
DAR VOCE AL PERSONAGGIO*Emanuela Lo Re*****Riassunto***

“Succederà qualcosa?” è la domanda che accompagna l’esperienza del lavoro di cura. Pensiamo a “qualcosa” di vivo, evolutivo, inedito. “Succederà qualcosa?” è anche la domanda che si fa lo spettatore quando si reca a teatro, alla ricerca di quello che Brook (1993) definisce «l’irripetibile istante in cui una porta si apre e la visione si trasforma». Nel lavoro di cura come a teatro è l’incontro che rende possibile l’accadere di qualcosa. Semplicemente l’incontro fra persone. Chi sceglie di fare l’esperienza della psicoterapia o del counselling, esattamente come chi sceglie di fare l’esperienza del teatro vuole partecipare, prendere parte alla vicenda umana, come dice Grotowski (1968): «Consapevole o no è alla ricerca delle ragioni della sua esistenza e crede che queste ragioni possano essere ricercate e trovate nella relazione con un altro essere umano». È la “presenza necessaria” che rende possibile e reale l’incontro. La “presenza necessaria” deriva dall’esperienza corporea e psichica dell’abbandono, del silenzio, e dalla profonda e umana fiducia che dall’incertezza nasceranno emozioni, gesti, parole: l’intuizione e la bellezza. Allora, “succederà qualcosa”.

Abstract**GIVE VOICE TO THE CHARACTER**

The question that accompanies the experience of taking care of somebody is “Will something happen?”, meaning “something”

* Emanuela Lo Re, psicologa, psicoterapeuta, analista transazionale didatta e supervisore TSTA-P dell’EATA (European Association of Transactional Analysis). È socia del Centro di Psicologia e Analisi Transazionale e della cooperativa sociale Terrenuove a Milano, dove lavora.

lively developmental, inedited. “Will something happen?” is also the question that a spectator asks himself when going to the theatre – seeking for what Brook (1998) defined as “the unique moment in which doors opens and the vision transforms”. Both in the care work and at theatre it’s the encounter that allows something to happen. It is simply the encounter between people. Who chooses to experience psychotherapy or counselling, as well as those who choose to experience theater, want to participate, want to take part in the human experience. As Grotowski (1970) said: «Counscious or not, (hi/she) is seeking for the reasons of his/her existence and thinks that these reasons can be found through the relationship with others». It is the “necessary presence” that enables this encounter. The “necessary presence” comes from the embodied and psychic experience of abandonment and silence and from the deep and human trust that uncertainty will be followed by emotions, gestures, words: the intuition and the beauty. “Something will – then – happen.”

La prima immagine è di un teatro gremito prima dell'inizio dello spettacolo. Nel sogno io entro nella sala, sfiorando il velluto morbido degli ingressi. Alcuni spettatori sono in piedi, altri già seduti. La luce è calda e soffusa. Sono circa a metà sala quando mi accorgo che fra il pubblico c'è lei. È seduta. Indossa un abito color avorio e fra gli altri, come sempre, risplende di una luce speciale. Mi avvicino, lei si alza quasi di scatto e mi abbraccia forte. “Vai” mi sussurra piano nell'orecchio. Le luci della sala sfumano sempre di più, pronte a spegnersi perché lo spettacolo inizi. In quel momento capisco con sorpresa che io sono fra gli attori che stanno per andare in scena. Il nostro abbraccio si scioglie. Buio in sala. Sipario.

Con questo sogno ha inizio la mia ultima analisi. Mi sono detta e con il mio analista ci siamo detti che era una “benedizione”. Un nuovo inizio. In quel periodo accanto all’analisi avevo cominciato a “fare teatro” nel tempo libero, così, per curiosità, per distrarmi un po’.

Guardo oggi questo sogno come una direzione di approfondimento e di ricerca che in questi anni mi accompagna e che sempre più rappresenta per me una motivazione esistenziale.

Il teatro è un'esperienza relazionale, viva. Il fenomeno interpersonale è alla radice dell'evento teatrale. Grotowski (1968) afferma che si può eliminare tutto ciò che si dimostra superfluo e scoprire che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ma «non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore». Esattamente come la psicoterapia. Ripenso a Berne (1966):

C'è un paziente seduto su una sedia, voi siete seduti su una sedia e non c'è nessun altro aggeggio. Ci sono due persone e questo è tutto... (Berne, 1966).

Mi chiedo: perché una persona oggi va a teatro? Trovo una risposta nelle parole di Grotowski (1968): «Il teatro è un incontro». Come scrive Peter Brook (1968) le persone vanno a teatro per assistere, partecipare, prendere parte a un'esperienza umana. Penso che questo sia anche uno dei motivi fondamentali per cui le persone si rivolgono allo psicoterapeuta e al counsellor. Per incontrare un altro essere umano, essenzialmente per fare-prendere parte a un'esperienza umana. Lo spettatore che va a teatro vuole partecipare alla vicenda umana. «Consapevole o no» scrive Grotowski (1968) «è alla ricerca delle ragioni della sua esistenza e crede che queste ragioni possano essere ricercate e trovate nella relazione con un altro essere umano». Perché questo accada, oltre alla personale disposizione dello spettatore, è necessaria la presenza dell'attore. È necessario che l'attore come lo psicoterapeuta, come il counsellor viva, vibri, respiri (Andreoli, Lo Re, 2010).

Nella Prefazione a *Lo spazio vuoto* di Peter Brook scrive Ferruccio Marotti (1998):

Cos'è questo angolo visuale, il fenomeno vivente del teatro? Un gruppo di persone si incontra, si riunisce, si prepara, e poi incon-

tra un altro gruppo che non è preparato e viene a vedere, il pubblico. All'inizio sono cinquecento, mille frammenti e la domanda che ciascuno di essi si pone, consciamente o inconsciamente, sia egli attore o spettatore, è: "succederà qualcosa?". Se lo spettatore va ancora a teatro è perché continua a farsi questa domanda. Se l'attore si prepara, si impegna, si fa prendere dal panico, è perché continua a farsi la domanda "succederà qualcosa?". Alla fine dello spettacolo, la sola domanda concreta, il solo punto di unione fra l'attore e lo spettatore è quella semplice e concreta: "è successo qualcosa?". Se la risposta è negativa, i cinquecento, mille frammenti restano individui separati, ciascuno con una sua idea su ciò cui ha assistito. Ma se "è successo qualcosa", qualcosa di ineffabile, di misterioso, allora si esprime con un "sì" uguale per tutti. Qualcosa è accaduto. I frammenti si sono trasformati per un attimo in un'unità. [...] nel momento in cui i frammenti si uniscono in un circuito unitario, si genera una visione più chiara, una sensibilità più fine, una coscienza più attenta (Marotti in Brook, 1998).

"Succederà qualcosa?" è la domanda che ci accompagna anche nella nostra esperienza di psicoterapeuti e di pazienti. Qualcosa che sia coerente con le nostre aspirazioni esistenziali, con il nostro desiderio di cambiamento, con "quell'accordo bilaterale esplicito per un definito corso d'azione", che guida, orienta, confina e restituisce significato al nostro lavoro di cura. "Qualcosa" di vivo, evolutivo, nuovo.

Peter Brook (1968) con coraggio utilizza l'aggettivo "mortale" e definisce "teatro mortale" quello in cui si incontrano attori privi respiro e di vita. Penso che quando noi analisti transazionali parliamo di copione in termini di ripetizione inconsapevole ci riferiamo a questo genere di esperienza. Quando l'attore è assuefatto al suo ruolo, lo ripete meccanicamente, senza generosità, senza amore, senza vita. Esattamente come ci accade quando ripetiamo inconsapevolmente il nostro copione di vita, siamo automatici, monotoni, ripetitivi, mortali. Qualcosa che era stato un atto creativo in un "là e allora" diventa fermo, statico, a-temporale. Riconosco il rischio di una psicoterapia mortale, "presa nel campo" dalle ripetizioni copionali del paziente, limitata nei processi transferali e controtransferali, ferma a un livello cognitivo di conoscenza e

interazione con l'altro e associa il coraggio di Peter Brook a quello di Barrie Simmons:

[...] e io sto pensando, un po' per scherzo, un po' sul serio, di costruire una tipologia delle psicopatologie in base a questo criterio: chi non è nato, chi è già morto. [...] Queste sono le due grosse tentazioni, le due grosse possibilità a disposizione di chi non vuole essere vivo, di chi ha deciso che la vita non è sopportabile. C'è chi sceglie una soluzione, chi l'altra, chi oscilla tra le due alternative. Il risultato è comunque che si smette di esistere: tutto diventa automatico, meccanico. Non c'è più un soggetto con dolorosi problemi di scelta, con laceranti frustrazioni, orrendi conflitti. C'è uno che non vive ancora o che non vive più. [...] In questa metafora la terapia non tende alla guarigione ma alla resurrezione. Qui non si tratta di guarire ma di resuscitare. Trasformare un cadavere in un essere vivo, come si fa? Con provocazioni, seduzioni, trucchi, per forza di contagio, con ogni mezzo concepibile (Simmons, 1992).

E come in un dialogo immagino Peter Brook che rivolge lo sguardo a Barrie Simmons e dice:

Come il teatro. Il teatro non deve essere monotono, non deve essere convenzionale. Deve essere inatteso. Il teatro ci guida alla verità attraverso la sorpresa, l'eccitazione, i giochi, la gioia. Rende passato e futuro parti del presente, ci dà una distanza da quello che normalmente ci sta intorno e abolisce la distanza fra noi e ciò che di solito è lontano [...] è la verità del momento presente che conta, l'assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un'unione lega interprete e pubblico. Appare quando le forme temporanee sono servite al loro scopo e ci hanno portato in quest'unico, irripetibile istante in cui una porta si apre e la nostra visione si trasforma. (Brook, 1993)

Sono certa che il teatro come la psicoterapia siano esperienze trasformative, meravigliose e forti, capaci di provocare, "chiamare alla vita".

Tornare a essere attori

La mia esperienza di allieva attrice mi accompagna nello scrivere questo testo. Le ore trascorse a studiare e a provare nelle "aule

nerè”.¹ Lo spazio. “Respira”, “Vai avanti”, “Abbandona”, “Sii coraggiosa”, “Stai qui”, le parole dei maestri, salde guide nella ricerca. I miei compagni con i quali condivido luoghi di esperienze inattese. Penso alla fatica e all’intimo desiderio di generosità di tanti momenti insieme. Penso a quanta vita si è aggiunta alla mia. E mi commuovo.

Ho sperimentato sulla mia pelle, attraverso i miei movimenti e le altalene della mia voce come il copione si fa corpo e come il corpo racconta il copione (Ligabue, 1985; Cornell, 2013). Ho pensato tante volte, confrontandomi con la mia stanchezza e con le mie difficoltà espressive, al “progetto mentale” di cui parla Barrie Simmons (1992): «progetto che abusa, costringe obbliga, rende schiavo il corpo» e naturalmente l’ho connesso ai concetti di “protocollo” e di “copione”. In questa direzione, nel training teatrale ho trovato e sperimentato una proposta interessante, capace di rispondere alla domanda “come se ne esce?”.

Grotowski (1968) parla della necessità per l’allievo attore di percorrere una *via negativa* alla ricerca dell’*atto totale* che nasce dalla presenza, dalla capacità di stare nel “qui e ora”; è l’esperienza dell’Adulto Integrato. Scrive Grotowski:

Quali sono gli ostacoli che frenano (l’attore) in quella evoluzione verso l’atto totale che deve impegnare tutte le nostre risorse psicofisiche, dalle più istintive alle più razionali? Dobbiamo scoprire che cosa lo intralci nella respirazione, nei movimenti, e – cosa più rilevante – nei contatti umani. Che resistenze si celano in lui? Come possono essere abolite? Io voglio portar via, spogliare l’attore di tutto quanto possa turbarlo. Ciò che è creativo rimarrà in lui (Grotowski, 1968).

e ancora:

Subire un processo evolutivo senza fine, inquietudine non generica, ma indirizzata verso la ricerca della verità su se stessi e sulla propria missione nella vita (idem).

¹ Gli spazi dedicati allo studio della recitazione sono solitamente aule nere.

Immagino che Grotowski converserebbe bene con Berne. Riconosco nelle sue parole la fiducia di Berne circa la presenza in ciascun essere umano di creatività e vitalità, della *physis* e delle aspirazioni esistenziali che lo spingono a ricercare ed esprimere se stesso. Scrive Berne:

l'oggetto dell'analisi del copione è... aprire al mondo il giardino delle loro aspirazioni (Berne, 1972).

Continua Grotowski «È necessario coltivare con cura ciò che è stato risvegliato» e ancora

Noi crediamo che un processo personale che non sia assistito ed espresso attraverso una disciplina formale e una strutturazione controllata della parte non avrà alcun potere liberatorio e decadrà nel caos (Grotowski, 1968).

Eric e Jerzy concorderebbero anche in tema di etica. Penso. Chiamandosi per nome.

Dar voce al personaggio

Al termine di una lezione di teatro Brunella Andreoli² assegna al mio gruppo di teatro il compito per la lezione successiva: *Cercare e portare la stampa di uno o più quadri in cui sia presente almeno una persona*. La mia ricerca inizia da subito. Recupero i libri di arte che ho a casa. Chiedo ai miei amici. E sono grata ancora una volta al teatro perché apre il mio sguardo alla bellezza.

Arrivo alla lezione con un paio di proposte così come alcuni miei compagni. Brunella guarda e ascolta con la sua acuta e sensibile attenzione le nostre proposte e decide con ciascuno di noi il quadro su cui potrà lavorare. La sua consegna è ora: *Scrivete un monologo a partire da uno dei personaggi presenti nel quadro. Come se foste lui e imparate lo a memoria*.

Il lavoro che segue è la messa in scena del personaggio di ciascuno a partire dal quadro. Mi accorgo fin da subito quanto di me è presente nel quadro che ho scelto, nelle parole che ho scritto, nelle

² Brunella Andreoli è attrice, autrice, regista e insegnante di recitazione.

emozioni che provo mentre “sto nel personaggio”. Ogni aspetto mi è noto, mi appartiene e mi è in qualche modo caro. Sono io. Il lavoro che fa Brunella consiste nel guidare ciascuno di noi in un percorso di ricerca di nuove forme di movimento e di relazione con lo spazio, con gli oggetti di scena. Parole nuove. Sperimento e osservo l’esperienza dell’andare oltre i gesti noti e le parole scritte. “È così quando si ‘esce’ dal copione?”, mi chiedo. Diventa presto chiaro per me che la proposta di lavorare sul personaggio è interessante e può essere trasferita all’esperienza terapeutica, al lavoro sul copione, alla ricerca del Vero Sé di cui parla Winnicott, alle aspirazioni esistenziali. Decido di approfondire quest’idea.

L’esperienza diventa parola

Parto dal presupposto che quando agiamo il nostro copione siamo il nostro personaggio. Grotowski (1968) dice che «è fondamentale utilizzare il personaggio come trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno» e considero il lavoro sul quadro un modo per dar voce, vita, azione al proprio personaggio. Ripercorro alcune delle tecniche classiche di rilevazione del copione proprie dell’Analisi Transazionale, in particolare il Questionario di copione di Holloway e penso che tale tecnica ben si adatta a una visione del copione come un fenomeno dicibile, esplicito. Uno strumento cognitivo e interpretativo. Se guardiamo un copione teatrale, superficialmente, questo è fatto di parole: parole le battute, parole le didascalie. Cosa accade, però, quando proviamo a metterlo in scena?

Quando si mette in scena un testo, inevitabilmente, all’inizio, questo non ha forma, non è che parole sulla carta o idee. L’evento consiste nel modellare la forma. Quello che chiamiamo lavoro è la ricerca della giusta forma (Brook, 1968).

Nell’esperienza della psicoterapia le parole sono la forma privilegiata per accedere alla conoscenza dell’altro. Le parole che la persona, consapevole o no, sceglie per narrarsi sono il punto di arrivo del processo creativo che ha origine da esperienze che lo coinvolgono interamente come essere umano. Considero le espe-

rienze somatiche, relazionali ed emotive da cui origina il copione di vita e penso che ogni individuo sia impegnato in questo processo intuitivo e creativo di tras-formazione delle esperienze in azioni, gesti e infine parole.

Quando un attore incontra il personaggio che andrà a interpretare, il suo percorso è inverso. Per certi versi molto simile al percorso che impegna l'analista nel processo conoscitivo del paziente. L'attore conosce il personaggio dalle sue parole e subito attraverso un lavoro dinamico fatto di movimenti, relazioni con lo spazio, con gli altri attori in scena con lui, con gli oggetti si avvicina sempre di più a coglierne "l'anima". Sperimenta le atmosfere in cui il personaggio vive, i suoi gesti, la voce, i sentimenti, le emozioni in un processo di continua interazione con la propria esperienza di persona, servendosi delle proprie intuizioni, attingendo alla sua storia e offrendo la propria espressività.

La conoscenza è un periodo preparatorio che ha inizio con il primo approccio al ruolo e con la lettura della parte. Questo momento creativo, paragonabile al primo incontro tra futuri innamorati, è della massima importanza in quanto le prime impressioni sono vivaci, gli stimoli più acuti: assumono un ruolo fondamentale nel processo giungono all'improvviso, sono immediati e molto spesso lasciano la loro impronta su tutto il successivo lavoro dell'attore (Stanislavskij, 1988).

Penso ai *Primi tre minuti* di Berne (1966) e spesso mi ritorna nella mente una frase che Eugenio Borgna (2002) mi disse, rassicurandomi, quando ero un'allieva alla scuola di specializzazione in psicoterapia e mi interrogavo con lui in tema di diagnosi: «Le persone si conoscono guardandole negli occhi. Poi tutto il resto è ricostruzione filosofica».

Per dar voce al proprio personaggio la tecnica proposta chiede di scegliere il personaggio di un quadro. L'intuizione guida la ricerca e la scelta. Alcuni lavori di Dolores Munari Poda (2000, 2003) hanno descritto come le immagini favoriscono il processo psicologico dell'identificazione. Il quadro diventa un luogo di riconoscimento di parti di sé. Trevarthen (1997) parla di "immagini

che portano verità riguardo alla nostra vita interiore”. E ancora i lavori che Neda Lapertosa (2009, 2011) dedica alle pittrici Frida Kahlo e Tamara De Lempicka, connettendo la teoria del copione all’espressione artistica, incoraggiano la mia idea di portare la tecnica nella stanza della terapia.

Il monologo è una specifica tecnica narrativa presente nei copioni teatrali; si tratta di solito di un discorso introspettivo che il personaggio fa tra sé e sé e che può avere anche forma di un dialogo nel quale l’io si divide in più figure. Leggendo e sperimentandomi in alcuni classici monologhi della letteratura ne colgo la potenzialità espressiva dei pensieri, dei sentimenti, delle emozioni proprie dei personaggi. Voglio dividerne uno con chi legge; si tratta del monologo di Caligola di Albert Camus (1941) che a mio parere esprime e ci permette di cogliere il tormento dell’uomo Caligola:

La solitudine, sì, la solitudine! La conosci tu la solitudine? Sì, quella dei poeti e degli impotenti. La solitudine? Quale solitudine? Ma non lo sai che non si è mai soli? E dovunque ci portiamo addosso tutto il peso del nostro passato e anche quello del nostro futuro? Tutti quelli che abbiamo ucciso sono sempre con noi. E fossero solo loro, poco male. Ma ci sono anche quelli che abbiamo amato, quelli che non abbiamo amato e ci hanno amato, il rimpianto, il desiderio, il disincanto e la dolcezza, le puttane e la banda degli dei!

Solo! Ah se solo potessi godere la vera solitudine, non questa mia solitudine infestata di fantasmi, ma quella vera, fatta di silenzio e tremore d’alberi – sentire tutta l’ebbrezza del flusso del mio cuore.

Trovo interessante la definizione di “terzo sguardo” proposta da Panella (2011) a proposito del monologo:

Un primo modo di vedere è la poesia che coglie i particolari per definire il tutto o individua il tutto per comprendere i particolari. Un secondo modo di vedere è la scrittura in prosa, che avvolge di parole la vita e la spiega con dolcezza e dolore; il terzo modo di vedere è quello delle arti: pittura, scultura, il teatro o il cinema come forme espressive di una rappresentazione della realtà che concede spazio alle sensazioni, alle azioni oltre che alle emozioni (Panella, 2011).

Decido di proporre la tecnica a una paziente con cui lavoro da più di un anno. È una giovane donna, brillante, intuitiva, che sta sviluppando le sue capacità metariflessive attraverso la psicoterapia. È sospesa in un passaggio esistenziale e contesa fra scelte in cui oggi non si riconosce e aspirazioni percepite e sconosciute. Ama la lettura e le parole, e questo suo amore per la parola scritta mi rassicura sulla possibilità di fare con lei l'esperienza del monologo. Quando le propongo la tecnica stiamo lavorando sulla possibilità di "decifrare" i sintomi che limitano la sua esperienza.

Miss Dalloway³ sceglie Antonello da Messina.



Fig.1 - Antonello da Messina, *Annunciata di Palermo*, olio su tavola 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.

³ È un nome di fantasia che riprende un personaggio di Virginia Woolf, Mrs Dalloway, cara alla mia paziente e a me.

Assume la posa dell'*Annunciata di Palermo*, sceglie di velarsi con una pashmina. Sono colpita dalle sue mani identiche a quelle del quadro. Scrive e poi legge:

Non voglio caricarmi di questo peso, non conosco le conseguenze di questa scelta e ho paura. Non riesco a trovare un punto di riferimento da cui riprendere la prospettiva. Potrebbe essere una nuova svolta, qualcosa di luminoso ma ho paura. Non riesco a spogliarmi di questo velo. Mi sento isolata e senza respiro. Stavo così bene qui con il mio libro.

Leggiamo insieme il monologo più volte e ritroviamo l'esperienza della paura che limita e blocca Miss Dalloway nel suo divenire donna. Il rifugio nei libri, nelle vite degli altri, la chiusura che a volte prende la forma dell'isolamento. Dedichiamo un tempo a comprendere l'origine di quelle scelte che limitano ancora oggi Miss Dalloway. Emergono ricordi del passato accanto alle aspirazioni del presente ("qualcosa di luminoso") che si trasformano in progetti e successi, che si fanno concreti. A distanza di tempo le chiedo di ri-provare il suo monologo, di riprendere la forma del suo personaggio e quindi di continuare con le parole di oggi:

Un attimo che mi preparo, che valuto. Il mio sguardo non è indagativo, impaurito, infastidito è di interesse valutativo. Il velo non mi soffoca più, è una componente attiva con me nel quadro. È protezione ma anche seduzione. Non vedo più svolte, ma un aumento della prospettiva.

Penso che "è successo qualcosa". "L'aumento della prospettiva" mi fa pensare alla visione più chiara, una sensibilità più fine, una coscienza più attenta di cui parla Brook.

Trovo interessante questa prima esperienza e così decido di sperimentarla anche con altre persone. Mi accorgo che questo sperimentarmi mi permette di mettere a punto la tecnica e di tracciarne una prima linea operativa che si articola nei seguenti passaggi-consegne rivolte ai miei pazienti:

- 1 - Scegli un quadro in cui è rappresentata una persona (non necessariamente un ritratto)
- 2 - Diventa la persona del quadro: assumendone la postura, l'espressione, le caratteristiche "salienti"

3 - Permettiti di “stare” nel personaggio che hai scelto e di ascoltare i pensieri, le sensazioni, le emozioni così come si presentano

4 - Ascolta le parole del personaggio che ora sei e scrivile in prima persona, al presente, senza preoccuparti del loro senso logico, né della forma grammaticale. Scrivi liberamente le parole che arrivano come un monologo

5 - Quando senti di aver concluso il tuo monologo, leggilo ad alta voce alcune volte rimanendo nel personaggio, se leggendo senti l'impulso di compiere un'azione, puoi farla e puoi aggiungere nuove parole al tuo monologo

6 - Ora che il lavoro è concluso possiamo discutere insieme di quello che è accaduto, delle parole che hai scritto, di quello che hai provato fisicamente, dei movimenti che hai sentito di voler compiere, di quello che c'è di noto e anche di inatteso in questa esperienza, di come questo si connette al tuo percorso terapeutico.

Mi appare chiaro che la tecnica, così proposta, attivi un processo di conoscenza di sé attraverso una narrazione adulta che tiene conto degli aspetti impliciti e ne promuove la leggibilità, favorendo la consapevolezza di aspetti copionali. Insieme alle persone con cui utilizzo la tecnica mettiamo a fuoco ingiunzioni, spinte, strategie di sopravvivenza e aspirazioni. Aspetti che orientano il nostro lavoro e in alcuni casi ci portano a definire nuovi contratti di terapia.

Comprendo la necessità di tener conto della “disponibilità psichica” delle persone a cui proporre la tecnica, intendendo per “disponibilità psichica” un'adeguata capacità metariflessiva del paziente certamente favorita dall'alleanza terapeutica che si stabilisce fra il terapeuta e il paziente e da cui deriva la reciproca fiducia, origine e meta del contratto terapeutico.

Attraverso l'improvvisazione

Il mio percorso di formazione teatrale prosegue. L'incontro con Claudio Orlandini⁴ rappresenta un'esperienza coinvolgente e significativa. Claudio ci invita a essere coraggiosi, generosi. Mi

⁴ Claudio Orlandini è attore, regista, insegnante di recitazione, direttore artistico presso “Quelli di Grock” di Milano e il “ComTeatro” di Corsico (Milano).

sento una equilibrista in bilico, ogni volta. Accolgo il suo invito all'*apertura*, all'*abbandono* dell'attore come esperienza psichica che passa attraverso il corpo. Ci conduce a sperimentare l'*abbandono* che favorisce l'intuizione, l'atto creativo e il dono della bellezza. Sollecita in noi allievi una continua attenzione alle diverse dimensioni relazionali che ci riguardano: il nostro respiro, lo spazio, gli spettatori, il nostro mondo interno. Ci rassicura sulla possibilità di stare con le nostre difficoltà, con i nostri "no" e insiste fiducioso sulla possibilità insita in ciascuno di noi di trasformarle in espressività.

Sono sorpresa ogni volta per la naturalezza con cui usa la parola "bellezza" e penso che abbia a che fare con le forme espressive dell'esperienza umana, con la fluidità. Penso che l'esperienza sia fluida e bella quando non si ripete, quando non insiste su ciò che è noto: i gesti, le parole, gli scambi comunicativi di sempre. Come dire la stessa storia, lo stesso copione. Sperimento e comprendo l'apertura, l'abbandono, la generosità. Comprendo che il "coraggio dell'abbandono", diverso dall'"essere forti", e l'"onestà fisica" del corpo e degli impulsi permettono lo "scambio attuale e presente" fra il nostro mondo interno e lo spazio fuori da noi, l'intervallo tra noi e gli altri, le relazioni. Da questo scambio deriva la possibilità di dare forma all'esperienza in modo fluido. Esprimere, creare bellezza. Penso al *Coraggio di Venere* di Pagliarani (2003), alla "rivoluzione della bellezza" capace di inventare nuove forme di esistenza.

I lavori sull'improvvisazione che Orlandini ci propone come esperienze necessarie alla messa in scena di un testo mi portano a fare alcune ipotesi in tema di costruzione di copione. Ipotizzo che il protocollo di copione nasca da esperienze di improvvisazione che il bambino-attore sperimenta concretamente nel suo sistema relazionale, incontrando consensi e dissensi, procedendo per continui aggiustamenti di sé, provando e riprovando come fa un attore quando si sperimenta, tenendo conto delle "circostanze date", che a teatro sono le parole del testo, e nell'esperienza di costruzione del copione sono le relazioni primarie, i luoghi psicologici (Lo Re, 2012), fino a giungere a delineare il suo personaggio, a creare il suo copione in relazione agli altri personaggi.

Scrive Berne (1963):

Negli anni successivi il soggetto cerca di riprodurre la situazione di protocollo originale con la maggiore precisione possibile, per riviverla se è stata piacevole, o per tentare di ri-sperimentarla in una edizione migliore se è stata dolorosa. Il dramma originale, il protocollo, è solitamente completato nei primi anni dell'infanzia, spesso entro i cinque anni, talvolta prima... Un protocollo... è di natura così grezza da essere del tutto inadatto a fornire uno schema per relazioni adulte. Viene in gran parte dimenticato (inconscio) ed è sostituito da una versione più civilizzata, il copione vero e proprio (Berne, 1963).

Mi accorgo che l'esperienza dell'improvvisazione, durante il training attoriale, mi porta spesso a riproporre inconsapevolmente, posture, gesti, emozioni, atteggiamenti, toni di voce noti, che riconduco ad alcuni aspetti del mio copione e che, a mio parere, limitano la mia capacità espressiva, rendendola ridondante e noiosa in primo luogo per me. Comprendo Cornell e Landaiche (2005) quando considerano che «il protocollo non viene ricordato in una forma narrativa ma viene sentito/vissuto nell'immediatezza del proprio corpo». Sperimento come quell'esperienza che era stata creativa in un *là e allora* diventa un limite nel *qui e ora*. Un limite che può essere superato attraverso il processo di eliminazione delle resistenze, dei blocchi, ovvero attraverso l'*abbandono*. L'esperienza dell'abbandono è un'esperienza psico-fisica che ha a che fare con un processo di eliminazione, è la *via negativa* di cui parla Grotowski (1968). Sperimento talvolta nello stato dell'*abbandono* l'impulso fisico, il contatto con le mie emozioni, con bisogni ignoti che Orlandini mi invita a trasformare in azione immediata, un atto creativo inedito. Esserci nel qui e ora. Una sorpresa e insieme una speranza; mi dico "È possibile". Forse le aspirazioni esistenziali sono impulsi del corpo che chiedono di essere espressi?

Sono incuriosita dalla potenza dell'improvvisazione, della possibilità che questa esperienza ha di sollecitare azioni del copione, stabilire un contatto con le proprie aspirazioni e aprire nuove possibilità di espressione di sé. Mi accorgo che la mia esperienza teatrale cambia il modo in cui ascolto i miei pazienti, l'intuizione e

la libertà espressiva che concedo all'altro e a me. Decido di rivedere la tecnica e di apportare alcuni cambiamenti nell'accompagnare il processo che a mio parere rendono l'esperienza più fluida, attivano il corpo e il movimento, coinvolgendo maggiormente l'altro e me.

Intuire l'azione

Dar voce al personaggio è un lavoro di improvvisazione a partire dal personaggio di un quadro intuitivamente scelto. Per questo prima della tecnica propongo alcuni esercizi di training psicofisico, che facilitano l'esperienza e aiutano la persona a recuperare lo "Stato attorale".

Per "Stato attorale" intendo l'apertura, l'abbandono, il respiro, l'essere vivi, disponibili all'intuizione. Si tratta essenzialmente di un'attenzione al proprio respiro, al grounding, alla messa in atto di movimenti in relazione allo spazio che prevedono l'esperienza di direzionare lo sguardo per scoprire particolari presenti nello spazio non visti prima e quindi la sorpresa. A volte invito a compiere il movimento di apertura e chiusura delle spalle e delle scapole, esercizio che Carola Boschetti⁵ chiama *Aprire le ali*. Spesso il training sollecita riso e/o pianto e quando questo avviene lo intendo e lo restituisco come la possibilità di una maggiore apertura, lo scioglimento dei propri blocchi, dei propri limiti espressivi. Questa esperienza di training consente un maggior contatto con sé e con lo spazio fisico e relazionale in cui ci si trova, una maggiore disponibilità a contattarsi e a esprimersi facilitando l'improvvisazione richiesta.

Non chiedo di scrivere da principio il proprio monologo; quello che avverrà potrà essere (video) registrato e poi in un secondo momento trascritto o scritto da un compagno del gruppo, qualora decidessi di proporre la tecnica all'interno di una psicoterapia o una maratona di gruppo. Arrivo quindi a rivedere la tecnica attraverso le *consegneli passaggi* che di seguito illustro:

1 - *Scegli un quadro in cui è rappresentata una persona* (non necessariamente un ritratto). La consegna viene data nell'incontro precedente il lavoro.

⁵ Carola Boschetti è attrice e insegnante di recitazione presso il "ComTeatro" di Corsico (Milano).

2 - *Dai un titolo personale, tuo, al quadro scelto.* Il titolo attribuito di solito racconta uno dei “motivi narrativi” della persona, e fornisce alcune informazioni sugli aspetti consapevoli e non che l’hanno guidata nella scelta di quel personaggio e della scena rappresentata, sui significati che lui riconosce.

3 - *Diventa la persona del quadro: assumendone la postura, l’espressione, le caratteristiche per te “salienti”.* La persona farà delle scelte personali nel diventare il personaggio del quadro, privilegerà alcuni aspetti piuttosto che altri e queste sue scelte racconteranno di lui e del processo che lo guida nella selezione delle informazioni.

4 - *Permettiti di stare, respirando, nel personaggio che hai scelto e di ascoltare i pensieri, le sensazioni, le emozioni così come si presentano.* La consegna è un permesso che invita a “sospendere il giudizio”, per quanto possibile, a sperimentare un “contatto” con il personaggio scelto attraverso il proprio corpo.

5 - *Ascolta gli impulsi che provengono dal tuo corpo; quando senti il bisogno di farlo, puoi muoverti o dire delle parole. Muoviti quando senti l’impulso di farlo. Vai e fidati delle direzioni che arrivano dal tuo corpo.* L’invito è ad ascoltare il proprio corpo, riconoscendogli una “saggezza” (Gamelli, 2010), legittimandolo come luogo di conoscenza. Dall’ascolto silenzioso e “respirato” nasceranno impulsi di movimento.

6 - *Potrai riconoscere che stai compiendo degli atti ripetitivi o dicendo le stesse parole. Anch’io lo vedo con te.* Di solito dopo alcuni movimenti e parole di avvio, le persone si “bloccano”. Il blocco si manifesta nella ripetizione di alcuni gesti, nell’assuefazione a un ritmo che rimane identico o nel proporre interruzioni che ostacolano la fluidità del movimento, o ancora nella perdita dell’immediatezza, nel proporre dei gesti pensati, stereotipati, nella perdita di contatto con l’esperienza. In questi blocchi è possibile riconoscere elementi del protocollo di copione e del copione: spinte e ingiunzioni agite che ostacolano la fluidità e l’espressività.

7 - *Prova a uscire da questa ripetizione. Respira. Contatta lo spazio con i tuoi occhi. Riprendi un contatto con te. Stai con te e con lo spazio. Ora ascolta se senti un impulso a compiere un movimento nuovo e quando lo senti “prova a fare”.* Se arrivano delle parole, puoi

dirle. Questo passaggio è un diretto e accompagnato richiamo alla presenza che avviene attraverso il movimento e l'attenzione alla respirazione, è un richiamo alla presenza, attraverso l'azione. In alcuni casi la persona fatica a uscire dai propri schemi, il mio intervento si fa più attivo nella direzione di invitare l'altro a compiere determinati movimenti per facilitare l'esperienza di uscire dalla ripetizione. Avendo nel passaggio precedente individuato qual è la spinta o l'ingiunzione che limita, esprimo direttamente il permesso che considero necessario: "Prova a fermarti", "Prova a metterti comodo". A volte compio delle azioni insieme a lui. "Proviamo a farlo insieme." Mi piace usare il verbo "provare", so che a volte può richiamare l'idea di uno sforzo; in realtà a teatro è l'esperienza che permette di ricercare e trovare nuove possibilità espressive, approfondire, conoscere, far proprio un gesto, un'esperienza; in psicoterapia parliamo di sperimentare nuove opzioni, processi di ridecisione, apprendimento; si tratta di un passaggio fatto insieme all'altro, dentro a un legame di fiducia, l'okness capace di incoraggiare e accompagnare la crescita e il cambiamento.

Grotowski (1968) descrive chiaramente questa pratica parlando della sua esperienza:

L'attore nasce di nuovo e con lui rinasco, è una nascita condivisa, doppia. La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, scoperta in lui e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. Questo non vuol dire formare un allievo ma semplicemente aprirsi a un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una "nascita condivisa o doppia". L'attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo. E con lui io rinasco. È un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro (Grotowski, 1968).

8 - *Quando riconosci che l'esperienza è conclusa, puoi fermarti*. C'è un momento in cui riconosco, riconosciamo, che l'esperienza può dirsi conclusa: la persona ha modellato e trovato, sperimentandosi, nuovi gesti, è osservabile un'armonia nei suoi movimenti e nel suo respiro, che sono naturali, il suo sguardo è presente, in contatto

con l'ambiente; ci confrontiamo con una nuova forma espressiva, con un nuovo modo di parlare di sé.

9 - *Puoi dare ora un nuovo titolo al quadro che hai scelto.* Il nuovo titolo permette di cristallizzare l'esperienza, di chiudere un processo e di favorire una riflessione, un processo di consapevolezza di sé e dei nuovi apprendimenti.

10 - *Ora che il lavoro è concluso possiamo discutere insieme di quello che è accaduto, delle parole che hai scritto, di quello che hai provato fisicamente, dei movimenti che hai sentito di voler compiere, di quello che c'è di noto e anche di inatteso in questa esperienza, di cosa vuoi tenere per te.*

Considero *Dar voce al personaggio* un'esperienza che nasce e si sviluppa attraverso l'intuizione e consente di sperimentare consapevolezza, intimità e spontaneità. Penso alla consapevolezza che deriva dall'incontro con il proprio personaggio, all'intimità sollecitata dal contatto con il proprio corpo, il proprio respiro, i propri bisogni, le proprie aspirazioni esistenziali. Da questa esperienza di intimità deriva la spontaneità capace di generare nuove azioni, nuove direzioni del proprio esistere. Berne (1966) afferma:

L'Analisi Transazionale cerca di ricreare nel paziente quella chiara consapevolezza e quella candida capacità di intimità dell'infanzia, quali si hanno per esempio nei primi rapporti tra il bambino e sua madre. Il paziente impara a esercitare un insight e un controllo Adulti di modo che queste qualità infantili emergano solo nei momenti opportuni, e nella compagnia appropriata. Insieme a queste esperienze di disciplinata consapevolezza e disciplinati rapporti sopravviene una disciplinata creatività (Berne, 1966).

Penso che *Dar voce al personaggio* sia questo.

Vivere l'esperienza

Uno spettacolo teatrale non si può raccontare, la sua vera essenza è nell'esperienza di viverlo. Mi sono interrogata su come presentare l'esperienza della tecnica così come l'ho rivista. Il modo che ho trovato è di presentare un quadro con i suoi due titoli, quello

iniziale e quello nato dopo l'esperienza insieme al monologo con tra parentesi alcune mie annotazioni così come le ho trascritte. Riconosco nelle parole la possibilità di rendere in parte condivisibili con chi legge i passaggi e le nuove consapevolezze della paziente che chiamo Alice per l'ingenua meraviglia che mi trasmette a volte nella sua relazione con ciò che la circonda.

Alice mi porta il quadro di Degas *Prove di balletto in scena* (1874).



Lei è la ballerina in piedi sulla sinistra di spalle, con le mani dietro la schiena. Il titolo che Alice attribuisce al quadro e condivide con me prima di iniziare il suo lavoro è *La paura*. Dalla posizione della ballerina inizia il suo monologo:

No, no, io... io non vado, io non lo faccio... e poi perché? Ho paura. (Batte insistentemente il piede destro davanti a sé e muove nervosamente le mani. Si farà male? La voce è strozzata in gola.)

Cosa diranno di me? Se sto girata così è meglio, non mi vede nessuno, nessuno mi parla. (Le spalle si fanno sempre più curve.) *Non vedo nessuno. Forse non esisto neanche. Meglio così.* (La invito a prestare attenzione alla sua respirazione e ad ampliare e ad ascoltare il movimento del piede destro.)

(Comincia a muoversi nella stanza in forma circolare.) *I miei piedi vanno da soli, si muovono, le mani si sciolgono. Non sono io a chiederglielo.* (Sembra non vedere niente. La invito a fermarsi e a guardare le sue mani.) *Ho delle mani.* (La invito a respirare e lei apre lo sguardo verso la stanza e verso di me.)

Quanto spazio davanti a me. (Si commuove. La rassicuro e la invito a chiudere il suo monologo.)

Sono qui e sono questo. (Apre le braccia e poi le richiude come in abbandono e fa un lieve sorriso. Ha cambiato voce.)

Chiedo ad Alice che titolo darebbe ora al quadro che ha scelto, lei mi guarda negli occhi e afferma: «*Sono qui e sono questo*». È il titolo.

La tecnica è solo un possibile nuovo inizio. Penso sia un'esperienza che rimane nella memoria del corpo. È il permesso di abitare nuove possibilità per esprimere se stessi.

La presenza necessaria

Mi piace immaginare che Berne scegliendo la parola *script* e facendo espliciti riferimenti ai copioni teatrali abbia voluto indicare una direzione di ricerca. Rifletto ancora su alcune parole che danno vita all'evento teatrale: le prove, la rappresentazione, gli spettatori.

Penso alle prove teatrali orientate alla ricerca della forma, della fluidità, della bellezza. Al coraggio. Riconosco il limite della ripetizione che nega la vita come afferma Peter Brook (1968). E colgo la contraddizione: le prove sono ripetizioni necessarie che "nascondono i germi della decadenza". Penso alla necessità e ai limiti del copione. Secondo il regista nell'esperienza dell'attore è la *rappresentazione* che risolve questa contraddizione:

Una rappresentazione è l'occasione di ri-presentare qualcosa del passato, che era e ora è, e che è di nuovo mostrato. La rappresentazione, infatti, non è un'imitazione o una descrizione di un

evento passato. Una rappresentazione nega il tempo, abolisce la differenza tra ieri e oggi. Prende l'azione di ieri, la fa rivivere in tutti i suoi aspetti senza perdere l'immediatezza. In altre parole una rappresentazione è esattamente ciò che dichiara: rendere presente (Brook, 1968).

È lo spettatore che trasforma una ripetizione in una rappresentazione. Leggendo questo passaggio penso ai processi di transfert e controtransfert con cui ci confrontiamo nel lavoro con i pazienti e a *Dar voce al personaggio* come a una specifica esperienza che consente una rappresentazione alla presenza di uno spettatore, il terapeuta, o di più spettatori se la tecnica viene proposta all'interno di un gruppo, che "assiste":

Nella lingua francese, tra i vari termini per disegnare il pubblico, lo spettatore, chi osserva, ve n'è uno che salta agli occhi e che ha una qualità diversa dagli altri: *assistance*. Io assisto a una rappresentazione: *j'assiste à une pièce*. Assistere. È una parola semplice, è la chiave. [...]. È probabile che gli spettatori si limitino a guardare lo spettacolo, convinti che sia l'attore a dover fare tutto il lavoro e che l'attore davanti a questo sguardo passivo, si renda conto di riuscire a offrire soltanto una ripetizione delle prove e che questo lo turbi profondamente; può metterci tutta la buona volontà, il suo intero essere, tutto il suo ardore per tentare di dare vita al lavoro, ma continua a sentire che qualcosa manca. Allora parla di pubblico "cattivo". Di tanto in tanto, in una di quelle serate che egli definisce "buone", incontra un pubblico che causalmente ha un interesse attivo e anima il proprio ruolo di spettatore: questo è il pubblico che assiste. Con questo modo di assistere, con l'assistenza degli occhi, dell'attenzione, del desiderio, del godimento e della concentrazione, una ripetizione diventa rappresentazione (Brook, 1968).

Mi colpisce quanto queste parole descrivano limiti e necessità proprie della psicoterapia, penso alla tecnica *Dar voce al personaggio* e alla presenza del terapeuta che partecipa, interagisce, entra nella scena, vive, permette che qualcosa di nuovo accada, crea con l'altro nuove esperienze, nuove parole, nuove memorie del corpo. Un terapeuta coraggioso che si fida dei processi intuitivi suoi e dell'altro, disponibile a "stare nell'incertezza". Anna Rotondo

(2012) nel convegno *Le parole dell'intuizione* a Milano citava la *capacità negativa* dell'analista, come esperienza di stare nell'incertezza, nelle zone d'ombra insieme ai propri pazienti, per coltivare la propria intuizione analitica. Orlandini ci parla di *abbandono* e anche Grotowski parla di un'esperienza simile quando descrive la *passività creativa dell'attore*:

È arduo da spiegare, ma l'attore deve cominciare col non far niente. Silenzio. Silenzio pieno. Anche per quanto riguarda i suoi pensieri. Il silenzio esterno agisce da stimolo. Se si produce un silenzio assoluto e se, per diversi momenti, l'attore non fa assolutamente nulla, il silenzio interno inizia e rivolge la sua intera natura verso le sue fonti (Grotowski, 1968).

A questo punto si apre la questione della formazione dell'analista, che non può prescindere, a mio parere, dal fare l'esperienza dello "Stato attorale", della *presenza* che considero *necessaria*. Quello stato di cui parla Berne in *Principi di terapia di gruppo*:

Il terapeuta scaccia dalla sua mente tutto ciò che sa riguardo ai pazienti, tutti i propri problemi personali, tutto ciò che ha imparato sulla psichiatria e sulla psicoterapia. Idealmente, diviene simile a un neonato innocente, che valicata la soglia dello studio è entrato in un mondo che non ha mai conosciuto (Berne, 1966).

Un'opportunità per lui, per l'altro perché dal loro incontro "succeda qualcosa". Insieme a Daniela Cristofori⁶, ho proposto *Dar voce al personaggio* a un vivace gruppo di analisti transazionali in formazione con l'obiettivo di riflettere con loro in tema di copione e di aspetti impliciti del copione e di fare con loro l'esperienza della *Presenza necessaria* nel lavoro di cura, nella relazione d'aiuto, attraverso l'utilizzo della tecnica e del training teatrale. Per i partecipanti è stata l'opportunità per avvicinarsi a nuove consapevolezze rispetto a se stessi in relazione alle loro motivazioni e direzioni formative. Presento di seguito un quadro su cui abbiamo lavorato insieme, con il titolo: quello iniziale e quello nato dopo l'esperienza e affido all'intuizione di chi legge l'esercizio di coglierne il passaggio.

⁶ Daniela Cristofori è psicologa, psicoterapeuta, attrice e regista.

Da *Andare a Resto e mi diverto*.



Fig. 2 - Salvatore Tamberro, *Attraversando la strada*

L'esperienza della *Presenza necessaria* favorisce l'intuizione e l'improvvisazione, consente alle intuizioni dell'analista di prendere una forma e divenire comunicabili. Dalla presenza necessaria deriva l'atto totale, la pro-vocazione dell'attore. Il suo "chiamare alla vita" lo spettatore è quello che Berne (1972) definisce «esistere per l'altro ed essere pronti al suo esistere per noi». Dentro questa conversazione fra l'attore e l'analista, insiste e mi conforta questa necessità possibile nel lavoro di cura.

Concludendo

Riconosco nell'espressione di sé una forma di quella che intendo come Autonomia che deriva dalla *physis* e dalle aspirazioni esistenziali (Cornell, 2012). La psicoterapia e la consulenza in quest'ottica diventano un'opportunità per intuire e scoprire aspetti inespressi di sé, compiere inedite improvvisa-azioni, trovare e comprendere significati nuovi, nuove e attuali forme di relazione nel proprio modo di esistere.

Dar voce al personaggio è la mia proposta e va in questa direzione. Voglio condividere ancora alcuni pensieri di Peter Brook prima di chiudere questo scritto:

Il teatro ha una caratteristica particolare: si può sempre ricominciare da capo. Nella vita questo è un mito; noi non possiamo mai tornare su niente del passato. Le foglie crescono sempre nuove, non si possono far tornare indietro le lancette dell'orologio, non possiamo avere una seconda opportunità. In teatro la lavagna torna ogni volta pulita.

Nella vita di tutti i giorni "se" è una finzione, in teatro "se" è un esperimento. Nella vita di tutti i giorni "se" è un'evasione, in teatro "se" è la verità. Quando siamo convinti di questa verità, il teatro e la vita diventano una cosa sola. È uno scopo molto elevato. Evoca una dura fatica. Recitare richiede un grande sforzo. Ma quando lo viviamo come un gioco allora non è più un lavoro. Recitare è gioco (Brook, 1968).

Chissà se Peter Brook ha mai letto *Gioco e realtà* di Donald Winnicott. Forse esiste una conversazione possibile, intima e silenziosa fra le arti e fra gli artisti. Al di là del tempo e dei luoghi. Grotowski dice «il teatro è una proposta di come il mondo dovrebbe essere»; forse tutte le forme d'arte sono questo, aggiungo. Continuo e penso che il nostro lavoro di analisti transazionali è una proposta di come le relazioni, gli scambi, "potrebbero" essere. In entrambe le esperienze è necessaria la "presenza" in un caso dell'attore, dell'artista, nell'altro dell'analista. La "presenza necessaria" permette l'interazione, permette che qualcosa di inedito (Gerosa, 2013) accada. L'analista transazionale, come l'attore, lavora perché nascano nuove esperienze capaci di creare e offrire bellezza, benessere.

Lavoriamo perché dai nostri incontri "succeda qualcosa".

Buio. Sipario.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREOLI B., LO RE E., (2010), *Col corpo capisco. Incontro con il teatro*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 53, 2010
- BERNE E., (1966), trad. it. *Principi di terapia di gruppo*, Astrolabio, Roma 1986
- BERNE E., *The structure and dynamics of organizations and groups*, Grove Press, New York 1963
- BERNE E., (1972), trad. it. *Ciao!... e poi?*, Bompiani, Milano 2004
- BORIGNA E., *Appunti delle lezioni*, 2002
- BROOK P., (1968), trad. it. *Lo spazio vuoto*, Einaudi, Torino 1998
- BROOK P., (1993), trad. it. *La porta aperta*, Einaudi, Torino 2005
- CORNELL W., LANDAICHE M.N., *Impasse e intimità nella coppia terapeutica o di counselling: l'influenza del Protocollo*, in «Rivista Italiana di Analisi Transazionale», XXV, 11 (48), giugno 2005
- CORNELL W., *Aspirazione o Adattamento? Una tensione irrisolta nelle credenze di base di Eric Berne*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 57, 2013
- CORNELL W., *Il mio corpo è infelice. Fondamenti somatici del copione e del protocollo di copione*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 59, 2013
- GAMELLI I., *La formazione corporea del counsellor in Luoghi e modi del counselling* (a cura di) ANDREA DONDI, EMANUELA LO RE, La Vita Felice, Milano 2010
- GROTOWSKI J., (1968), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970
- GEROSA S., *I poli dell'impasse. Una prospettiva integrativa*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 59, 2013
- HOLLOWAY W.H., *Clinical Transactional Analysis with use of life script questionnaire*, Midwest Institute for Human Understanding, Medina 1973
- LAPERTOSA N., *Frida Kahlo: la donna che riuscì a volare. Uno sguardo altro alla matrice di copione*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 52, 2009
- LAPERTOSA N., *Tamara De Lempicka: la nobildonna restaurata*.

- Uno sguardo altro alla matrice di copione*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 55-56, 2011
- LIGABUE S., *Corpo e copione: la componente somatica del copione*, in «Neopsiche», dicembre 1995
- LO RE E., *Lo sportello di ascolto, luogo di legami*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n.57, 2012
- MUNARI PODA D., *Il bambino, le nuvole e la coppia amorosa*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 31, 2000
- MUNARI PODA D., *La storia centrale*, La Vita Felice, Milano 2003
- PAGLIARANI L., *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina, Milano 2003
- PANELLA L., *Il monologo interiore e la pratica della narrazione*, in «Il terzo sguardo», n. 20, 2010
- ROTONDO A., *A proposito del "parlare come sognare" di Thomas Ogden (2009)*, relazione del convegno *Le Parole dell'intuizione*, Milano 2012
- SIMMONS B., *Da più psicoterapie*, in «Quaderni di Psicologia, Analisi Transazionale e Scienze Umane», n. 7, 1992
- TREVARTHEN C. (1997), *Empatia e biologia. Psicologia, cultura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 1998