



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia,  
Pedagogia e Psicologia Applicata -  
FISPPA

Corso di laurea in Scienze psicologiche sociali e del lavoro

Tesi di laurea Triennale

## **Il teatro come strumento di cambiamento**

Theatre as a tool for change

Relatrice  
Prof.ssa Laura Dal Corso

Laureanda: Carlotta Crestana  
Matricola: 1192365

Anno Accademico 2021/2022



## Indice

<b>INTRODUZIONE</b> .....	1
<b>Capitolo 1: Il teatro si presenta</b> .....	3
1. Verso una definizione di teatro.....	3
2. Lo sviluppo storico del teatro .....	4
3. Il teatro nelle diverse culture .....	11
<b>Capitolo 2: Il teatro che trasforma</b> .....	15
1. L'arte che dà voce al mondo interiore: scena e verità .....	15
2. L'attore, il pubblico e il palcoscenico .....	16
3. La cittadinanza del corpo e della voce.....	17
4. Il teatro come attivatore delle emozioni .....	18
5. Le emozioni nei contesti organizzativi.....	20
<b>Capitolo 3: La psicologia va in scena</b> .....	23
1. Origine e definizione della ricerca-azione.....	23
2. Sviluppi della ricerca-azione post - lewiniana: la ricerca-azione partecipativa .....	25
3. Utilizzo del teatro nell'ambito della ricerca-azione partecipativa.....	26
4. Casi di studio: il teatro per promuovere cambiamento nei contesti organizzativi .....	28
5. Osservazioni conclusive .....	34
Bibliografia.....	35

## INTRODUZIONE

Ogni nuovo vissuto non elimina mai del tutto quello passato, il nuovo e l'antico si rincorrono, si scontrano e si intrecciano generando esperienze originali. Il teatro con la sua attività in movimento rende visibile la storia dell'umanità che racconta, con presupposti spesso molto diversi, i temi essenziali dell'esistenza.

Il presente elaborato alza il sipario sulla messa in scena della vita umana e mostra come il palcoscenico sia un luogo fisico che rende visibili, nella simbolica immutabilità, la sofferenza e la gioia di donne e uomini. Uno strumento efficace, il teatro, che aiuta a prendere visione della complessa rete di rapporti sociali e diviene attivatore di relazioni consapevoli. La creatività umana ha trovato nel teatro lo spazio adatto a favorire il cambiamento, la possibilità di avvicinare nuovi modi di concepire la diversità, di superare il pregiudizio, di introdurre molteplici letture della realtà.

Del teatro, quindi, bisogna sapersi servire perché accende deduzioni dalle quali può prender vita un cambiamento non in linea col sistema corrente. Talvolta complesso, il suo ruolo è quello di confondere e, quando sia possibile, anche scardinare presupposti consolidati, perché proprio nel disorientamento transitorio gemmano nuove visioni pronte ad essere accolte.

Nell'illusione teatrale tutto può essere o non essere e al posto della presunta verità trovano spazio i vissuti e le contraddizioni della condizione umana.

Il teatro dalle origini ai nostri giorni racconta stili di vita e visioni del mondo differenti. Prenderò in esame solo alcuni ambiti dell'immensa produzione teatrale, a testimonianza dell'assoluta necessità di affidarsi anche al teatro per creare occasioni di stupore. Sorprendersi è il miglior modo per interrompere gli automatismi che nascono da abitudini consolidate spesso scambiate per verità assolute.

Il primo capitolo è dedicato alla genesi del teatro e alla sua evoluzione poiché già nell'antichità è stato possibile raggiungere l'eccellenza di un modello perfettamente strutturato.

Il secondo capitolo tratta il teatro come mezzo di trasformazione che apre la via alla consapevolezza, il teatro che, con il suo linguaggio simbolico, non intercettabile dalla coscienza e dal pensiero comune, può promuovere intuizioni generative, traghettando l'essere umano fuori dalla coazione a ripetere del disagio/problema.

Il terzo capitolo riguarda l'utilizzo del teatro nell'ambito della ricerca-azione come metodologia che attiva processi di conoscenza e consapevolezza, attraverso l'utilizzo di strumenti all'interno di un contesto specifico. Un progetto sul teatro inserito in un'organizzazione genera la possibilità di cambiare le prospettive correnti e attivare nuove idee.

L'interesse per il teatro nasce dall'esperienza personale. Dopo una scuola di formazione, per più di dieci stagioni, ho preso parte ad una compagnia teatrale come attrice e danzatrice portando in scena opere teatrali, quali *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, *Carmen* di Bizet, *Dracula* di Bram Stoker, *Novecento* di Alessandro Baricco, *Alice* di Lewis Carroll, *Cats* di A.L. Webber su testi di T.S. Eliot, L. *Il mago di Oz* di Frank Baum, *L'inferno* della Divina Commedia di Dante Alighieri e molti altri.

Il teatro ha un'azione catartica per chi lo agisce e per chi ne fruisce: è possibilità di aprire lo spazio della mente al piacere e allo stupore che percorsi cognitivi ed emotivi inattesi sanno dare.

## Capitolo 1: Il teatro si presenta

### 1. Verso una definizione di teatro

Da un punto di vista etimologico la parola “teatro” ha origine nel greco θέατρον (*théatron*), la cui radice coincide con quella del verbo θεᾶσθαι (*theasthai*), che significa "guardare, essere spettatore". Il teatro è lo sguardo collettivo che diventa spazio fisico circoscritto entro il quale si genera una nuova esperienza: è un luogo di osservazione privilegiato che arriva a narrare e svelare l'inespresso.

Il palcoscenico accoglie ed unisce elementi visivi, uditivi, cinestesici e cognitivi che giocando tra loro rendono possibili intuizioni inaspettate. In tutte le epoche il teatro si è nutrito di elementi innovativi, arricchendosi e trasformandosi. Il teatro ha la forza di attivare processi creativi utilizzando il proprio peculiare linguaggio artistico per raccontare le sorti dell'animo umano. Oggi, come un tempo, con la sua tecnica e la sua energia, il teatro resta un'occasione per incrementare la consapevolezza di sé. Mezzo per entrare in contatto con le proprie parti più intime del proprio io, la narrazione teatrale diviene un agevole ponte per cogliere meglio il senso della vita. In tutta la sua purezza e profondità il teatro è un'arte che tende a facilitare ed aiutare nella lettura di nuove realtà. È attraverso le arti della musica, della danza e del teatro che l'individuo riesce a dar forma a ciò che conosce ed anche all'ignoto. Il palcoscenico è lo spazio espressivo di continue autorivelazioni.

L'attore è parte fondamentale del processo. Con ruoli diversi nel corso dei secoli, egli diventa corpo plastico narrante. La mimica del viso, il tono della voce, i movimenti del corpo e la recitazione rendono la sua presenza in scena fonte di nuove possibilità. Un dinamismo che può sollecitare l'attenzione dello spettatore, indipendentemente dai significati di cui possa essere investito. Il teatro è lo spazio che collega la performance psicofisica dell'attore con l'attività mentale dello spettatore ed è in questa interazione che “mostrandosi al pubblico, il soggetto si rivela a sé stesso” (Moreno, 1985).

## 2. Lo sviluppo storico del teatro

### Il teatro greco

Il teatro occidentale nasce in Grecia, ad Atene, nel V secolo a.C. L'origine è di matrice religiosa, ma successivamente diviene forma letteraria all'interno dell'istituzione civica. Il teatro si afferma nei riti celebrati in onore di Dionisio, di cui danza e musica sono parte integrante.

Il filosofo Aristotele collega la nascita della tragedia<sup>1</sup> al *ditirambo*,<sup>2</sup> introdotto nell'Attica del VII secolo a.C. da Tespi, il tragediografo che ha dato vita alla figura dell'attore, istituendo la presenza di un interlocutore, *l'hypokrités*<sup>3</sup>, che dialogava con il corifeo<sup>4</sup>, dando così sostanza drammatica al canto primigenio.

È ad Atene che, da questa prima forma drammatica, germoglia una nuova rappresentazione teatrale, parte costitutiva di un ciclo di festeggiamenti cittadini. Qui ha origine ciò che darà vita alla commedia<sup>5</sup>. L'elemento del buffonesco è il carattere fondamentale nelle rappresentazioni in onore di Dionisio.

Pisistrato nel 534 a.C. istituisce i primi agoni drammatici inserendoli nel programma delle "Grandi Dionisie".

Le rappresentazioni teatrali sono, in questo periodo storico, una delle manifestazioni più importanti della vita pubblica a cui tutto il popolo è chiamato a partecipare. L'accesso alla professione di attore è consentito solo agli uomini i quali, dunque, ricoprono parimenti ruoli femminili, grazie all'uso delle maschere che consentono di differenziare ed individuare i vari personaggi.

Il teatro greco non è un teatro di evasione ma un richiamo alle gesta eroiche compiute in passato, la storia rappresentata sulla scena diviene un faro per illuminare il presente e

---

<sup>1</sup> Dal greco τραγῳδία (tragodia) "canto del capro" svolto durante i riti dionisiaci in cui viene sacrificato un capretto. È una rappresentazione drammatica che si caratterizza per uno svolgimento, ma soprattutto una conclusione segnata da fatti luttuosi e violenti, sventure e sofferenze. Trae i suoi argomenti dal mito. Tra i più celebri tragediografi greci ricordiamo Eschilo, Sofocle, Euripide.

<sup>2</sup> Inno corale intonato da un corteo di satiri danzanti, in occasione di feste legate al culto di Dionisio.

<sup>3</sup> Dal greco hypokrites "attore, ipocrita" che simula doti e virtù.

<sup>4</sup> Esponente più rappresentativo del coro drammatico greco.

<sup>5</sup> Rappresentazione dal tono leggero la cui conclusione è lieta e tramite aspetti più umili prende di mira i personaggi politici del momento.

indicare la via per il futuro, una riflessione su tematiche esistenziali, una palestra per educare lo spirito ai valori etici e morali che costituiscono il patrimonio della polis, è il luogo in cui il protagonista rappresenta la stirpe a cui appartiene.

Il teatro romano

A differenza del teatro greco, originatosi dal rito, le rappresentazioni teatrali a Roma non sono direttamente riconducibili all'esperienza religiosa, ma si propongono come una pratica di intrattenimento <sup>6</sup>, in cui i cittadini, possono incontrare i piaceri del privato e della vita civile.

La storia di Roma ha come sfondo corruzione, crudeltà ed eccesso nel divertimento: il teatro non è strumento di cultura e insegnamento ma rispecchia i bisogni della società del tempo. I pochi attori drammatici che si emancipano, esprimendo la loro indipendenza, vengono immancabilmente perseguitati. Malgrado i considerevoli scrittori di drammi quali Seneca, Terenzio, Livio Andronico e Plauto il teatro latino ha un successo modesto. Anche a Roma gli spettacoli sono inseriti in un cerimoniale, *i ludi*, che includono sia le rappresentazioni teatrali che i giochi del circo. Il teatro romano vuole distrarre il pubblico dalle questioni politiche della città e gli spettacoli teatrali permettono al popolo di condividere il divertimento con gli uomini più potenti e autorevoli del tempo, incluso l'imperatore.

La rappresentazione romana è un fenomeno artistico che affonda le sue radici intorno al IV secolo a.C., quando attori per lo più etruschi danno luce alle prime rappresentazioni teatrali a Roma. In questo periodo, la *fescennina licentia* <sup>7</sup> trova spazio nel programma dei ludi romani. In seguito, si aggiungono anche il mimo, la satira e l'atellana<sup>8</sup>. La satira rappresenta un'armonia di musica, danza e recitazione, atta a criticare la società del momento, con particolare attenzione ai personaggi più potenti e autorevoli del tempo. L'accento ironico di questi testi teatrali rappresenta la loro caratteristica distintiva. Nelle

---

<sup>6</sup> Occasione festiva di celebrazione dell'otium.

<sup>7</sup> Un insieme di canti, danze, farse e parodie di derivazione etrusca chiamata così da Ennio ed Orazio (dal nome della città etrusca di Fescennio).

<sup>8</sup> Farsa popolarescia proveniente dalla città di Atella in Campania.

atellane si intravede l'origine della commedia dell'arte, intesa come "riposo mentale" che permette agli spettatori di dimenticare l'impressione lasciata dalla tragedia appena rappresentata. Successivamente si sviluppa la commedia romana come modello autonomo e a sé stante; Plauto è maestro del riso per eccellenza e introduce l'accompagnamento musicale all'interno del recitato. La predilezione dei romani, però, risiede nella tragedia<sup>9</sup> che trova il massimo esponente in Seneca.

Il teatro medievale

Il luogo privilegiato del teatro medievale è la Chiesa che vede nel teatro religioso un valido strumento per insegnare con semplicità al popolo gli episodi del Vangelo, le vite dei santi e alimentare il fervore della fede. Il cambiamento radicale è la scomparsa degli edifici teatrali che, a partire da quell'epoca, sono lasciati cadere in rovina. È dunque all'interno della Chiesa che vengono allestite le sacre rappresentazioni con attori dilettanti<sup>10</sup>.

Accanto al teatro religioso continua a vivere il teatro profano di carattere popolare: quel teatro collegato al mondo rurale e ai riti della fertilità fatto di battute comiche e scherzi, con un linguaggio semplice da capire e recitare. La figura tipica di questo teatro è il giullare. Burattinai, giocolieri, contorsionisti, ammaestratori di animali e cantastorie si esibiscono alle fiere e ai mercati, oppure nei palazzi aristocratici durante le feste private attirando e conquistando la folla.

La chiesa, intesa come spazio architettonico, diventa ben presto un ambiente troppo stretto per lo svolgimento delle rappresentazioni sacre, sia dal punto di vista volumetrico sia dal punto di vista della libertà espressiva. Alla fine del 1300 vengono costruiti "palcoscenici" nei sagrati all'esterno delle chiese con la conseguente nascita di rappresentazioni teatrali con tematiche profane<sup>11</sup>. Il teatro si sposta nelle piazze e nelle vie e viene affidato ad attori rinomati per la loro bravura e non più da chierici. Di queste

---

<sup>9</sup> Detta anche *palliata* quella con ambientazioni greche e *praetextae* quella con i contenuti romani.

<sup>10</sup> Persone comuni che si dedicano a questa attività per fede e passione senza ricevere alcun compenso.

<sup>11</sup> Dal greco *pro fanos* che significa "al di fuori dal tempio".

rappresentazioni ancora oggi è rimasta testimonianza: durante la festa del carnevale i carri si spostano per le strade della città mettendo in scena uno spettacolo.

### Il teatro rinascimentale

Rispetto all'approccio medioevale, in Italia, la cultura dei classici trasforma la mentalità dell'individuo dando al progetto artistico una nuova visione: nasce la prospettiva scenica. Verso la fine del rinascimento italiano la fusione di recitazione, scene, musica e dramma dà origine a una nuova forma d'arte: l'opera <sup>12</sup>.

Grazie alla ricerca sui testi greco – latini il teatro diventa il luogo che può far rivivere le rappresentazioni classiche di Sofocle, Euripide, Menandro, Plauto, Terenzio e Seneca.

Il teatro diventa un passatempo molto diffuso con la caratteristica di essere estremamente vitale e dinamico. Gli attori sono di sesso maschile anche per i ruoli femminili. Nel 1574 la professione dell'attore diventa un vero e proprio mestiere. Gli spettacoli all'aperto sono destinati ad un pubblico popolare, mentre quelli nei teatri ad un pubblico colto e di ceto sociale elevato. Il richiamo ai classici dà inizio a nuovi generi tra cui il dramma pastorale <sup>13</sup> e il melodramma <sup>14</sup>.

La cultura popolare italiana offre un contributo importante all'evoluzione del teatro con la Commedia dell'Arte <sup>15</sup>, una forma di teatro comico recitato da attori di professione che improvvisano. Le rappresentazioni non sono basate su dei copioni definiti bensì su dei canovacci, testi teatrali che forniscono indicazioni sulle azioni e sui personaggi ma non sulle battute. Le maschere più famose di questo teatro sono quelle di Pulcinella, Arlecchino e Pantalone. Nel 1568 la Commedia dell'Arte si diffonde in Francia raggiungendo l'apogeo e a sua volta viene influenzata dal teatro francese. È qui che viene delineata una netta separazione tra il teatro popolare e quello aristocratico; le lotte degli umanisti riescono a eliminare il teatro religioso e sostituirlo con un teatro imitato dagli

---

<sup>12</sup> Ha origine dall'oratorio, dramma sacro fatto per la Chiesa.

<sup>13</sup> Genere teatrale che ha il suo massimo sviluppo nel cinquecento e nel seicento ambientato in luoghi campestri con pastori, ninfe e creature del bosco come personaggi.

<sup>14</sup> Etimologicamente "dramma per voce" si tratta di testi teatrali scritti in versi o in prosa in cui si recita cantando.

<sup>15</sup> Commedia all'improvviso.

antichi. La commedia francese del rinascimento risponde soltanto ai bisogni della corte, non assoggettandosi mai alle esigenze del pubblico popolare. In Inghilterra e in Spagna compaiono specifiche tipologie maturate autonomamente rispetto ai modelli italiani. In Inghilterra, a Londra, centro del teatro Elisabettiano <sup>16</sup>, sorge il primo teatro, il “Teather”. Nel 1598 viene costruito e attrezzato il “Globe Theater” (Il globo, o meglio, il mondo) dove Shakespeare fa rappresentare le sue opere. Nel 1642 il Parlamento chiude tutti i teatri a causa della guerra civile e solo diciotto anni dopo gli spettacoli possono riprendere in un contesto sociale nuovo.

#### Il teatro dei seicento

Il teatro del seicento è incentrato sulla mutazione della percezione che l'individuo ha di sé e del mondo, conseguente alla caduta delle certezze umanistiche e alla rivoluzione data dalle nuove scoperte scientifiche. Inizialmente il popolo ignora l'arte del teatro, sostenuta soltanto dalla borghesia e dall'aristocrazia.

Moliere (1622-1673), attore e drammaturgo francese per eccellenza, vive e muore per il teatro, affermando che la vera ricchezza di quest'arte è l'azione. Ogni scena è pensata per come deve essere recitata, tenendo conto del ritmo e del movimento. Le potenzialità umane diventano un arricchimento espressivo e grazie a Moliere la grandezza comica, ispiratasi a Plauto, raggiunge i vertici di quella tragica. Questo teatro è considerato il punto di arrivo di tutti gli sforzi dei secoli precedenti, un teatro che tende a rispondere alle domande degli spettatori. Moliere utilizza uno stile slegato dalle convenzioni dell'epoca, indirizzato verso una certa naturalezza realistica, tema ripreso nel teatro borghese.

#### Il teatro borghese

Con la rivoluzione borghese del 1688 il teatro non è più a disposizione della sola aristocrazia e della corte: le rappresentazioni teatrali iniziano ad essere messe in scena dalla classe media e riflettono gli ideali del momento.

---

<sup>16</sup> Il regno di Elisabetta inizia nel 1558 e termina nel 1603.

Denis Diderot (1713-1784), noto come uno degli spiriti più brillanti del suo secolo, si discosta dal tragediografo Voltaire con il suo approccio empirico e pragmatico, mai teorico. Diderot sostiene il teatro come mezzo per educare il pubblico ai diritti e doveri insiti nella società. Per tale motivo, lo scrittore si richiama alle opere inglesi dell'epoca, che vedono come protagonisti i borghesi. Alla classe borghese mostrata nel proprio agire sul palcoscenico vengono offerti spunti di riflessione. Il rivoluzionario francese Robespierre dichiara infatti che: “i teatri sono le scuole elementari degli uomini illuminati ed un supplemento all’educazione nazionale”.

Fino ad allora in Europa ha avuto successo la Commedia dell’arte, basata sull’improvvisazione. In Italia è con il commediografo veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) che si avverte la necessità di rivoluzionare il teatro stendendo per intero le commedie al fine di istruire la società del tempo. Il teatro Goldoniano ha dunque una forte valenza educativa e morale che pone in risalto non solo il mondo aristocratico ma anche la vita delle persone più umili del popolo. L’altra grande figura teatrale del secolo è il piemontese Vittorio Alfieri (1749- 1803) con le sue tragedie che seguono il modello della tradizione classica, sia per i contenuti che per la struttura.

#### L’ottocento e il teatro romantico

Alla fine del XVIII si afferma una nuova corrente artistica: il Romanticismo. Gli artisti romantici riscoprono la dimensione dell'interiorità e delle passioni umane, che assumono il ruolo dominante sulla scena. È nell’ottocento che il teatro si afferma come istituzione civica, luogo di incontro e di scambio tra le diverse classi sociali, dove i nuovi ideali prodotti dalla rivoluzione francese possono trovare il terreno per agire nella coscienza dell’epoca. La scena cessa di essere solo uno sfondo decorativo e diventa il luogo in cui l’azione si svolge per dare il giusto colore storico. Rappresentante del teatro romantico è Victor Hugo (1802-1885) che valorizza la soggettività, portando il mondo emotivo al di sopra della razionalità rassicurante.

In Italia il romanticismo appare solo dopo il trattato di Vienna del 1815. Alessandro Manzoni (1785-1873) è l’autore più rappresentativo del romanticismo italiano. Secondo Moussinac tale teatro non sopravvive poiché privo di qualità sceniche e perché la liricità

del dialogo tende a sopraffare l'azione drammatica (Moussinac, 1982). In Inghilterra invece il romanticismo si afferma con Walter Scott e Jane Austen.

La separazione tra teatro e vita reale va sempre più crescendo. È nel XIX secolo che vediamo un rinnovamento dell'arte drammatica. Quasi in contemporanea al Naturalismo, che propone lo studio del vero, si sviluppa il Positivismo che si contrappone al Simbolismo. I simbolisti tratteggiano un mondo ideale abitato da personaggi assunti come simboli dell'esistenza umana. Inizia così la contestazione della figura dell'attore che da protagonista della scena viene svuotato, diventando una presenza statica e inespressiva, strumentale alla dizione del dettato poetico. Lo scopo dei simbolisti è quello di affidare al teatro la funzione di innalzare l'animo degli spettatori verso la contemplazione di un supremo ideale di bellezza. Si lascia libero sfogo all'immaginazione del pubblico: il teatro in questo modo perde il valore d'intrattenimento mondano. Il simbolismo assume aspetti notevoli in Russia con Stanislavskij che apre le visioni verso l'interiorità dell'interprete che in qualche modo sfuggivano all'indagine naturalistica.

Il novecento e il teatro contemporaneo

Nel novecento il testo teatrale è l'elemento principale dell'interpretazione. Il teatro è visto come rito collettivo e riflessione comunitaria sulle grandi domande dell'esistenza; un teatro pensato come esperienza di vita in grado di mutare la vita stessa. Il moto di rinnovamento del teatro in Europa si realizza contro l'indifferenza davanti alla verità umana e sociale. È lo svizzero Adolphe Appia con Gordon Craig a condannare le scene a falso rilievo ed il pittoresco sul palcoscenico, sostituendoli con una scena costruita, in grado di rivelare la vita interiore dei personaggi e la vera vita del dramma evocata dal testo poetico – musicale.

Gordon Craig sostiene l'idea di una "teatralità pura" liberata dal peso della letteratura, musica, pittura per servire la sola arte del teatro la quale, come riporta Moussinac, è formata da elementi come: il gesto, che è l'anima della rappresentazione, le parole, che ne formano il corpo, le linee e i colori che sono l'essenza, e il ritmo che è la base della danza.

Le nuove esperienze teatrali si legano a due grandi maestri: l'italiano Luigi Pirandello e il tedesco Bertolt Brecht.

Secondo Pirandello (1867-1936) “la vita non è nient’altro che teatro” (Pirandello, 1925). Il teatro è il miglior spazio in cui rappresentare le proprie maschere. Il palcoscenico è il luogo in cui i personaggi raccontano la miseria del rimanere incastrati nella maschera che la società e la famiglia ti attribuiscono. Per Brecht il teatro ha una funzione sociale e la necessità di stimolare una coscienza collettiva. È infine con Ionesco e Beckett che in Francia si parla di teatro dell’assurdo in cui vengono meno i rassicuranti puntelli della logica e delle aspettative.

### 3. Il teatro nelle diverse culture

#### Il teatro Giapponese

È attraverso il teatro che noi possiamo comprendere in modo esaustivo il popolo giapponese, lontano da noi psicologicamente ancor più che geograficamente. Il teatro, infatti, è una delle espressioni significative della vita di un popolo. La forma più antica del teatro classico giapponese sorge nel XIV secolo con il teatro dei No, parola di origine religiosa che risale ad una danza-pantomima cui si aggiunge il recitativo. Il teatro è collocato vicino ai templi all’aperto e viene praticato dai sacerdoti e dai gentiluomini della classe militare. I temi favoriti sono le espressioni del sentimento nazionale e patriottico, la riverenza e l’ossequio per la religione e la glorificazione delle divinità, dell’incertezza e della fragilità della vita. La somiglianza con il teatro greco è data dall’uso della maschera che permette all’attore di passare da un personaggio all’altro: apparentemente inespressive possono assumere svariati atteggiamenti. Un’altra forma tradizionale di teatro che si sviluppa nel XV secolo è il Kyogen che corrisponde alle atellane romane: intervalli burleschi di origine plebea. Sebbene il teatro No è destinato alla classe aristocratica, il Kabuki e lo Joruri son comprensibili a tutte le classi sociali, poiché la lingua usata è quella del popolo. Il Kabuki è la forma drammatica giapponese che più somiglia al teatro occidentale. In un primo tempo gli attori sono sia donne che uomini ma dal 1629 viene vietato alla donna di mostrarsi nelle rappresentazioni.

Inizialmente tecnica propria del Giappone è il teatro delle marionette e solo più tardi, cioè il secolo scorso, gli attori vengono sostituiti da persone vere esclusivamente di sesso maschile. Chikamatsu Monzaemon, il maggior drammaturgo nipponico, porta in scena avvenimenti della vita quotidiana e compie il primo passo verso il teatro realistico.

### Il teatro d'America

Fonti diverse e talvolta in contrasto tra loro narrano le origini del teatro in America. La prima rappresentazione drammatica in America avviene nel 1598 in lingua spagnola. Nel 1606 si assiste alla prima rappresentazione in lingua francese e solo successivamente il teatro si esprime in lingua inglese. Nel 1690 nelle università americane si inscenano tragedie teatrali per attirare l'attenzione delle autorità governative. William Dunlap sostiene che è solo nel 1752 che a Williamsburg, in Virginia, si comincia a parlare di teatro d'America. La famiglia Hallman crea situazioni in cui grazie ad attori di professione si può assistere a Shakespeare recitato come a Londra.

A Filadelfia, popolata da luterani, presbiteriani, battisti, la vita degli attori è resa seriamente difficile. Nel 1759, la Camera dei Rappresentanti, nella colonia della Pennsylvania, promulga una legge che vieta rappresentazioni di ogni tipo. Anche nel nord America il teatro è considerato la strada per l'inferno e ovunque ferocemente condannato se non addirittura proibito con pene severe. Nonostante l'atteggiamento ostile e intransigente verso il teatro, grazie ad alcuni permessi speciali delle autorità locali alcuni spettacoli teatrali vengono rappresentati. I soli spettacoli che possono soddisfare la curiosità della popolazione sono organizzati da compagnie straniere: l'influenza degli attori inglesi resta la più importante. William Dunlap (1766-1839) direttore del teatro di New York traduce ed adatta numerosi lavori stranieri conferendo al teatro un posto importante nella vita sociale. Successivamente, grazie all'aumento della popolazione urbana, il teatro inizia ad aprirsi una strada più solida e si creano nuovi rapporti tra il teatro e la società. L'influenza esercitata da Abraham Lincoln sulla vita morale e politica americana, dopo il conflitto tra nord e sud, spinge il teatro a rispecchiare quell'epoca mettendo in scena contrasti e conflitti religiosi e razziali. Nelle università si formano i "*Dramatic Clubs*": chi assiste a queste rappresentazioni è un nuovo pubblico, più ristretto

ma più evoluto ed interessato alla qualità. Alcuni artisti fondano il New Teathre a New York, il cui scopo diviene quello di lottare contro certe convenzioni. Dopo la prima guerra mondiale comincia per il teatro d'America un'epoca eroica: il puritanesimo non ha più alcuna efficacia sulla censura degli spettacoli.



## Capitolo 2: Il teatro che trasforma

### 1. L'arte che dà voce al mondo interiore: scena e verità

Il teatro è dunque la messa in scena della realtà umana, la possibilità di rendere manifesto ciò che talvolta non lo è. Tra le più alte forme di ricchezza vi è l'opportunità di scelta e il teatro la possiede come misura di cambiamento. Avere l'occasione di riflettere sull'identità, su ciò che manca in un preciso spazio o momento, su ciò che scuote l'istinto dà voce al senso ed anche a tutto quello che invece di senso non ne ha.

La scena è come il viaggio in cui l'imprevedibilità delle condizioni atmosferiche sono un vantaggio e diventano un'arte in cui si ha modo di trovare nelle parole altrui un nuovo racconto di sé, ricordi appannati, incubi da smaltire, un'osservazione delle cose da un punto di vista mai considerato. Il teatro spesso non conosce oggettività ed è così forte da poter abbracciare un'intera collettività con la maestria e il fascino di un'invenzione continua.

Ogni epoca storica con le proprie caratteristiche può trovare sulla scena il momento per raccontarsi mescolandosi al mondo interiore.

Lo spettacolo prende forma attingendo da circostanze concrete e diventa il luogo e il modo in cui la collettività è stimolata ad una vita più consapevole. Il teatro può generare un inconscio collettivo<sup>17</sup>, un contenitore psichico universale in cui il singolo attore porta in scena con gesti e parole le forme molteplici dell'esistenza.

I sentimenti narrati sulla scena arrivano al pubblico e possono penetrare nei luoghi più profondi dell'anima portando in superficie aspetti di verità nascoste.

Si raggiunge così un accordo tra spettatori e attori, cioè tra uomini, che diviene autentico quanto più il gesto artistico è sincero. La recitazione induce gli spettatori a vedere sé stessi e talvolta vivere con stupore l'avverarsi di processi di consapevolezza.

---

<sup>17</sup> Termine coniato da C. Jung inteso come contenitore psichico universale, ovvero la struttura della psiche dell'intera umanità indipendente dall'esperienza. Il materiale dell'inconscio collettivo contiene una trascendenza rispetto all'elemento strettamente personale. Si tratta dell'azione archetipica ovvero primordiale, impersonale e collettiva in grado di esercitare un'influenza sulla coscienza del soggetto.

Non sempre le rappresentazioni hanno raggiunto questo scopo: è necessario ricordare che le storie narrate, di cui il teatro ha nutrito il suo pubblico, sono state talvolta deformate in modo anche grottesco ad uso e consumo di un'epoca piuttosto che di una classe sociale. Talvolta sono stati nascosti i contenuti profondi delle narrazioni affidando le sorti dello spettatore a temi superficiali e fuorvianti. Il teatro è diventato nel tempo caleidoscopio delle sue infinite possibilità.

## 2. L'attore, il pubblico e il palcoscenico

Attori, regia e scenografia fanno da mediatori tra il singolo spettatore, l'uomo e l'intera collettività. I sentimenti che l'attore recita passano nell'animo di chi li osserva effettuando una narrazione originale che si aggiunge e talvolta sostituisce quella originaria.

L'attore non è un mero commentatore passivo ma il suo intervento vibra di infinite varianti e imprevisti. Portare in scena la vita, seguendola passo dopo passo, permette all'attore di uscire da sé stesso e diventare l'altro. Dimenticare i confini, immedesimarsi in un'esistenza che non sfiora nemmeno la propria, fa sì che l'attore diventi artefice ed interprete istigando il suo pubblico a riflettere senza avere pretese di insegnamento e diventando poi sul palco allievo di sé stesso. Nell'atto della recitazione c'è un impulso fisiologico, vitale e fecondo che stupisce e rende vero l'animo dello spettacolo attivando in chi assiste un coinvolgimento profondo.

La suggestione allena a guardare la realtà con gli occhi della sorpresa, facendo intuire quanto la rappresentazione possa diventare preparatoria e profetica verso la vita.

Il pubblico è ingaggiato a partecipare attivamente all'evoluzione della storia che non può avere luogo senza il suo contributo.

Il palcoscenico, mettendo in contatto chi ascolta e chi recita, crea quella magia che aiuta l'attore a tenere vivi i contenuti essenziali dell'esistenza perché come dice Nietzsche "ciò che importa non è la vita, è l'eterna vitalità" (Nietzsche, 1872). La scena diviene il luogo in cui la regia e l'attore creano l'opera. Lo spazio della mente accoglie ciò che viene prodotto nello spazio fisico della scena e favorisce l'attivazione delle potenzialità di ogni persona.

Ogni individuo forma un gruppo che crea una rete di connessione e fa sì che ci sia una partecipazione condivisa allo spettacolo, situazione questa che porta l'ascolto ad un livello diverso perché il flusso libero delle parole crea un'esperienza di continuità.

Il pubblico con la sua presenza diviene elemento essenziale nel processo di trasformazione: c'è chi pensa bene e male, chi troppo e nulla, c'è chi pensa per uno oppure per molti eppure tutti insieme gli esseri umani possono produrre l'energia necessaria a rinnovarsi con vigore, a non restare chiusi in una sola visione di sé creando una versione itinerante del concetto già ampio del divenire.

### 3. La cittadinanza del corpo e della voce

Fare il teatro, ovvero mettere in scena, rivela nella sua semplicità e nella sua purezza il corpo vivente. Il teatro ha come proprio riferimento la vita e facilita l'integrazione di ciascuno individuo con sé stesso, con la specie e con l'universo. Queste relazioni agevolano l'incontro tra gli esseri umani, aprendoli all'esperienza.

Pirandello afferma "L'uomo piglia a materia anche sé stesso, e si costruisce, signori, come una casa. Voi credete di conoscervi se non vi costruite in qualche modo? E ch'io possa conoscervi se non vi costruisco a modo mio? E voi me, se non mi costruite a modo vostro? Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma" (Pirandello, 1925). L'autore ci aiuta a capire quanto l'intuizione della realtà passi attraverso la possibilità di dare forma a ciò che siamo. Il teatro di Pirandello mette in scena l'illusione della vita stabile e preordinata e ci porta ad entrare in contatto con la forma momentanea di noi stessi, degli altri e delle cose.

Il teatro si serve del corpo, del gesto e del suono per riflettere sulla storia della vita delle persone. Tali storie sono la materia umana ove il corpo diviene il territorio in cui gli elementi primari dell'abitare il mondo si manifestano: voce, gravità, sguardo, postura, espressioni facciali, relazione con l'altro, accogliere ed essere accolti creano una mappa di azioni sceniche che rappresentano una geografia intima umana.

La persona parla attraverso la mimica e le gestualità; il corpo è espressione della personalità ed è uno strumento comunicativo, relazionale e operativo.

Nella cura dell'anima Lowen afferma quanto non si possa prescindere dal corpo perché anche quando la sofferenza sia nella mente, il corpo ne racconta angoscia e patimenti e dal corpo si può partire per capire meglio la strada della guarigione.

Corpo e mente intrecciati creano la danza della vita con le zone d'ombra e le aree di luce e di energia. Il teatro quindi si fa carico della narrazione speciale che tiene conto di tutti gli aspetti che compongono la vita degli esseri umani.

Così l'individuo, immerso nella prospettiva della vita che lo avvolge dà forma alle sue potenzialità creando con il movimento una prima narrazione e come sostiene Lowen "Il corpo parla infatti un linguaggio che anticipa e trascende l'espressione verbale" (Lowen, 1978).

Il corpo fa esperienza nel mondo attraverso il movimento: il movimento prende la forma delle parole e con la voce diventa processo artistico. Chi è in grado di parlare artisticamente esprime sé stesso e la propria volontà di significato.

La voce crea con il corpo un racconto ed ha un ritmo, una cadenza e una misura come fosse una carta geografica, un disegno di ciò che si sta narrando. La voce sul palcoscenico ci affascina perché è un segno dell'umano, un marcatore di differenza dal mondo animale. Ogni attore sul palco è unico con il proprio suono: "nella scena Shakespeariana del balcone, che si svolge al buio, Giulietta riconosce Romeo esclusivamente dalla voce" (Pigozzi, 2010).

Il teatro si esprime attraverso un complesso insieme di linguaggi: gestuale, verbale musicale, visivo in cui il corpo trasmette emozioni che, transitando tra attori e pubblico, generano continue nuove configurazioni.

#### 4. Il teatro come attivatore delle emozioni

Le emozioni colorano l'intera esistenza umana. Il termine emozione deriva dal latino "ex moveo" che significa "muovere fuori", un fenomeno che descrive il movimento che spinge all'azione. La derivazione greca della parola emozione è riconducibile a "haima", emo, cioè sangue, impulso ad agire; le emozioni servono per gestire in tempo reale le situazioni di emergenza.

Il naturalista britannico Charles Darwin dimostra, studiando le espressioni facciali, come queste siano universali e biologicamente innate nonché adattive dal punto di vista evolutivo, in quanto permettono l'adattamento all'ambiente. La teoria dell'americano James-Lange dichiara che l'emozione è la sensazione che deriva da modificazioni fisiologiche; secondo Zajonc queste sono la primissima risposta che una persona fornisce ad un evento, mentre secondo Lazarus la valutazione cognitiva degli eventi genera una risposta emotiva istantanea. Lo psicologo statunitense Paul Ekman distingue rabbia, paura, tristezza, gioia, disgusto e sorpresa come emozioni primarie e quelle auto consapevoli empatia, gelosia, imbarazzo, orgoglio, senso di colpa e vergogna come secondarie. Queste ultime richiedono auto consapevolezza e si sviluppano con la crescita dell'individuo e con l'interazione sociale.

La psicologia individua l'emozione come reazione soggettiva ad un particolare evento, caratterizzata da cambiamenti fisiologici, cognitivi, esperienziali e comportamentali. L'emozione è la manifestazione di uno stato d'animo, sottofondo di ogni esperienza quotidiana, musica dell'esistenza. L'individuo attraverso le emozioni ha la possibilità di esternare il proprio modo di sentire, di percepire le cose e di esprimerle. L'emozione conferisce significato non solo alla vita interiore della persona ma esprime la singolarità dell'individuo.

Come afferma la psicoterapeuta Slepj "tante e varie emozioni vanno a comporre un sentimento" alla quale si aggiunge una elaborazione cognitiva dei differenti stati d'animo. (Slepj, 1954). Emozioni e sentimenti sostengono e permettono il manifestarsi dell'autenticità, motore di creatività.

La persona messa nelle condizioni di dare voce alle proprie inclinazioni, attitudini, di cui è depositaria, permette a sé e agli altri di creare situazioni favorevoli al dialogo e alla condivisione. L'atto espressivo permette agli esseri umani di costruire un'identità personale in base alla percezione che la persona ha di sé, all'esperienza che fa di sé e all'ideale di sé a cui tende.

Il teatro si presta ad essere un canale privilegiato di rappresentazione e di riconoscimento dei vissuti personali. "Si è riscontrato come la fruizione e la pratica teatrale possano contribuire fortemente allo sviluppo e al rinforzo delle capacità intellettive e critiche

dell'individuo, all'arricchimento delle sue emozioni, offrendo nuove occasioni che stimolino il suo bisogno espressivo in situazioni di partecipazione e di collaborazione sociale” (Oliva, 1999).

L'attività teatrale permette al soggetto di sperimentare in un ambiente protetto e non reale, come in un gioco, i vari modi possibili di interagire utilizzando la comunicazione verbale, quella fisica e emozionale. Alla rappresentazione di possibili conflitti possono seguire concrete possibilità risolutive. Emozioni e sentimenti permeano la preparazione della rappresentazione ed educano alla relazione cooperativa.

La ricerca di strategie per agire insieme e stabilire rapporti positivi stimola la conoscenza reciproca nel rispetto della diversità e della comunicazione autentica delle emozioni. Il soggetto nella rappresentazione teatrale può cambiare status sociale o ruolo trasformandosi da figlia a madre, da vittima a carnefice, da estroverso a timido, da ricco a povero.

La persona immaginando come sia essere qualcun altro e sperimentando nuove modalità relazionali e comportamentali fa un'esperienza emotiva nuova creando un rinnovato bagaglio personale. Recuperare e rivivere emozioni passate interpretando personaggi diversi da sé può portare il soggetto a rivedere automatismi di comportamento inibenti.

“La rappresentazione teatrale si fonda su una pedagogia del vissuto e della creatività individuale nel rispetto della singolarità di ciascuno e consente di portare alla luce il mondo emotivo con l'intento di favorire le capacità relazionali” (Lo Piccolo, 2012).

Il teatro rappresenta “una strategia efficace in quanto favorisce l'instaurarsi di sentimenti di appartenenza e condivisione che costituiscono un terreno favorevole per lo sviluppo e rinforzo della motivazione ad apprendere” (Oliva, 1999).

## 5. Le emozioni nei contesti organizzativi

Le emozioni partecipano in tutti i contesti umani compresi quelli organizzativi. Sono un patrimonio della persona e una presenza inevitabile e imprescindibile nell'uomo che contribuisce ai successi nell'apprendimento, all'interiorizzazione di sapere e significato, al miglioramento dell'esperienza personale dell'adulto. Ogni soggetto applica nel proprio ambito professionale i risultati di quanto appreso coinvolgendo le proprie risorse emotive.

Le emozioni abitano i rapporti umani e permettono all'individuo di aprirsi al mondo e di entrare in relazione con gli altri. Prendere confidenza con la propria sfera emotiva imparando a riconoscerla significa saper mettersi in discussione, accettarsi, e aprirsi al confronto con l'altro. Le persone si rivelano quando si emozionano, quando vengono sensorialmente coinvolte.

Il sistema limbico, studiato per la prima volta da Paul Broca, è conosciuto anche come "cervello emotivo". All'interno di esso troviamo delle strutture cerebrali interconnesse che controllano ed esprimono le emozioni. È grazie allo studioso Goleman (1946) che il concetto di intelligenza emotiva ha iniziato ad essere utilizzato anche nel contesto organizzativo/aziendale.

La psicologia delle organizzazioni pone valore alla relazione che esiste tra più persone all'interno di un team o di un'organizzazione e l'ambiente di lavoro, più di ogni altro, è un ambito in cui diventa basilare la combinazione armonica tra diverse capacità per stabilire rapporti costruttivi con gli altri, enfatizzando ed esprimendo le emozioni positive e deviando quelle negative.

Esistono filoni di ricerca che utilizzano le emozioni all'interno di questi contesti: è negli anni 1950-1970 che iniziano gli studi sulla soddisfazione lavorativa secondo un approccio cognitivista, mentre con uno stampo psicomotivo è riconosciuto il valore delle emozioni primarie legate ad ansia e angoscia che condizionano la vita delle persone. Non solo viene messo in risalto il valore di tali emozioni ma soprattutto viene evidenziato come anche nella vita organizzativa queste giochino un ruolo importante sia in termini di promozione del cambiamento sia in termini di resistenza.

Secondo una prospettiva di matrice costruttivista si analizza il concetto di organizzazione come "arena emotiva" (Fineman, 2009), in cui le emozioni possono essere rappresentate a favore di un pubblico come per esempio un superiore, colleghi o clienti che si intende influenzare e stupire. I sentimenti provati dai singoli danno forma e valore ad azioni e decisioni che, viceversa, modellano le emozioni.

Si fa riferimento all'esibizione di emozioni che si manifestano attraverso il comportamento come parte di un processo di costruzione di significato che coinvolge più attori ed è soggetta a norme culturali. È necessario adottare una prospettiva socio-

relazionale, che tiene conto del più ampio contesto in cui l'individuo è inserito e delle relazioni che sviluppa al suo interno.

Sulla base dell'organizzazione intesa come arena emotiva emergono aspetti interessanti come il concetto di fatica o lavoro emotivo (emotion work), lo sforzo psicologico che la persona sostiene per gestire la discrepanza tra i sentimenti più sinceri che prova e le emozioni lecite ed esprimibili in un contesto organizzativo, oppure l'idea di lavoro emozionale (emotional labour), l'espressione di un sentimento che viene richiesto dalla professione o dal ruolo esercitato: "se si è emozionati nel modo giusto si viene retribuiti" (Hochschild, 1983). Talvolta le organizzazioni possono essere fonte di criticità e per questa ragione si cercano soluzioni co - costruite e non pre - confezionate.

Quando la tensione tra fatica emotiva e lavoro emozionale diventa insostenibile, il rischio si concretizza in eccesso di stress, possibile presenza di burnout, esaurimento emotivo, o allesitimia vale a dire l'incapacità di riconoscere ed esprimere le proprie ed altrui emozioni e dunque non essere in grado di comunicarle. È di fronte a un disagio o desiderio dell'organizzazione che il ricercatore/consulente opera una ricerca applicata che coinvolge direttamente le persone che fanno parte di un contesto organizzativo o di un team.

Fondamentale è la competenza di gestire e manifestare le proprie emozioni e di saper entrare in contatto e in sintonia con gli altri. È così che si ricerca una risposta alle necessità di crescita e di ricerca del benessere personale oltre che professionale.

Di fronte alle difficoltà all'interno dei contesti organizzativi, al di là di quelli educativi e molti altri, bisogna intervenire per la risoluzione del problema, senza frammentarne la realtà, bensì analizzarla nella sua totale complessità cogliendone le regolarità e individuando le forze che determinano o ostacolano il cambiamento.

Grazie alla metodologia della ricerca azione si colmano le lacune, si ascoltano le emozioni e si risolvono potenziali conflitti, liberando energie e risorse positive.

Realizzare una ricerca nel sociale e nelle organizzazioni indica eseguire una ricerca insieme alle persone per scoprire congiuntamente ad esse le possibili linee evolutive e le diverse possibilità di cambiamento partendo da una rivalutazione dei vincoli esistenti.

## Capitolo 3: La psicologia va in scena

### 1. Origine e definizione della ricerca-azione

La ricerca-azione nasce dallo psicologo polacco Kurt Lewin che si occupa attivamente di problemi sociali partecipando e conducendo corsi per lavoratori e scrivendo articoli sull'organizzazione del lavoro. In alcuni suoi progetti Lewin evidenzia la costruzione di un metodo di ricerca avente caratteristiche innovative. È nel 1922 che enuncia il concetto di campo psicologico<sup>18</sup>, punto di partenza della sua riflessione e studio dei dinamismi sociali. Successivamente pubblica *l'Universo galileiano della psicologia* ove il soggetto non è al centro di tutto, bensì inserito in un campo di forze orientate, o vettori, dotate di diverse valenze, e agenti su di lui (Trombetta & Rosiello, 2000).

L'avvento del nazionalsocialismo in Germania costringe Lewin ad abbandonare il paese trovando ospitalità negli Stati Uniti. Alla fine degli anni '30 diventa sempre più forte la convinzione che la ricerca psicologica dovesse assumere un ruolo più diretto nel far fronte ai problemi della vita quotidiana delle persone (Marrow, 1977).

Lo studioso di origine polacca infatti desidera che la psicologia sociale non rimanga legata alla sola teoria ma che si cali nella realtà. Lewin propone questo nuovo approccio come metodologia d'indagine per lo studio delle minoranze etniche, studiato con lo scopo di fare ricerca per la "gestione" sociale volta a promuovere l'azione sociale stessa (Lewin, 1972).

L'individuo è parte integrante dell'ambiente, immerso nelle relazioni sociali; l'uomo agisce con e nel contesto, inserito nella sua attività quotidiana, in gruppo con altre persone con cui ha rapporti e scambi diventando membro di un gruppo, parte di una società. Il gruppo è qualcosa di diverso dalla semplice somma degli individui, un fenomeno unitario che supera la specificità del singolo, una totalità dinamica in cui il modificarsi di una parte produce un cambiamento in tutte le altre.

---

<sup>18</sup> Modalità attraverso il quale il soggetto di fronte a fatti reali procede a una rielaborazione per ottenere risultati desiderati.

Differenziandosi dalla ricerca da laboratorio, la ricerca-azione si sviluppa in contesti sociali le cui pratiche sono inserite nel corpo sociale stesso. È una ricerca che coinvolge gli individui per scoprire, partendo dai limiti presenti, nuove possibilità e strategie che contribuiscono ad un cambiamento (Trombetta & Rosiello, 2000).

Il vero inizio della ricerca-azione risale al 1946 quando il consiglio direttivo dell'azienda H.M.C. si trova di fronte al problema della sottoproduzione dei nuovi assunti: i livelli di produzione non aumentavano neanche dopo il consueto periodo di addestramento. Lewin così viene invitato a parlare con il personale per costruire una soluzione al forte disagio provato. Si rende conto che il problema dipende dall'incapacità degli operai di considerare realizzabili le mete produttive fissate dalla società e pertanto suggerisce delle soluzioni come ad esempio considerare gli operai non più come membri individuali bensì come membri di piccoli gruppi infondendo in essi la sensazione di uno standard produttivo realistico. Questo si rende possibile grazie alla presenza di vecchi operai, con esperienza alle spalle, i quali confrontandosi con gli apprendisti creano una nuova energia aumentando i livelli di produzione e raggiungendo la soluzione del problema. Così facendo Lewin ha operato sul gruppo e con il gruppo, permettendo agli interessati di capire la situazione, di proporre soluzioni e di agire.

Si evidenzia la circolarità del processo: al momento teorico subentra l'azione, e una volta che questa si realizza, con il sorgere di nuovi problemi, si ripresenta la ricerca della soluzione. Lewin costruisce così una teoria della ricerca d'azione, un "procedere in una spirale di passaggi, ognuno dei quali è composto da pianificazione, azione e valutazione del risultato dell'azione" (Kemmis & McTaggart, 1988).

La stabilità del processo consiste nel suo continuo cambiamento: "è una metodologia di ricerca soprattutto, ma non esclusivamente, qualitativa con una pratica riflessiva sin dalle prime battute del processo di ricerca" (Kaneklin et al., 2010).

La ricerca-azione diventa così il luogo e il momento in cui si produce conoscenza, condizione essenziale in grado di orientare e sostenere i comportamenti futuri degli attori impegnati in un cambiamento. Entrando a contatto con i problemi e le urgenze che si presentano nei diversi contesti organizzativi diviene possibile elaborare dei modelli,

prendere coscienza e consapevolezza del cambiamento e delle forze che hanno aderito al successo o all'insuccesso di questi.

La ricerca-azione è uno strumento attraverso cui si studia, si capisce e si cambia una situazione presente: modalità d'intervento all'interno dei contesti organizzativi, in ambiti sociali reali, con un intento trasformativo e di costruzione di conoscenza.

Tale ricerca prende le mosse da una domanda espressa da un'organizzazione attraverso un suo rappresentante o dal ricercatore stesso.

Cambiare comporta una modificazione più o meno profonda nella persona o nella situazione interessata. Un percorso di ricerca-azione permette a un gruppo di intervenire per migliorare i ruoli e le posizioni al suo interno e nei riguardi dell'universo di cui fa parte, elaborando in ciascun membro una motivazione interna diversa.

Nell'ottica Lewiniana le proposte di cambiamento derivano sia dalla disponibilità del gruppo ad apprendere, sia dalla libertà che esso si dà per muoversi all'interno di uno spazio per riorganizzarsi sia a livello cognitivo che relazionale. Il cambiamento è dunque il frutto di professionalità secondo un progetto di pianificazione sociale che non è compiuto solo dall'esperto ma è il risultato dell'interazione di più persone che, attivamente, con le loro diverse competenze partecipano all'intervento condotto secondo i principi della ricerca-azione. Reso possibile attraverso il coinvolgimento attivo dei partecipanti, il cambiamento, è un percorso condiviso che da un lato si concretizza nell'acquisizione di nuove conoscenze e dall'altro si traduce in una nuova percezione e valutazione delle risorse individuali e collettive. Come riporta Kurt Lewin "non vi è nulla di più pratico di una buona teoria. Se volete conoscere come qualcosa funzioni provate a cambiarla" (Trombetta & Rosiello, 2000).

## 2. Sviluppi della ricerca-azione post - lewiniana: la ricerca-azione partecipativa

Differenziandosi da quella originale, la ricerca-azione si declina in diagnostica, partecipante, empirica e sperimentale. Di quelle citate sarà presa in esame la ricerca partecipativa come esempio di un modello di ricerca che, attraverso la partecipazione attiva dei soggetti, entra nelle situazioni in oggetto con l'obiettivo di produrre un

cambiamento efficace. Tale ricerca è un processo democratico volto a sviluppare soluzioni concrete ed è un procedimento d'indagine attraverso il quale coloro che hanno fatto esperienza in una situazione critica, collaborano attivamente con i ricercatori nel determinare e promuovere l'azione per risolvere la questione che si sta vivendo.

Questo tipo di ricerca è realizzabile in contesti diversi: dalle organizzazioni, alla comunità, alla scuola, all'ambiente. I partecipanti sono tutti coinvolti nei vari passaggi in cui la ricerca si evolve: identificazione del problema, selezione dei metodi, realizzazione dell'azione, analisi, interpretazione, sintesi e verifica delle conclusioni. Gli attori coinvolti sono sia co-ricercatori che co-soggetti: nel primo caso prendono decisioni e sviluppano progetti, nel secondo partecipano alle procedure pianificate.

Il ricercatore è qui un partecipante, non un esperto, ed è impegnato ed impara durante la ricerca, coinvolgendo sé stesso. È un facilitatore, colui che costruisce le condizioni affinché il processo possa essere avviato e accompagnato. L'attenzione della ricerca è posta non tanto sulla produzione della conoscenza bensì sullo sviluppo delle abilità degli attori per creare conoscenza.

La tipologia più diffusa di ricerca-azione partecipativa è la "cooperative inquiry", indagine cooperativa e collaborativa sperimentata da Heron (1996). Una ricerca con le persone piuttosto che sulle persone in cui i partecipanti, considerati come co-ricercatori, sono coinvolti al processo decisionale in tutte le fasi del progetto di ricerca.

### 3. Utilizzo del teatro nell'ambito della ricerca-azione partecipativa

L'utilizzo delle varie forme d'arte nel processo della ricerca-azione riflette la svolta verso pratiche interpretative che rendono visibili alcuni aspetti del mondo sociale che talvolta non lo sono. Il teatro, in particolare, ha la capacità di trasmettere i significati più profondi dell'esistenza. Simboli, emozioni e performance sono elementi costitutivi della comunicazione umana. Il teatro come metodologia della ricerca-azione mostra un nuovo modo di comunicare e rende visibili situazioni che hanno difficoltà a raggiungere la comunità o influenzare le strutture di potere. Nel teatro partecipativo la rappresentazione è utilizzata per indagare le disposizioni sociali che impediscono un cambiamento progressivo.

Bertolt Brecht (1961, 1970) considera il teatro un obbligo sociale nei confronti della società e infatti sostiene che “si ha bisogno di un teatro che non solo sprigioni i sentimenti, le intuizioni e gli impulsi possibili all’interno di un particolare contesto storico, ma impieghi e incoraggi quei pensieri a trasformare il contesto stesso” (Quinlan, 2009, p.120).

Per il regista tedesco il teatro consente di partecipare energicamente alla realtà, illuminando la vita e tutte le sue colorazioni. Brecht è stato inoltre fonte d’ispirazione del “teatro degli oppressi” di Augusto Boal (2000), che inizialmente lo utilizza come strumento comunicativo per interagire con le popolazioni emarginate in Brasile. Il teatro come forma d’arte che ha l’obiettivo di risvegliare la coscienza critica. Tale processo artistico è una formulazione che ha come proposito l’intento di fornire strumenti a tutti coloro che si trovano in situazioni di prevaricazione. Boal porta il teatro nella vita quotidiana degli individui, mostrando come ogni essere umano, considerato come un insieme di corpo, mente ed emozioni, può influenzare gli sviluppi socio-politici grazie all’utilizzo del dialogo e del confronto con l’altro. È nell’incontro che la persona ha la possibilità di sperimentare le capacità intuitive e sensoriali e potenziare le proprie abilità comunicative e corporee.

Il teatro di natura collaborativa e partecipativa apre gli spazi produttivi per la riflessione e crea sapere che si fonda sull’esperienza immediata e sull’esperimento diretto.

I fini della ricerca sono legati allo sviluppo di conoscenze pratiche da parte e per le comunità; in tale modo si realizza il progetto grazie al quale le comunità costituenti non debbano ancorarsi solo alla conoscenza “esperta” scientificamente prodotta. Conoscere è “una capacità d’azione” che diventa concreta quando viene interpretata, contestualizzata e messa in atto (Stehr, 1996). Sviluppare conoscenze pragmatiche per scopi socialmente vantaggiosi è l’obiettivo di molti progetti di ricerca d’azione partecipativa. Il teatro usato come tecnica permette, di potenziare le capacità creativo espressive delle persone, creando le condizioni per avvicinarsi all’esperienza reale della condizione umana. La messa in scena non è il fine ma lo strumento in grado di favorire cambiamento trasformativo. Dialogo, musica, canto e movimento del corpo diventano il mezzo comunicativo per arrivare alla coscienza del pubblico.

#### 4. Casi di studio: il teatro per promuovere cambiamento nei contesti organizzativi

In genere gli scenari che prevedono il coinvolgimento delle organizzazioni in progetti di sensibilizzazione attraverso l'uso del teatro, sono realizzati da una serie di esercizi teatrali che mostrano, nella loro globalità, un problema o mettono in luce desideri da realizzare. I partecipanti al progetto sono persone comuni che svolgono un'attività di una realtà quotidiana. Gli individui presenti sul palcoscenico forniscono l'espressione drammatica delle storie sottostanti della loro comunità/organizzazione.

La messa in scena, presentata da chi diventa attore, è esposta ad un pubblico che ha la possibilità di intervenire laddove lo ritenga necessario. Proporre una soluzione richiede una riflessione critica e collaborativa da parte di tutti i partecipanti presenti. Dalle considerazioni collettive si ottengono nuove comprensioni: gli scenari vengono utilizzati per svelare una nuova configurazione della realtà. Dall'interazione discorsiva guidata dal facilitatore, scaturiscono ipotesi alternative, suggerimenti e strategie. Si ricorre ad una ciclicità continua basata sullo schema di: proposta, riflessione, recitazione e osservazione con valutazione.

Uno dei tanti progetti realizzati è stato motivato e sostenuto dalle esigenze di un gruppo di operatori sanitari in una provincia del Canada a fronte di prendere in esame il problema sociale del mobbing. È in questo studio che vengono analizzati gli aspetti emotivi degli accordi sociali che impediscono un cambiamento progressivo. I luoghi di lavoro possono accogliere situazioni di burnout, mobbing, molestie psicologiche o traumi. Questi fenomeni sono fattore di danneggiamento, oltre che della persona a livello individuale, della produttività del lavoro compromessa da comportamenti controproducenti. Il costo maggiore per le organizzazioni è la perdita o la disabilitazione di personale qualificato. Nell'articolo "New action techniques using participatory theatre with health care workers" Quinlan (2009) presenta un gruppo di dipendenti sanitari di continuità assistenziale (CCA) che forniscono sostegno personale ai residenti delle strutture istituzionali. Una parte del gruppo di CCA richiede al proprio istituto di formazione di attuare appositamente una conferenza per considerare il tema del mobbing. Attraverso

l'uso del teatro partecipativo, basato sulle capacità fantasiose e creative degli individui, e per mezzo di un facilitatore teatrale, si recluta un gruppo di dipendenti sanitari (CCA) che mette in atto durante uno spettacolo scene di mobbing affinché insieme al pubblico si possa riflettere sulla questione considerata arrivando alle soluzioni costruite collettivamente nel qui ed ora. L'ambientazione dello spettacolo è una sala da pranzo sul posto di lavoro. Uno degli attori interpreta il bullo, uno la vittima e gli altri assumono ruoli di testimone e co-cospiratore. L'azione rappresentata mostra il bullo che esercita il proprio potere sulla vittima. Finita la rappresentazione, il facilitatore domanda al proprio pubblico una serie di quesiti e dalle discussioni emergono possibili strategie per migliorare la scena rappresentata. La conoscenza creata è resa possibile attraverso l'interpretazione del problema sociale del mobbing. Sono stati aperti spazi produttivi per la riflessione e la discussione critica. Il progetto di Quinlan conferma che il teatro partecipativo consente alle persone di diventare protagoniste della propria vita e contribuire a un cambiamento all'interno dei luoghi di lavoro. Successivamente i partecipanti sono stati in grado di riportare le conoscenze apprese e create dal teatro e incorporarle nel loro lavoro quotidiano.

Un ulteriore studio è quello mostrato nell'articolo "Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) people in Swaziland and Lesotho" (2018). Gli autori utilizzano il teatro partecipativo come strumento d'intervento per ridurre lo stigma e la discriminazione che colpisce le persone lesbiche, gay, bisessuali e transessuali promuovendo la loro salute e i loro diritti umani in Swaziland e Lesotho, paesi dell'Africa meridionale con la più alta prevalenza di HIV nel mondo. Le pratiche omosessuali sono criminalizzate in 33 paesi in tutta l'Africa (Carroll, 2016) e per tale motivo si creano processi sociali di stereotipizzazione e assegnazioni di etichette che provocano perdita di potere e status, esclusione sociale, maltrattamenti e violenza nei diversi contesti umani.

Il reclutamento dei partecipanti al progetto mira a includere persone che lavorano in ambiti organizzativi istituzionali, sanitari, governativi poiché vi è probabilità che questi sistemi interagiscano con persone LGBT. Le storie protagoniste dell'articolo raccontano episodi frequenti di persone LGBT raffiguranti situazioni di disagio e oppressione come

per esempio la figura di una madre che entra nella camera del figlio scoprendolo baciarsi con una persona dello stesso sesso, una transessuale licenziata dal proprio datore di lavoro dopo la sua operazione o rappresentazioni di matrimoni combinati.

Emerge che la pratica del teatro partecipativo, seguito da training e focus group, fornisce ai partecipanti la strada per espandere la consapevolezza dell'identità di genere e della sessualità. Il gruppo teatrale durante la messa in scena ha evidenziato come le persone LGBT possano sentirsi quando i diritti e la libertà siano compromessi. Questo teatro offre un punto di partenza per il pubblico partecipante affinché ognuno si dia la possibilità di entrare in un contatto armonico e generativo con l'altro.

I risultati di questo studio suggeriscono che il teatro partecipativo ha il potenziale per promuovere un cambiamento positivo negli atteggiamenti e nei comportamenti di discriminazione. Promuovendo maggior conoscenza, consapevolezza e auto riflessione si arriva più facilmente all'accettazione dell'altro. Evocare emozioni di fronte al dramma può far aprire gli occhi a chi si maschera dietro false credenze, pregiudizi e automatismi generati nel passato o dalla società.

Infine, nell'ultimo articolo preso in considerazione "Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment" (2011) è proposto l'esempio della storia di un soggetto di nome Carsten che, avendo avuto un ictus sul campo da golf, diviene portatore di disabilità. Questo incidente lo porta al licenziamento dal posto di lavoro. Nella messa in scena sono rappresentate le confusioni e le speranze di Carsten, i cambiamenti nelle relazioni dovute a questa nuova situazione di persona ferita e disoccupata. Il dramma "Small Margins" si concentra sulla ricerca, da parte del soggetto, di un "vero" lavoro: un mestiere dignitoso non subordinato alle logiche del mercato del lavoro che tende a categorizzare i dipendenti. La caduta di Carsten mostra una storia di rovina individuale/sociale e rappresenta la situazione critica di tutte quelle persone che si vengono a trovare ai margini o al di fuori del mercato del lavoro. L'opera, prodotta in Danimarca, è sviluppata da attori e rivolta ad assistenti sociali e disoccupati, al fine di stimolare dialoghi e azioni per contrastare l'emarginazione e l'esclusione sociale. "Small Margins" presenta al pubblico un dramma quotidiano; l'emarginazione e

la perdita del lavoro possono capovolgere la vita dell'essere umano, generando sentimenti di smarrimento misti a rabbia e sconforto.

Il teatro partecipativo è una metodologia progettata per trasmettere emozioni tratte dalla vita quotidiana, per evidenziare forme di conoscenza ed esperienza talvolta non così chiare al pubblico, spesso mistificate dalla società. Il teatro così facendo diviene lo strumento per sensibilizzare creando processi di identificazione. Nei progetti di ricerca le scene teatrali sono un modo di rendere più forti le informazioni che tendono a rimanere inascoltate. (Si veda tabella 1)

## 5. Osservazioni conclusive

Il teatro appoggiandosi all'uso dei sensi e delle emozioni arriva a luoghi spesso inesplorati della mente. La comunicazione non verbale presente nelle rappresentazioni aiuta, insieme al testo, a rendere evidenti questioni sociali negate o stigmatizzate. La complessità dei fenomeni umani necessita di essere sentita e compresa per generare intuizioni creative.

Un gruppo di persone in difficoltà può attivare impulsi che spingono alla ricerca di nuove strategie risolutive. L'utilizzo del teatro nella ricerca-azione è una risposta a questa necessità.

Nel teatro partecipativo il pubblico assume un ruolo non previsto dal teatro convenzionale. Ogni persona che agisce attivamente nel processo fornisce informazioni che creano una messa in scena, possibilità di nuovi scenari sui temi critici.

La presenza di un facilitatore permette ai soggetti coinvolti di entrare empaticamente attraverso processi di identificazione o di differenziazione nei temi rappresentati.

Da un primo momento di estraneità rispetto le tematiche portate, le sensazioni e le emozioni diventano ponte per l'acquisizione di nuovi pensieri.

Un senso di equilibrio e di armonia può manifestarsi a seguito di un abbassamento del pregiudizio e del conflitto interiore.

Tabella 1 - Caratteristiche dei singoli studi che utilizzano il teatro partecipativo come strumento per la produzione di conoscenza e generazione di cambiamento.

	<b>Problema</b>	<b>Obiettivo</b>	<b>Partecipanti</b>	<b>Paese</b>	<b>Ruolo del ricercatore</b>	<b>Funzione del teatro</b>	<b>Validità</b>
“Action research. New action techniques using participatory theatre with health care workers” di Quinlan (2009).	Mobbing	Utilizzare il teatro che evoca emozioni di fronte al dramma	Gruppo di dipendenti sanitari di continuità assistenziale	Canada	Facilitare, creando spazi produttivi, la riflessione e la discussione critica	Permette alle persone di diventare protagoniste della propria vita e contribuire a un cambiamento all’interno dei luoghi di lavoro	Validità pragmatica
“Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Swaziland and Lesotho” di Logie, C., et al., (2018).	Stigma e discriminazione che colpisce persone LGBT	Utilizzare il teatro come attivatore di identificazione	Operatori in ambiti organizzativi istituzionali, sanitari, governativi	Africa: Swaziland e Lesotho	Facilitare l’accordo democratico, il cambiamento positivo negli atteggiamenti e nei comportamenti di discriminazione.	Offre un punto di partenza per il pubblico partecipante affinché ognuno si dia la possibilità di entrare in un contatto armonico e	Validità catalitica

						generativo con l'altro.	
“Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment” di Tofteng, D., et al., (2011).	Emarginazione ed esclusione sociale	Messa in scena della malattia generatrice di cambiamenti di stato	Assistenti sociali e disoccupati	Danimarca	Facilitare l'evoluzione di una conoscenza critica nei confronti dei propri limiti e delle proprie risorse	Stimolare un buon rapporto con sé stessi al fine di dare valore a cambiamenti imprevisti	Validità catalitica

Alla conclusione del mio percorso di laurea la mia riflessione dopo tanti anni di pratica di palcoscenico è che il gesto attoriale è propedeutico alla conoscenza di sé e alla apertura sul mondo. Grazie all'approfondimento sui temi di ricerca-azione sono consapevole di quanto il teatro possa dar vita alle parti sconosciute, meno familiari della persona.

I riflettori di ogni rappresentazione fanno luce sugli aspetti che tendono a restare nell'ombra, evidenziando la possibilità di apertura e di cambiamento.

“Benvenuti a teatro, dove tutto è finto ma niente è falso” (Proietti, 1991).

## Bibliografia

- Apollonio, M. (2003). *Storia del teatro italiano*. Rizzoli Editore.
- Appia, A. (1975). *Attore musica e scena*. Feltrinelli Editore.
- Cane, G. (1950). *Teatro d'America*. Ed. S.E.T.
- Colucci, F.P., Colombo, M., & Montali, L., (2008). *La ricerca intervento – prospettive, ambiti e applicazioni*. Il Mulino.
- Fenellosa, E., & Pound, E., (1966). *Il teatro giapponese NO*. Vallecchi.
- Goleman, D. (2011). *Intelligenza Emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*. Rizzoli.
- Kaneklin, C., Piccardo, C., & Scaratti, G., (2010). *La ricerca-azione. Cambiare per conoscere nei contesti organizzativi*. Raffaello Cortina Editore.
- Logie, C., Dias, L., Jenkinson, J., Newman, P., Mackenzie, R., Mothopeng, T., Madau, V., Ranotsi, A., Nhlengethwa, W., & Baral, S. (2018). Exploring the Potential of Participatory Theatre to Reduce Stigma and Promote Health Equity for Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Swaziland and Lesotho. *Health Education Behaviour* 46, 146-156. DOI: 10.1177/1090198118760682.
- Lo Piccolo, A. (2012). *Corpo ed emozioni. Prospettive educative per la valorizzazione delle espressioni personali*. Pensa Editore.
- Lowen, A. (1978). *Physical Dynamics of character structure: the language of the body, Il linguaggio del corpo*. Feltrinelli Editore.
- Magnino, L. (1956). *Teatro giapponese*. Nuova accademia editrice.
- Mastres, J. (1995). The History of Action Research. In I. Hughes (ed), Action Research, The University of Sidney, on-line <http://www.behs.cchs.usyd.edu.au/arow/Reader/rmasters.htm>
- Moreno, J. (1985). *Manuale di Psicodramma. Il teatro come terapia Vol.1*. Astrolabio Ubaldini.
- Moussinanc, L. (1967). *Il teatro dalle origini ai giorni nostri*. Editori Laterza.
- Nardone, G., & Watzlavick, P., (2015). *L'arte del cambiamento. La soluzione dei problemi psicologici personali e interpersonali in tempi brevi*. TEA.
- Nietzsche, F. (1977). *La nascita della tragedia*. Adelphi.

- Oliva, G. (1999). *Il teatro nella scuola. Aspetti educativi e didattici*. LED.
- Pandolfi, V. (1953). *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*. Nistri – Lischi Editori.
- Pigozzi, L. (2016). *A voce nuda. Vocalità, inconscio, sessualità*. Ed. Poiesis, Alberobello.
- Pirandello, L. (1925). *Uno, Nessuno e Centomila*. Demetra – Acquarelli 72 Editore.
- Quinlan, E. (2009). Action-research. New action techniques using participatory theatre with health care workers. *Action Research*, 8, 117-133. DOI: 10.1177/1476750309335204
- Sinisi, S., & Innamorati, I., (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*. Paravia Bruno Mondadori Editori.
- Slepoj, V. (1994). *Capire i sentimenti. Per conoscere meglio sé stessi e gli altri*. Mondadori Editore.
- Stefanini, A. (2013). *Le emozioni. Patrimonio della persona e risorsa per la formazione*. Franco Angeli.
- Tofteng, D., & Husted, M. (2011). Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment. *Action Research* 9, 27-41. DOI: 10.1177/1476750310396953
- Toro, R. (2016). *Biodanza, musica, movimento, comunicazione espressiva, per lo sviluppo armonico della personalità*. Red Edizioni.
- Trombetta, C., & Rosiello, L., (2000). *La ricerca-azione. Il modello di Kurt Lewin e le sue applicazioni*. Erickson Editore.
- Untersteiner, M. (1925). *I frammenti dei tragici greci*. L.F. Cogliati.
- Untersteiner, M. (1955). *Le origini della tragedia e del tragico*. Giulio Einaudi Editore.
- Valentini, V. (2007). *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*. Pearson Paravia Bruno Mondadori.
- Zeami, M. (1966). *Il segreto del teatro No*. Adelphi.
- Zingarelli, N. *Vocabolario della lingua italiana*. Zanichelli, decima edizione.