diversi orientamenti più recenti della pedagogia teatrale, *ma di esaminare da una più generale posizione "meta" in che consistano il processo di identificazione e il fenomeno psicofisico di base che chiamiamo identità*.

Per comprendere questi processi inquadrriamo l'*identificazione* nel più ampio tema dell'*identità dell'individuo* fondandola su una visione psicofisiologica che esamina, in ottica scientifica, le relazioni funzionali tra processi psicologici e fisiologici³.

La conoscenza dei meccanismi psico-fisiologici dei due processi può essere applicata all'analisi e alla comprensione delle diverse mo-

¹ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien* [1830], trad. it. *Paradosso sull'attore*, Abscondita, Milano 2002.

² K.S. Stanislavskij, *Rabota aktera nad rol'ju* [1957], trad. it. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari 2000.

³ Cfr. V. Ruggieri, *L'identità in psicologia e teatro*, Magi, Roma 2001, pp. 78-86.

dalità di interventi pedagogici e svelare il perché della loro eventuale efficacia. I due orientamenti, di Diderot e di Stanislavskij, sembrano a prima vista incompatibili tra loro, ma le osservazioni dell'autore francese sulla necessaria stabilità dell'identità dell'attore appaiono inoppugnabili, così come è assolutamente indiscutibile la validità del lavoro sull'identificazione di Konstantin Sergeevič.

1. *Identità e sub-identità*

Ma a nostro avviso l'incompatibilità è solo apparente se consideriamo l'identità in tutta la sua complessità psicobiologica e mettiamo a fuoco il fatto, come hanno rivelato esperienze cliniche e sperimentali, che nella vita quotidiana di ogni essere umano, *l'identità globale* è composta da un'*identità nucleare* e da alcune *sub-identità legate a ruoli e funzioni psicosociali che possono essere considerati veri e propri "tratti" di personalità*. Queste sub-identità normalmente si coordinano, si armonizzano e fondono tra loro in modo che appaia un'unica "personalità" con un'unica identità globale.

Applicando queste conoscenze psicobiologiche alla pratica teatrale possiamo considerare *l'identificazione con un personaggio come una sub-identità temporaneamente assunta*.

Per individuare la presenza delle sub-identità anche nella normale vita quotidiana, basta osservare come ognuno di noi, pur restando se stesso, cioè mantenendo la propria identità globale e nucleare, possa facilmente assumere, a seconda dei contesti e delle circostanze, la sub-identità di figlio, genitore, marito o moglie, lavoratore, professionista, amante, propugnatore di ideali politici e così via. È facile chiedere ai soggetti, per esempio, di chiudere gli occhi e di immaginare di essere "figlio", "marito", ecc. Di solito i soggetti scoprono come non solo si modifichi, sia pur in modo appena accennato, *l'auto-rappresentazione di sé, cioè del proprio atteggiamento posturale*, ma rilevano anche, contemporaneamente alla modificazione della postura, un lieve cambiamento del *vissuto emozionale*.

Naturalmente le forme assunte da ogni sub-identità non sono uguali per tutti i soggetti, ma specifiche per ognuno. Per la sub-identità "figlio", ad esempio, si possono produrre autorappresentazioni

mentali di sé e del proprio atteggiamento posturale di figlio, nelle forme di figlio affettuoso, ribelle e polemico, dipendente, indifferente, colpevole, ecc. Attraverso questa esperienza, peraltro superficiale e di facile esecuzione, si scopre che *per ogni sub-identità che è espressione di specifici ruoli psicologico-sociali, c'è una stretta interazione tra l'auto-rappresentazione di sé e il corrispondente atteggiamento posturale.*

Inoltre il soggetto prende coscienza del fatto che *le interazioni tra immaginazione (autorappresentazione) e atteggiamenti corporei caratteristici producono vissuti emozionali specifici. Gli atteggiamenti posturali-corporei abituali esprimono il modo di relazionarsi col mondo e con se stessi*⁴.

Da quanto detto emerge come l'identità non sia un processo puramente psicologico ma sostanzialmente psico-corporeo. Ma come? Il primo problema da affrontare è quello di capire come sia possibile che un individuo conservi una *identità stabile*, cioè *si percepisca sempre identico a se stesso*, come *un'unica realtà stabile spazio-temporalmente*, malgrado le evidenti e macroscopiche trasformazioni corporee che compaiono nel lungo periodo, dalla nascita all'infanzia, alla giovinezza, alla maturità, alla vecchiaia come anche nel breve periodo (pensiamo ad alcuni processi biologici che presentano trasformazioni d'organo cicliche come nella sessualità femminile) e in rapporto alle continue variazioni gestuali sollecitate dalle stimolazioni ambientali che generano articolate attività corporee.

L'identità è costante nel tempo anche se il corpo cambia continuamente in alcune sue parti significative. Per dare maggiore evidenza a questo concetto segnaliamo che anche le ossa sono, diversamente da una colonna di marmo, in un continuo, ininterrotto processo di trasformazione metabolica. Ci interessa dunque capire quali sono i processi psico-fisiologici che producono questa stabilità nei continui processi di cambiamento presumendo che ci siano degli elementi del corpo che sono relativamente costanti nella forma-funzione dell'architettura della postura corporea.

⁴ Ivi, pp. 89-92.

2. Il corpo è parte centrale della dinamica psicologica. Il corpo è psicogenetico e fonte di comunicazione psicologica

Per una corretta analisi psicofisica dell'identità è innanzi tutto necessaria una ridefinizione del corpo, delle sue funzioni e del suo ruolo nel contesto della personalità dell'individuo. Le sue funzioni infatti non si esauriscono in una dimensione di tipo bio-fisico-mecanico chiusa in se stessa, con un sistema di auto-regolazione che ne farebbe una realtà in qualche modo *indipendente e parallela* a quella cosiddetta psichica. Esse al contrario contribuiscono in modo sostanziale a *generare processi psichici fondamentali per la costruzione della struttura dell'io e delle sue principali funzioni.* A questo proposito è utile mettere in evidenza il fatto, peraltro così implicito e scontato da apparire ovvio e non più meritevole di specifica attenzione, *che solo attraverso il corpo, i suoi organi ed apparati sensoriali, si diventi consapevole di esistere. Attraverso il corpo si costruisce la propria individualità e la propria identità spazio-temporale* che sono alla base dell'esperienza dell'esserci qui e ora (*Da-Sean*)⁵.

In questa operazione svolgono un ruolo fondamentale i recettori sensoriali che trasformano i vari tipi di stimolo in attività bioelettrica delle cellule nervose con le loro fibre (neuroni). Tale attività costituisce il codice del linguaggio proprio del sistema nervoso. La tradizione anatomico-fisiologica descrive tre grandi aree della sensibilità: 1) esteroceettiva, che trasforma gli stimoli del mondo esterno: visivi, uditivi, tattili, olfattori, ecc.; 2) propriocettiva, che trasforma l'attività muscolare del movimento e del tono posturale in auto-segnali sensoriali bio-elettrici; 3) viscerocettiva o enterocettiva, che fornisce informazioni circa l'attività degli organi interni. Importante è sottolineare che le diverse forme di sensibilità si coordinano tra loro e interagiscono con l'attività degli organi e sistemi creando un *unico organismo* co-

⁵ Cfr. ivi, pp. 95-98; Id. (a cura di), *Struttura dell'io tra Soggettività e Fisiologia corporea*, EUR, Roma 2011, pp. 7-82; Id., *Vergogna: psicofisiologia della struttura dell'io tra dinamiche posturali, immaginazione, introiezione, inconscio e narcisismo rivisitato*, in E. Novelli, G. Pallai (a cura di), *Vergogna. L'emozione dimenticata*, EUR, Roma 2016, pp. 247-300.

erentemente funzionante che in virtù di questa operazione di sintesi, acquista la coscienza di esistere.

Possiamo considerare il corpo produttore di auto-segnali: ogni evento corporeo è auto-segnalato al sistema nervoso centrale che lo registra e lo rielabora. Alcuni di questi segnali agiscono sotto la soglia di sensibilità cosciente e, regolati in via automatica, non sono consapevolmente percepibili; altri entrano a far parte di costrutti fisiologici più complessi e diventano *coscienti* dando origine a vere e proprie *auto-rappresentazioni immaginative o a diffuse sensazioni senza forma, proprie del feeling e delle emozioni*, che, nella interazione tra loro, formano la tessitura psicologica della coscienza⁶. Per il nostro discorso è importante sottolineare nuovamente che l'interazione transmodale delle informazioni muscolari con altre informazioni sensoriali (es. visive, acustiche ecc.) genera dunque nell'individuo la percezione di esistere come "persona" con una sua forma ben individuata spazio-temporalmente.

Il corpo dunque ha una forma con una sua architettura, ma il soggetto che lo possiede ha anche la coscienza della propria forma nella sua *autorappresentazione cerebrale*.

Ai fini del nostro discorso segnaliamo inoltre che il corpo genera "psicologia" producendo, sempre attraverso il sistema muscolare, azioni e atteggiamenti posturali che hanno un significato psicologico. In tal modo l'individuo ha anche la coscienza di essere attore e *starter* della propria esperienza. Torneremo in seguito al ruolo fondamentale che il sistema muscolare ha nei processi psicologici dell'identità e dell'identificazione attraverso l'analisi delle posture.

3. Immaginazione e percezione

In questo sommario inquadramento dell'attività psicogenetica del corpo, utile per comprendere i processi dell'identità e dell'identificazione, hanno una parte fondamentale anche *l'immaginazione e*

⁶ Cfr. V. Ruggieri (a cura di), *Struttura dell'Io tra Soggettività e Fisiologia corporea*, cit., pp. 42-49.

il rapporto tra immaginazione e percezione. La ricerca sperimentale in psicologia⁷ ha scoperto che le aree del cervello che producono immagini visive pittoriche *sono le stesse* sia per le immagini generate dalla percezione visiva sia per le immagini autoprodotte dalla pura immaginazione. A nostro avviso queste scoperte mettono in evidenza la sostanziale identità fisiologica tra percezione visiva e immaginazione in quanto *entrambe producono immagini mentali!* Nostre ricerche⁸ hanno esteso l'identità funzionale dei due processi dal cervello a tutto il sistema visivo di cui l'occhio è ovviamente la parte centrale. Sulla base delle nostre indagini è possibile ipotizzare che anche nella visione delle pure immagini mentali, l'occhio svolga un ruolo operativo centrale. Si "vedrebbero" le immagini mentali prodotte nel cervello, attraverso gli occhi⁹.

3.1 L'immaginazione organizza l'esperienza della realtà

Altro punto utile da esporre riguarda il ruolo da noi assegnato all'immaginazione (che chiamiamo programmatica) nella genesi e nel controllo del comportamento umano. Essa sarebbe alla base

⁷ Cfr. R. Finke, *Levels of Equivalence in Imagery and Perception*, in «Psychological Review», 87, 1980, p. 113; Id., *Theory Relating Mental Imagery to Perception*, in «Psychological Bulletin», 98, 1985, pp. 236-259; Id., *Principles of Mental Imagery*, MIT, Cambridge (MA) 1989, p. 179; S.M. Kosslyn, *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, Giunti, Firenze 1999, *passim*.

⁸ Cfr. V. Ruggieri, *On the Hypothesized Physiological Correspondence between Perceptual and Imagery Processes*, in «Perceptual and Motor Skills», 73, 1991, pp. 827-830; Id., *A Zoom Lens before the Eyes during Imagery: Individual Differences and Strange, Unexpected Response*, in «Perceptual and Motor Skills», 78, 1994, pp. 451-454; Id., *The Running Horse Stops: The Hypothetical Role of the Eyes in Imagery of Movement*, in «Perceptual and Motor Skills», 89, 1999, pp. 1088-1092; Id., G. Alfieri, *The Eyes in Imagery and Perceptual Processes: First Remarks*, in «Perceptual and Motor Skills», 75, 1992, *passim*.

⁹ Cfr. V. Ruggieri, G. Persico, *Psycho-Physiological Hypothesis about Visual Mental Images Projection*, in «Academy of Social Science Journal», 2, 9, 2017, pp. 969-979.

dell'organizzazione dell'esperienza reale. Per esempio non potrò pensare di poter uscire dall'edificio in cui mi trovo se non produco mentalmente un *progetto*, costituito da una rapidissima sequenza di immagini mentali, inizialmente anche frammentarie e sovrapposte, che fungono da guida nell'operazione concreta dell'uscita dall'edificio. Le prime immagini si riferiscono alla rappresentazione di una porta che, *se non vedo direttamente nella realtà*, dovrò trovare, guidato dall'immaginazione che interagisce con l'ambiente, a cui farà seguito la rappresentazione delle scale, o dell'ascensore, di un portone che dà su una strada, ecc.¹⁰

Il soggetto elabora questa immaginazione programmatica a livello del cervello dove si instaurano automaticamente *connessioni* tra le cellule nervose (neuroni) *delle aree corticali che producono "immagini" e neuroni di altri centri del cervello che controllano e gestiscono l'attività motoria tonica e fasica.*

3.2 L'immaginazione stimola l'attività del corpo

Da queste aree corticali partono fibre nervose che in via discendente raggiungono i muscoli del corpo per produrre *movimenti* e per determinare quella *tensione muscolare di base (tono muscolare)* che è fondamentale per la stabilità e l'equilibrio posturale. In questo contesto le fibre nervose, *modificando l'attività tonica dei muscoli (il livello di tensione dei diversi muscoli) sono anche responsabili della stimolazione dei recettori situati nei muscoli. Da questi ultimi partono fibre nervose che dai muscoli ritornano in via ascendente al cervello dove producono le sensazioni del feeling e dei sentimenti specifici delle emozioni.* Ci siamo soffermati brevemente su questo legame circolare che, attraverso le fibre nervose discendenti e ascendenti, connette il sistema muscolare al cervello e che abbiamo chiamato modello copernicano in psicobio-

¹⁰ Cfr. V. Ruggieri, *Vergogna: psicofisiologia della struttura dell'io tra dinamiche posturali, immaginazione, introiezione, inconscio e narcisismo rivisitato*, cit., pp. 247-300.

logia¹¹, perché esso è la base concettuale dei meccanismi fisiologici dell'identità e dell'identificazione. È *inoltre importante segnalare il fatto che la semplice rappresentazione mentale di movimento produce nei muscoli un micro-movimento che è in sostanza una variazione del tono muscolare*; non si tratta di solito in questi casi di movimenti *macroscopicamente* osservabili ma di *micro-variazioni del tono muscolare (delle tensioni di base)*. Ricordiamo che, a parte l'interessamento di alcune fibre specifiche su cui non è il caso di soffermarci in questo contesto, le fibre muscolari che compongono i muscoli, coinvolte nella attività di contrazione isotonica che produce movimento, e le fibre che si contraggono nella produzione del tono, sono sostanzialmente le stesse. La differenza è essenzialmente nel numero maggiore di fibre nel movimento.

Noi interpretiamo la relazione funzionale tra immaginazione e variazione tonica come una sorta di anticipazione del movimento immaginato, ipotizzando una sorta di *prova generale* del movimento da eseguire. Essa è spesso utile per preparare il sistema muscolare alla produzione del movimento stesso così *che esso si realizzi in modo compatibile con il mantenimento dell'equilibrio posturale.*

4. Identità

Dopo queste premesse entriamo nel vivo della discussione sull'identità.

Il termine identità comunque si riferisce al fatto che un evento presenta nel tempo una forma costante che ne consente l'identificazione e il riconoscimento. L'evento è *identico* a se stesso e si presenta sempre con la stessa forma. Si sottintende che alla base dell'operazione di riconoscimento ci sia un'implicita e automatica analisi di un confronto tra una percezione attuale e una passata dello stesso evento. Se applichiamo questo termine all'identità di una persona, sottolineiamo la presenza di una costanza formale di alcuni tratti sia fisici che psicologici

¹¹ Cfr. Id., *L'identità in psicologia e teatro*, cit., *passim*; Id. (a cura di), *Struttura dell'io tra Soggettività e Fisiologia corporea*, cit., pp. 22-24.

caratteristici della sua personalità per cui quell'individuo è, nel tempo, sempre *identico* a se stesso, mantiene cioè una sua *identità*. Abbiamo già accennato al fatto che sia il corpo che la psiche vadano incontro, specie nei tempi lunghi, a profonde trasformazioni, ma che allo stesso tempo essi presentino anche, sia fisicamente sia psicologicamente, dei "tratti" caratteristici relativamente stabili. Che ruolo hanno questi tratti nella genesi dell'identità? E, soprattutto, quali sono e come si formano? Diamo per scontato che esistano delle caratteristiche anatomiche generate su base genetica, ma per noi hanno rilevanza anche "tratti" funzionali, atteggiamenti mimico-espressivi e posturali, cioè modi di essere che caratterizzano in modo evidente la personalità di un determinato individuo. Ma ciò che per noi è centrale e insostituibile è la *propria percezione di identità* che risponde alla domanda: chi sono? O che consente al soggetto di dire, in termini generali: «So chi sono», «Io sono centrato sulla mia storia e sulla memoria della mia esperienza». Ma l'affermazione implicitamente vissuta come una costante sensazione che mette meglio a fuoco il fenomeno dell'identità, è: «Io percepisco di essere sempre me stesso con il mio corpo». Questa affermazione introduce nel processo di identificazione il *fenomeno dell'auto percezione continuamente attivata*. Ovviamente alla base dell'identità c'è la memoria a lungo termine, costruita su base biochimica, che fa da sfondo, ma c'è anche una «percezione attuale di se stessi»¹² che secondo noi utilizza una speciale modalità di memoria a breve termine, *costantemente reiterata nella forma di un ampio circuito riverberante che connette in modo specifico le tensioni muscolari con il cervello*.

4.1 Cenni sulla struttura dell'Io

Prima di approfondire l'identità e i suoi meccanismi psico-fisiologici è necessario fare un cenno sulla struttura dell'Io.

Poiché noi definiamo l'Io come una unità psico-corporea, spesso per rappresentarne la struttura utilizziamo una metafora che ne mette bene in evidenza la tessitura delle diverse componenti: l'Io

può essere rappresentato come una *scultura* che ha dentro di sé il suo *scultore* che la modella. Il termine scultura indica il modo di essere concreto del corpo nella sua evidenza fenomenologica, mentre con il termine *scultore* intendiamo riferirci a quella funzione di programmazione dell'Io che, sulla base dello schema della memoria genetica, contribuisce a dare forma al corpo come se fosse una vera e propria scultura dinamica e mobile.

4.2 Architettura funzionale della postura

La prima modalità con cui possiamo analizzare la struttura del corpo è quella di osservare la sua postura, cioè il suo modo specifico di posizionarsi nello spazio.

La metafora del rapporto *scultore-scultura* diventa più pregnante se descriviamo concretamente il *materiale plastico di cui è fatto il corpo su cui lo scultore (cioè la programmazione dell'Io a partenza cerebrale) agisce modellandolo e dandogli forma*. Il materiale scultoreo è costituito dai *muscoli* che possono contrarsi generando movimento (base dell'azione) o presentare un livello di tensione costante con micro-variazioni di tensione che chiamiamo "tono". Il tono muscolare dunque ha un livello di tensione *relativamente costante nel tempo* che costituisce l'impalcatura strutturale-funzionale della postura corporea. *Il tono presenta micro-variazioni di tensione dei muscoli che non modificano vistosamente la loro lunghezza come invece si verifica nella produzione di un movimento*. La dinamica delle variazioni toniche consente l'adattamento posturale continuo, necessario per il mantenimento della statica del corpo e dell'equilibrio posturale. Quando il muscolo è stimolato dalle fibre nervose, e non può accorciarsi per produrre un movimento a causa dell'*opposizione di altri muscoli antagonisti* stimolati contemporaneamente, si ha una contrazione detta "isometrica" (etimologicamente: «di ugual lunghezza del muscolo») in cui molte fibre muscolari sono coinvolte. Il muscolo innalza così la sua tensione, non si accorcia e modifica il suo spessore e quindi la sua forma. Citiamo a questo pro-

¹² Id., *L'identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 103-105.

posito Stanislavskij¹³ che osserva che spesso in condizioni di base, prima di ogni movimento *i muscoli sono tesi come corde di violino*. Questa citazione dà maggior evidenza al ruolo non solo funzionale, ma anche morfogenetico delle variazioni del tono e delle tensioni muscolari.

Il tono posturale di base è regolato in via automatica attraverso circuiti nervosi che collegano, in un gioco di riflessi, i muscoli e altri recettori sensoriali (es. orecchio interno) con il cervello; ma *le variazioni di tensione dei muscoli, con vistosi aumenti o abbassamenti di livelli, possono essere generate direttamente anche da stimolazioni nervose che partono dalle aree della corteccia cerebrale dove si formano le rappresentazioni mentali*. Da queste ultime partono direttamente delle fibre nervose che, agendo sul tono muscolare dei diversi distretti, generano dei quadri psicocorporei dinamici di cui la forma posturale e mimico-espressiva costituisce l'impalcatura. Queste stimolazioni cerebrali sono collegate con il sistema funzionale dell'Io deputato al mantenimento dell'equilibrio posturale.

4.3 *L'identità nasce dall'interazione circolare e dialettica tra scultore e scultura che innanzi tutto crea un rispecchiamento tra "scultura-corpo" e rappresentazione mentale (immagine mentale) della scultura. Come?*

Cominciamo col descrivere la "scultura-corpo", analizzando la sua struttura per arrivare a comprendere come i suoi meccanismi fisiologici trasformino il corpo in una vera propria "realtà psicologica". Cominciamo dall'analisi della postura.

La postura trasforma la realtà fisico-corporea in una *realtà psicologica*. Infatti l'individuo esprime, attraverso gli atteggiamenti posturali, il suo *modo di essere nel mondo, il Da-Sein, e il suo modo abituale di relazionarsi con se stesso*.

Sottolineiamo che non esiste una postura astrattamente corretta o scorretta, ma sempre e solo concreti atteggiamenti posturali, concreti e

¹³ Cfr. K.S. Stanislavskij, *Rabota aktera nad soboj* [1938], trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit.

individuali. Alcuni di essi sono situazionali e provvisori, altri stabili che costituiscono un vero e proprio tratto di personalità.

La forma di un atteggiamento posturale è prodotta dalle tensioni muscolari che percorrono il corpo e agiscono come le dita di uno scultore, disegnando le forme specifiche della relazione spaziale soggetto-ambiente. Come si organizza la trama muscolare per dare forma a una postura?

Possiamo immaginare il corpo come una marionetta sostenuta da fili, solo che nel caso del corpo umano i fili non sono esterni, ma incorporati; essi sono costituiti dai muscoli e il manovratore non è esterno, ma collocato nel cervello. Come la marionetta anche il corpo umano è composto di diverse parti e segmenti collegati tra loro attraverso articolazioni. Come è noto la marionetta è tenuta in piedi dai fili che la sostengono, tirati dal marionettista. Se si allentano i fili la marionetta si accascia. Negli umani sono i muscoli che svolgono la funzione antigravitaria e sostengono il corpo attraverso il loro tono muscolare la cui funzione primaria è quella del mantenimento dell'equilibrio posturale.

I muscoli si inseriscono sul sistema scheletrico e la loro contrazione esercita, sulle ossa su cui si inseriscono, una trazione che le sposta spazialmente. L'impalcatura di una postura, come è noto, è costituita dal sistema muscolo-scheletrico. Caratteristica strutturale di questo apparato è che le numerose ossa che lo formano, di varia dimensione e forma, entrano in contatto tra loro attraverso le articolazioni (es. gomito, ginocchio, caviglia, testa-colonna vertebrale, colonna-bacino, colonna-torace, torace bacino, bacino-femore, ecc.) in cui sono relativamente libere, entro certi limiti, di muoversi le une rispetto alle altre. La relativa mobilità può generare una varietà di rapporti spaziali per cui le articolazioni possono presentare angoli di diversa ampiezza e direzione. La mobilità delle ossa che entrano nel gioco articolare è prodotta dai muscoli che si inseriscono su di esse e che, contraendosi, possono esercitare sulle ossa una *trazione* che determina un loro spostamento nello spazio. Le contrazioni definite isotoniche (etimologicamente: «di egual tono») producono movimento, mentre le contrazioni isometriche determinano solo un aumento di tensione. Che avviene negli atteggiamenti posturali abituali che costituiscono un *tratto di personalità*? Poiché sulle ossa di un'articolazione possono

inserirsi numerosi muscoli che *esercitano la trazione in direzioni opposte*, nel caso in cui nessuna delle contrazioni muscolari prevalga sulle altre, si determina una contrapposizione di tensioni che produce una sorta di relativa fissità, stabile nel tempo, dell'ampiezza e della forma degli angoli delle articolazioni. Si comprende dunque come possano comparire differenze individuali nella genesi degli atteggiamenti posturali. Inoltre nell'analisi della "scultura", che abbiamo usato come metafora del corpo, esponiamo altri aspetti delle funzioni muscolari che hanno effetti *vistosamente morfogenetici sul corpo*. Innanzi tutto consideriamo lo stile individuale della gestione del peso.

4.4 Gestione del peso corporeo. Selezione delle aree corporee di sostegno

Il livello di tensione tonica muscolare è diversa da individuo a individuo. Nel contesto tonico, però, la *funzione di sostegno* è rinforzata affidandola ad alcuni muscoli di un determinato distretto corporeo. I distretti corporei impegnati in questa funzione variano da individuo a individuo. Come in un edificio non tutti i muri hanno la stessa funzione di sostegno portante, così l'aumento di tensione muscolare non interessa allo stesso modo tutti i muscoli del corpo, ma solo alcuni. Quindi, ripetiamo, la tensione muscolare privilegia per questa importante funzione i muscoli di alcuni distretti. In tal modo comincia a personalizzarsi individualizzandosi e differenziandosi *l'organizzazione delle tensioni di base* poiché in rapporto alla selezione delle aree di sostegno si definiscono anche i livelli delle tensioni toniche di tutti i muscoli del corpo. L'individualità nel gioco tonico muscolare crea una morfologia corporea caratteristica per ogni individuo.

L'esistenza di queste aree di sostegno è vissuta come implicita dai soggetti che non sempre ne sono consapevoli. Però basta chiedere loro di concentrarsi sul proprio corpo e di osservare se esistono una o più parti del corpo che hanno un ruolo determinate nella postura eretta. Per scoprirlo, concentrandosi sul proprio corpo, si chiede al soggetto di percepire e quindi di individuare se, rilassando i muscoli di un determinato distretto (come se li si volesse sciogliere), il soggetto ha la sensazione che il suo corpo perda equilibrio. Quando il soggetto ha individuato la parte e

*prodotto il rilassamento delle tensioni muscolari del distretto, di solito si osservano delle oscillazioni involontarie e non controllate che danno un vissuto di instabilità. Nostra esperienza è che quasi sempre l'area specifica di sostegno è individuata senza difficoltà. Interessante è che ognuno dei soggetti individua quasi sempre un'area di sostegno personale. Le aree di sostegno cambiano da soggetto a soggetto*¹⁴.

4.5 L'orientamento delle tensioni muscolari definisce una postura

Le tensioni muscolari indirizzate a orientare sia il corpo globalmente che alcune sue parti nello spazio, producono delle linee di forza con precise direzioni e verso: esse possono essere indirizzate tutte verticalmente dal basso verso l'alto, dall'alto verso il basso, dal centro del corpo verso l'esterno, dall'esterno verso l'interno. Nascono così i vari atteggiamenti posturali che acquistano significato psicofisiologico: introversione, estroversione, tendenza all'espansione, senso di radicamento nella realtà, leggerezza o pesantezza (nel loro significato psicologico) tendenza alla fuga, al ritrarsi difensivo, ecc. In pratica le sfumature espresse da una postura sono infinite. In precedenti lavori¹⁵ abbiamo dimostrato come l'assunzione anche solo immaginativa di diverse tipologie posturali possa modificare sensibilmente, sia nel senso dell'aumento sia della riduzione, l'intensità dei vissuti emozionali evocati da alcune rappresentazioni mentali (vedi FIG. 1).

¹⁴ Cfr. V. Ruggieri, G. Sera, *Bodily Perception in The Organization of Postural Attitude and Movement*, in «Perceptual & Motor Skills», 82, 1996, pp. 307-312.

¹⁵ Cfr. V. Ruggieri, *Vergogna: Psicofisiologia della struttura dell'Io tra dinamiche posturali, immaginazione, introiezione, inconscio e narcisismo rivissitato*, cit., pp. 247-300.

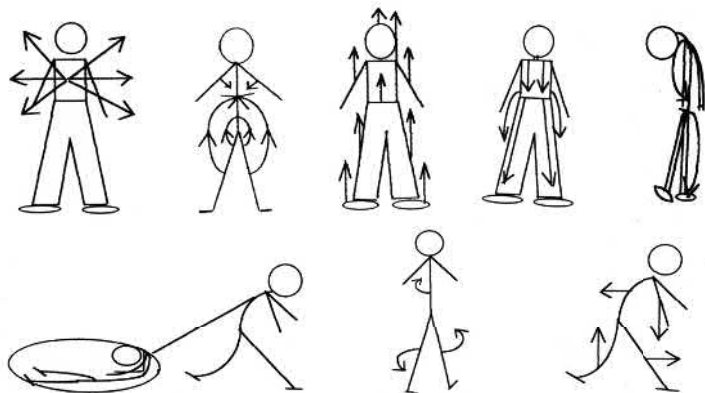


FIG. 1 – Figure schematiche che indicano le diverse linee di forza prodotte dalla distribuzione di tensioni di una postura (iconografia tratta da V. Ruggieri, *Identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 347-350, per gentile concessione).

4.6 *Attenzione e intenzione. Fenomenologia corporea dei conflitti*

Sottolineiamo che le tensioni toniche muscolari, in base a un inquadramento psico-fisiologico, svolgono un ruolo anche nei processi cognitivi dell'attenzione e dell'intenzione. Già il termine attenzione etimologicamente indica una «tensione verso» che noi interpretiamo come un vero e proprio orientamento delle tensioni muscolari verso gli stimoli o la ricerca di essi. Lo stesso vale per le intenzioni (“tensioni in”) che possiamo descrivere come tensioni muscolari legate a immaginazioni programmatiche di azioni. In questa ottica consideriamo *la postura come espressione di un insieme di intenzioni di azioni immaginate, programmate, ma che sul piano muscolare sono solo accennate come variazioni di tono e non portate a compimento in una vera e propria azione macroscopicamente evidente.*

Quindi si tratterebbe di un insieme di progetti immaginativi con significato psicologico, composti da movimenti messi in moto solo nelle forme di variazioni toniche preparatorie, ma bloccate nel loro sviluppo secondo la gestione dell'Io.

4.7 *Punto focale percettivo del corpo (Body Focus Perceptual Point)*

L'analisi della postura deve considerare anche la coordinazione tra le tensioni muscolari orientate verso gli stimoli e l'attività dei principali recettori (occhio, orecchio, ecc.). Partiamo dagli occhi. Essi, in virtù della loro muscolatura estrinseca possono, muovendosi, orientare lo sguardo nelle diverse direzioni dello spazio. In questa operazione essi possono far parte di pattern (configurazioni) che formano un unico quadro mimico-espressivo, composto dagli occhi e dalla muscolatura del resto del corpo. L'insieme di questa sinergia è alla base della struttura dello *sguardo*. Ma l'osservazione psicofisiologica¹⁶ ha messo in evidenza che, a seconda dei soggetti, possono collaborare a costruire il pattern dello sguardo anche diversi distretti muscolari. Infatti oltre ai muscoli pellicciai mimico espressivi del distretto oculare, possono essere impegnati anche i muscoli del collo (spesso significativamente attivati nell'attenzione, specie quelli della nuca), ma anche i muscoli del dorso o addirittura i muscoli di tutto il corpo. Sottolineiamo che lo sguardo ha la funzione di monitorare e pilotare l'orientamento del corpo e dei suoi movimenti nello spazio. Per far questo i centri del cervello che collegano lo sguardo con tutto il sistema motorio devono avere innanzi tutto la percezione globale del corpo in rapporto allo spazio (dimensioni e tensioni del corpo). Anche qui l'osservazione del comportamento psico-fisiologico in questa operazione ha messo in evidenza¹⁷ che il cervello affida a una specifica area del corpo, diversa a seconda degli individui, il ruolo di fornire informazioni sulla posizione del corpo nello spazio. Quell'area funziona come una sineddoche (una parte per il tutto). Per evidenziare quest'area possiamo chiedere ai soggetti di concentrarsi sul proprio corpo (chiudendo gli occhi) e di osservare, immaginando di muoversi con tutto il corpo verso destra o verso sinistra, se esista una parte specifica del proprio corpo che essi utilizzano per verificare la corretta esecuzione dell'intenzione di movimento, usando tale area come indicatore corpo-spazio allo stesso modo di un marinaio che

¹⁶ Cfr. V. Ruggieri, *L'identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 283-292.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 116-118.

controlli la correttezza dello spostamento della barca nello spazio orientando attivamente la barca riferendosi alla posizione della prua o dei remi, ecc. Sorprendente è il fatto che quasi tutti i soggetti individuino facilmente il proprio punto percettivo che abbiamo chiamato Body Focus Perceptual Point.

4.8 Spazio Personale e Interpersonale

Nella nostra concezione della postura è presente anche la percezione implicita, integrata, del rapporto corpo-spazio. Come vedremo approfondendo l'analisi dell'identità, una postura è il prodotto della rappresentazione mentale. La rappresentazione del corpo è anche "programmatica" dell'azione che il corpo stesso può eseguire e che, come abbiamo già accennato, si esprime sul piano corporeo come *incipit non sviluppato dell'azione*. Quindi per esaminare la forma degli atteggiamenti posturali, poiché essa è legata alla rappresentazione di azioni potenziali, è facile ipotizzare che nell'autorappresentazione debba esserci necessariamente la *percezione articolata dello spazio da occupare con eventuali gesti. Lo spazio esterno in tal modo si personalizza*.

Il rapporto corpo-spazio, inoltre, acquista un ruolo psicologico se riflettiamo sul fatto che il soggetto "avverte" la vicinanza o la lontananza (oltre all'avvicinamento o allontanamento) di persone o oggetti. Con il termine "avverte" descriviamo un'operazione percettiva in cui le sensazioni muscolari toniche propriocettive si collegano con le informazioni visive. *Le sensazioni legate alle contrazioni toniche muscolari hanno il ruolo di auto-segnali corporei attivati dalla distanza degli stimoli dal corpo*. Il ruolo di questi auto-segnali corporei nel monitorare le distanze diventa evidente se chiediamo a due soggetti di avvicinarsi progressivamente tra loro e di fermarsi quando percepiscono un ulteriore avvicinamento come invasivo del proprio spazio personale¹⁸. Rileviamo inoltre che è facile per i soggetti svelare, se

¹⁸ Cfr. V. Ruggieri, M. Tedesco, M.E. Fabrizio, *Ruolo delle componenti emozionali nella modulazione delle distanze interpersonali. Rapporti con l'aggressività*, in «Attualità in Psicologia», 10, 1995, pp. 303-314.

richiesti, la presenza di auto segnali corporei che fungono da stop. Essi, in sostanza, sono micro-contrazioni che ogni soggetto localizza in peculiari e individuali aree del corpo. Quindi l'apparato muscolo-sensoriale funziona come autoregolatore dello spazio interpersonale e costituisce anche un apparato funzionale, sempre presente, che demarca quello che definiamo *spazio personale*. Questo spazio, comune a tutti, si differenzia però, nei diversi soggetti, per dimensioni e forma¹⁹. Esso entra a far parte degli atteggiamenti posturali abituali. Infatti se si informano i soggetti di questo spazio delimitato che avvolge il corpo e si chiede loro di indicarne i confini nello spazio circostante, sorprendentemente quasi tutti i soggetti sono in grado di localizzarne, nello spazio, i limiti. Il conduttore dell'esperienza di laboratorio può misurarne l'area in centimetri con un semplice metro estraibile che misura degli assi ideali che dal centro del corpo si orientano in diverse direzioni dello spazio, orizzontalmente in avanti, lateralmente a destra e a sinistra e posteriormente.

Questo spazio personale, normalmente non visibile, può diventare visibile se si chiede ai soggetti di porvi particolare attenzione. La percezione implicita riguarda l'interazione dei muscoli e degli occhi, ma agisce in modo *percepibile dal soggetto*, sotto forma di *auto-segnali*, soltanto l'informazione muscolare, escludendo "consapevolmente" quella visiva, che diventa "visibile" se si chiede ai soggetti di porre attenzione all'ipotesi dell'esistenza di un proprio spazio personale.

4.9 Le contratture muscolari come controllo e inibizione delle emozioni

Inoltre fin dal 1988 abbiamo messo in evidenza un altro importante ruolo del sistema muscolare "tonico" sia nella percezione del sentimento delle emozioni che della sua inibizione. Secondo la nostra modellistica²⁰ l'inibizione sarebbe prodotta da vere e proprie contratture muscolari (contrazioni non seguite da rilasciamento). In base a osservazioni cliniche abbiamo rilevato come spessissimo tali

¹⁹ Cfr. V. Ruggieri, *L'identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 270-271.

²⁰ Cfr. Id., *Mente corpo malattia*, Il Pensiero scientifico, Roma 1988.

contratture inibitorie si protraggono per tempi lunghi, talvolta per tutta la vita. Si comprende come i muscoli contratti in modo relativamente stabile contribuiscano all'organizzazione della morfologia della postura.

5. *L'identità come processo psicofisico del rispecchiamento continuo tra Immagine di sé (Body Image) e proprio corpo*

L'Io svolge contemporaneamente diverse funzioni, la più importante delle quali è quella di consentire, nel contesto fisico, la realizzazione di un programma genetico della forma del corpo adattandolo ai contesti esperienziali della vita individuale e di garantirne la relativa stabilità spazio-temporale. L'Io è il coordinatore di tutte le sue funzioni. Partiamo dalla concezione della struttura dell'Io come un'unità mente-corpo che abbiamo metaforicamente descritto come una scultura che ha dentro di sé il suo scultore. L'identità è la corrispondenza tra il "progetto" della forma del corpo, elaborato dall'Io-scultore sulla base della genetica e delle proprie istanze esistenziali, e la forma della sua concreta realizzazione. Per la forma del corpo abbiamo dato rilievo alla *postura* cioè al modo di posizionarsi del corpo nello spazio e al modo di organizzare i rapporti spaziali tra i suoi distretti. Una postura è il prodotto della distribuzione delle sue tensioni toniche.

5.1 *Costruzione e funzione dell'auto-rappresentazione. Schema della genesi dell'identità*

Il punto chiave che consente il passaggio dalla dimensione fisica a quella psichica è costituito dalla auto-rappresentazione (immagine corporea componente nucleare della più ampia immagine di sé). Abbiamo in passato formulato l'ipotesi²¹ secondo cui il cervello modelli il corpo adeguandolo alla forma della immagine-rappresentazione mentale. Ma come si costituisce e prende forma questo tipo specifico di rappre-

²¹ Cfr. Id., *L'identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 93-94.

sentazione mentale? L'Io oltre a svolgere la funzione di connessione tra il programma genetico e la sua realizzazione concreta, interviene a modulare e a gestire le esperienze che nascono dalla vita reale. Per far questo deve avere una chiara rappresentazione del corpo e del suo modo di essere. *Questa rappresentazione nasce da tutte le informazioni sensoriali che il corpo invia al cervello che prendono la forma di un'unica immagine mentale definita dalla letteratura sperimentale Body Image.* Mentre in passato la Body Image era distinta dallo "schema corporeo"²² recentemente la tendenza generale, che noi condividiamo pienamente²³ è quella di sottolineare l'interazione tra le due funzioni, immaginativa e di regolazione motoria. In altri termini l'immagine corporea che si forma nel cervello, generata dalle fibre nervose afferenti provenienti dal sistema muscolare e sistema neurovegetativo a esso collegato, avrebbe anche *la funzione di stimolare e regolare l'attività stessa del sistema muscolare.* Il punto centrale del ragionamento psicofisiologico si basa sull'evidenza che ogni individuo presenta uno stile di gestione posturale relativamente stabile e che pertanto questa stimolazione dell'attività motoria tonica, operata dai centri della Body Image, mira a riprodurre una *distribuzione dei livelli delle tensioni posturali stabile e costante*, in modo da *confermare* quella precedentemente inviata dagli stessi muscoli ai centri cerebrali. In tal modo, tra corpo e cervello, attraverso l'interazione di fibre nervose afferenti ed efferenti, si costruirebbero dei circuiti nervosi riverberanti di tipo circolare continuamente agenti. Questa modalità di funzionamento farebbe sì che si mantenga nel tempo una corrispondenza tra la forma mentale della Body Image e la sua forma corporea concreta reale. Questo meccanismo fisiologico sarebbe la base della costruzione della identità. Immaginazione e corpo avrebbero forme identiche.

5.2 *Identità globale e sub-identità*

Abbiamo già messo in evidenza che l'essere umano possiede un'identità globale composta da diverse sub-identità che possono

²² Cfr. P. Schilder, *Immagine di sé e schema corporeo*, Feltrinelli, Milano 1980.

²³ Cfr. V. Ruggieri, *L'identità in psicologia e teatro*, cit.

essere attivate nelle diverse situazioni-stimolo. Una delle funzioni dell'Io è quella di coordinare e unificare le diverse sub-identità in un'unica identità globale anche gerarchizzando le soglie di comparsa di ognuna di esse sul piano fenomenologico.

Importante è sottolineare che ogni sub-identità è costituita dallo stesso schema che coinvolge l'autorappresentazione cerebrale e l'atteggiamento sensorial-postural-spaziale dell'identità globale.

Per studiare l'identificazione attoriale secondo l'ottica psico-fisiologica qui esposta, l'ipotesi della nostra indagine è dunque che l'architettura funzionale del corpo si modifica in rapporto alla auto-rappresentazione di ogni sub-identità rispetto alla identità globale di base.

Noi intendiamo verificare questa ipotesi nel caso della assunzione della identità del personaggio (dell'identificazione). Pertanto, dopo aver evidenziato le principali caratteristiche posturali dell'identità di base di ogni soggetto, chiederemo ai soggetti di immaginare di rappresentarsi come un determinato personaggio (re, marito, suddito, clown) e di verificare durante l'assunzione di queste diverse auto-rappresentazioni se l'architettura posturale subisca significative modifiche in rapporto alla autorappresentazione del personaggio.

6. L'indagine

L'indagine è stata effettuata nell'ambito di un laboratorio teatrale sull'identificazione, che si è svolto all'interno del corso di laurea in Arti e scienze dello Spettacolo (Sapienza Università di Roma).

6.1 Soggetti

La ricerca è stata compiuta su 20 studenti iscritti al DSAS (9 donne e 11 uomini), di cui 14 attori non professionisti, 2 attrici semi-professioniste, 4 non attori, con un'età media di 26 anni.

6.2 Materiali e procedura

Abbiamo usato un metro avvolgibile per misurare lo spazio personale. Abbiamo esaminato le localizzazioni di: 1. Punto di sostegno; 2. Body Focus (punto di orientamento nello spazio); e 3. Estensione e forma dello Spazio Personale.

Fase 1

Ogni soggetto veniva esaminato individualmente. Le rilevazioni dei due punti avvenivano separatamente. Ai soggetti, in postura eretta, la sperimentatrice forniva, per ogni punto, delle istruzioni specifiche e registrava, con un apparecchio di registrazione acustica, le risposte verbali fornite dai soggetti. Ogni rilevazione, per ogni singolo punto, durava in media 8 minuti. Le istruzioni erano le seguenti rispettivamente:

Per il Punto di sostegno: «Esistono delle aree del tuo corpo che sono fondamentali per il mantenimento della tua postura eretta? Che svolgono, cioè, un ruolo determinante nel sostegno del corpo al punto che se pensi di rilassarle potresti crollare? Prova a immaginarla e immagina di rilassarne le tensioni».

Per il Body Focus (Punto di orientamento nello spazio): «Se devi muoverti nello spazio, ad esempio a destra o a sinistra, avanti o indietro, c'è un punto del tuo corpo che corrisponde alla prua di una barca che il marinaio, prima di iniziare lo spostamento, orienta nello spazio nella direzione in cui vuole muovere la barca, e a cui tu fai riferimento per gestire l'orientamento nello spazio? È chiara la domanda? Allora chiudi gli occhi e immagina di spostarti verso destra o verso sinistra. C'è un punto o più punti?».

I due parametri sono stati presentati random.

Per quanto riguarda lo Spazio Personale, la sperimentatrice chiedeva: «Ognuno di noi possiede, anche senza esserne consapevole, uno Spazio Personale, cioè: lo spazio esterno a noi è infinito, ma ciascuno di noi ha uno spazio intorno al proprio corpo che lo circonda e lo separa dall'ambiente. Puoi indicare la localizzazione del confine del tuo spazio che si sviluppa lungo delle linee ideali che dal tuo corpo si dirigono direttamente e orizzontalmente, in avanti, verso

il lato destro, il lato sinistro e posteriormente?». La sperimentatrice misurava con un metro estraibile la distanza tra il corpo del soggetto e il punto indicato come limite dello spazio personale. I punti del corpo da cui partivano orizzontalmente queste rette ideali erano: per la linea anteriore l'apofisi xifoidea dello sterno, per le linee laterali e posteriori il quarto spazio intercostale.

In seguito la sperimentatrice trascriveva queste misure su carta per calcolare l'area dello spazio personale che circondava il soggetto. In questa prima fase si rilevavano alcune caratteristiche posturali abituali del soggetto in condizioni di base.

Fase 2

In questa seconda fase la sperimentatrice chiedeva ai soggetti, sempre individualmente e posti in posizione eretta negli stessi spazi, a occhi aperti o chiusi a scelta, di immaginare di «essere un determinato personaggio». La sperimentatrice quindi forniva le seguenti istruzioni: «Ora ti chiederò di identificarti in un personaggio e di segnalarmi non appena *ti senti pienamente nel ruolo*». I personaggi suggeriti, sempre in modo random erano i seguenti: re/regina (a seconda se il soggetto era uomo o donna); marito/moglie; suddito/a; clown. Non appena il soggetto dichiarava di essersi identificato, la sperimentatrice dava inizio a un'indagine identica a quella che si era svolta in precedenza per l'analisi posturale di base (vedi sopra). Questa analisi veniva eseguita dopo ogni identificazione per ognuno dei quattro personaggi suggeriti. Quindi si misurava lo spazio personale di ogni soggetto relativo a ogni identificazione.

6.3 Risultati

Innanzitutto abbiamo rilevato le aree corporee indicate da ogni partecipante nelle condizioni di base e in ognuna delle identificazioni suggerite. Quindi, confrontando tra loro le diverse situazioni (condizione di base e le quattro identificazioni suggerite), abbiamo registrato *i cambiamenti* di localizzazione corporea del Punto di Sostegno al passaggio, che avveniva sempre in modo random, tra le cinque situazioni.

Punto di sostegno

Tra condizione base e le altre situazioni la percentuale di cambiamenti è dell'82,5% (TAB. A).

Tra re/regina e le altre la percentuale di cambiamenti è dell'87,5% (TAB. B).

Tra marito/moglie e le altre dell'85% (TAB. C).

Tra suddito/a e le altre dell'85% (TAB. D).

Tra clown e le altre dell'87,5% (TAB. E).

TAB. A

Condizione di riferimento	Ruoli assunti	Numero cambiamenti
Base	a re/regina	16
Base	a marito/moglie	16
Base	a suddito/a	17
Base	a clown	17
totale		66
Percentuale cambiamenti		82,5%

TAB. B

Condizione di riferimento	Ruoli assunti	Numero cambiamenti
Re/regina	a marito/moglie	19
Re/regina	a suddito/a	17
Re/regina	a clown	18
Re/regina	a se stesso	16
totale		70
Percentuale cambiamenti		87,5%

TAB. C

Condizione di riferimento	Ruoli assunti	Numero cambiamenti
Marito/moglie	a re/regina	19
Marito/moglie	a suddito/a	16
Marito/moglie	a clown	17
Marito/moglie	a se stesso	16
totale		68
Percentuale cambiamenti		85%

TAB. D

Condizione di riferimento	Ruoli assunti	Numero cambiamenti
da suddito/a	a re/regina	17
da suddito/a	a marito/moglie	16
da suddito/a	a clown	18
da suddito/a	a se stesso	17
totale		68
Percentuale cambiamenti		85%

TAB. E

Condizione di riferimento	Ruoli assunti	Numero cambiamenti
Clown	a re/regina	18
Clown	a marito/moglie	17
Clown	a suddito/a	18
Clown	a se stesso	17
totale		70
Percentuale cambiamenti		85%

Body Focus

Ugualmente abbiamo operato per il Body Focus rilevando una percentuale di *cambiamenti* rispetto alla condizione di base del 72%, mentre nel passaggio da un'identificazione all'altra i *cambiamenti* hanno raggiunto una percentuale superiore al 77%.

Spazio personale

Per quanto riguarda lo Spazio Personale ci sono cambiamenti vistosi sul piano della misurazione del perimetro dell'area (vedi FIG. 2), ma ciò che è ancora più sorprendente e in qualche misura affascinante riguarda le differenti *forme e dimensioni* che compaiono in rapporto alle differenti identificazioni.

Nella FIG. 2 sono riprodotti in scala le differenti forme e dimensioni dello spazio personale dei soggetti in rapporto alle condizioni di base e alle quattro situazioni immaginative.

Per quanto riguarda il confronto dei perimetri di tutto il gruppo nelle cinque situazioni sperimentali la differenza è statisticamente significativa (Friedman test a 5 variabili: Chi Square 14,180; DF 4; $p < 0,0067$).

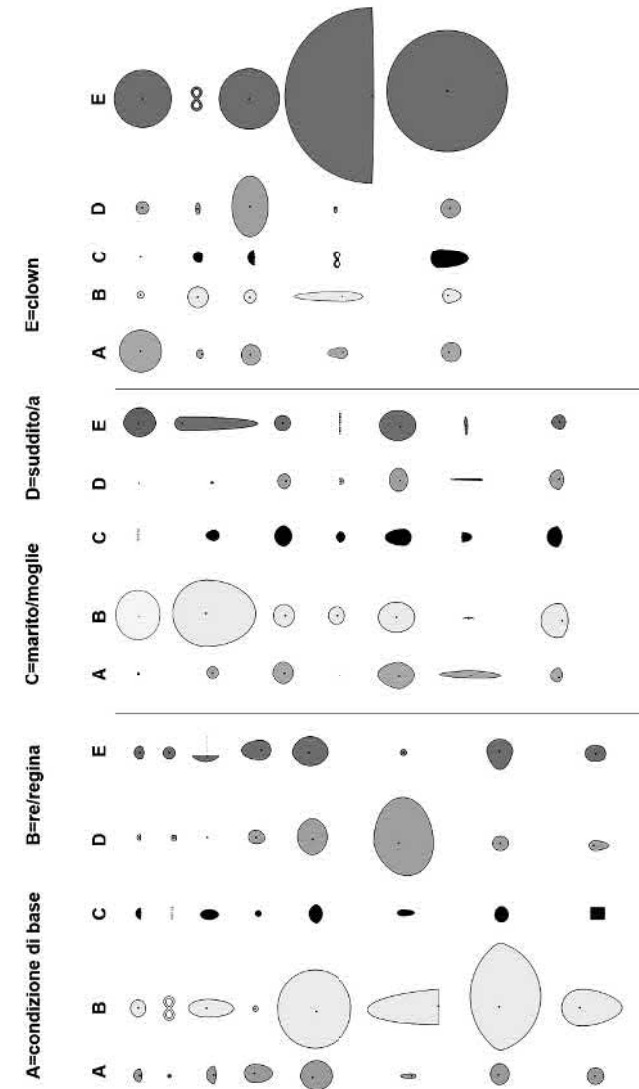


FIG. 2 – Spazi personali in cm² in scala di ogni soggetto in condizione di base e in ogni identificazione.

7. Conclusioni

In conclusione possiamo dire che la nostra indagine ha confermato l'ipotesi che l'autorappresentazione immaginativa (che è uno specchio della forma del corpo) è alla base dell'organizzazione della postura. Nella nostra ricerca diverse autorappresentazioni mostrano differenti localizzazioni delle aree di sostegno e dei Body Focus. Affidare a parti diverse del corpo il ruolo di sostegno e – insieme alla vista – di orientamento spaziale determina un cambiamento nella statica posturale che richiede, per mantenere l'equilibrio, una riorganizzazione delle linee di forza delle tensioni muscolari toniche che hanno un evidente effetto morfogenetico posturale, come abbiamo indicato nella FIG. 1. L'effetto più vistoso della riorganizzazione posturale, in rapporto all'autorappresentazione, è nella percezione soggettiva delle forme e dimensioni dello spazio personale. Esso è generato dal modo in cui si organizzano le linee di forza degli orientamenti delle tensioni toniche che fungono da auto-segnale per la protezione del proprio spazio. Le linee di forza delle tensioni, come abbiamo accennato nell'introduzione, hanno un ruolo importante nella morfogenesi della postura e nella genesi e modulazione del feeling. Tale differenza percettiva, legata all'impalcatura muscolare tonica del corpo, costituisce a sua volta la base strutturale della dimensione psicologica, matrice dello sviluppo delle forme assunte dalle azioni psicofisiche. Sottolineiamo che il nostro esperimento ha esaminato soltanto alcuni aspetti del processo di identificazione perché l'autorappresentazione è ben più complessa di una semplice icona astratta, come noi abbiamo suggerito, poiché nel suo costituirsi intervengono altre istanze di tipo psicologico e socio culturale che richiedono molte volte un lavoro di approfondimento simile a quello suggerito da Stanislavskij. Tuttavia, *il risultato esperienziale prodotto dalla nostra indagine sperimentale nei soggetti partecipanti è quello di aver connesso la creazione di un'immagine mentale di un personaggio con la esplorazione-percezione concreta di parti corporee che hanno una funzione rilevante nell'equilibrio posturale. Noi individuiamo, nello sviluppo della consapevolezza di questa operazione, un nucleo di lavoro che rinforza la propria identità.* Incidentalmente ricordiamo che in altri saggi abbiamo sviluppato tecniche posturali che lavorano sulla stabilità della organizzazione della propria

identità, operazione questa che va nella direzione auspicata da Diderot²⁴. Noi sosteniamo che la stabilità (psicofisica) dell'Io faciliti il processo di identificazione, ma anche che la stabilità e la flessibilità possano essere inibiti da meccanismi che sarebbe opportuno rimuovere. Il problema centrale del dibattito "identità-identificazione" è centrato sulla capacità del soggetto di assumere un'altra identità (quella del personaggio) *senza perdere la propria di base, anzi rinforzandola*. Il tipo di lavoro messo in atto nella nostra indagine sperimentale, suggerisce anche delle possibilità di intervento in ambito pedagogico esperienziale. Quello che nel nostro lavoro attuale è stato un confronto, a fini conoscitivi, tra identità di base e identificazione col personaggio, è applicabile anche in ambito pedagogico attoriale. Nell'esperienza pedagogica suggeriamo una sorta di ginnastica nel gioco dell'identificazione chiedendo di alternare ripetute volte il passaggio tra identità di base e sub-identità immaginate ponendo attenzione tanto alla postura di base che all'immaginazione collegata. Questo gioco si sviluppa aumentando la frequenza delle alternanze finché le due situazioni – base e identificazione – non si avvicinino moltissimo tra loro nel tempo. *Il punto concettuale consiste nel creare una terza identità globale che assuma nell'identità di base anche la sub-identità del personaggio.* Questo, sulla base delle nostre esperienze psicofisiologiche può dar luogo a una terza identità che assimila al suo interno, in un'unica nuova postura, anche quella del personaggio. Siamo partiti dall'osservazione che ogni postura globale sia la sintesi di diverse sub-identità collegate tra loro. Il funzionamento normale, nella vita quotidiana, contempla anche la possibilità di presentare, di volta in volta, quella sub-identità che la situazione-stimolo contestuale sollecita (per esempio assumere il ruolo di figlio), senza mettere in crisi e senza che si alteri la stabilità della struttura dell'Io. *L'attore dunque con questa accresciuta consapevolezza può introdurre nella dimensione psicofisica delle sue esperienze, in modo stabile, anche il "file" del personaggio.* In tal modo le due posizioni di Diderot e Stanislavskij possono armonicamente interagire.

²⁴ Cfr. V. Ruggieri, M.E. Fabrizio, S. Della Giovampaola, *Intervento psicofisiologico integrato*, EUR, Roma 2004; V. Ruggieri, *L'identità in psicologia e teatro*, cit.