

IL TEMPO, LO SPAZIO E LA DRAMATERAPIA

Cos'è il tempo?

Il tempo è una dimensione che troviamo più problematica e ambigua dello spazio perché non possiamo sempre percepirla esattamente. La nostra percezione della dimensione dello spazio può essere sicuramente falsata; avere la febbre o portare un paio di occhiali nuovi sono due esperienze che distorcono la nostra percezione dello spazio e molti di noi hanno potuto provarle. La nostra percezione del tempo, però, sarà più facilmente distorta che precisa. Il tempo si trascina o il tempo passa prima che ce ne rendiamo conto; certe cose le apprendiamo in un istante, altre impiegano un'eternità.

Uno dei motivi perché ciò accade è che l'emisfero destro del cervello non ha percezione del tempo. Misuriamo il trascorrere del tempo nell'emisfero sinistro. Quindi le esperienze ludiche, l'arte, la creatività, l'esperienza del flusso della coscienza, ci portano tutti a perdere la cognizione del tempo. Il fenomeno si può rivelare di molta importanza per la terapia o per un'attività creativa in generale, ma ci costringe ad organizzare necessariamente il nostro tempo con molta attenzione e in anticipo.

Il ritmo e il tempo

I giapponesi parlano di jo-ha-kyu, il ritmo ad onda. È mia impressione che interventi terapeutici positivi seguano questo ritmo. Può verificarsi che non accada nulla per un certo periodo e poi, una volta che le cose cominciano a muoversi, quasi procedono di corsa. Non ho comunque dati di ricerca in proposito.

Il ritmo, però, non è solo questo. La lingua parlata ha un ritmo. L'inglese ha per sua natura un ritmo giambico.

*If music be the food of love, play on.
Give me excess of it, that surfeiting*

The appetite may sicken and so die.
Shakespeare, *Twelfth Night*. Act I sc i

Se usiamo il segno ° per l'accento debole e il segno _ per l'accento forte, otteniamo:

° _ ° _ ° _ ° _ ° _

If music be the food of love, play on.

Questo è inizio romantico della Dodicesima Notte di Shakespeare, ma Aristotele discute di giambi mentre parla della satira. “Viene inserito qui il ritmo appropriato, da cui il metro è ancora chiamato giambico o misura satireggiante, che era quella che le persone adoperavano per lanciarsi frecciate” (Aristotele, *Arte poetica*, IV, 6, Butcher 1951). Sicuramente non è l'unico ritmo esistente nei versi inglesi, ma ricorre facilmente.

Il francese ha una cadenza più lunga. Non dico che cada proprio in alessandrini, ma il verso

Venus toute entière a sa proie attachée

è giustamente famoso e potrebbe essere scandito così:

° _ ° ° _ ° ° _ ° ° _

Un'altra lingua molto ricca di teatro, il sanscrito, usa una grande varietà di ritmi, ma nei versi più lunghi è molto simile al modello francese. ° - ° - - ° ° - ° - - è un ritmo chiamato Upendravajrà

In italiano

Nel mezzo del cammin di nostra vita

è scandito ° - ° ° ° - ° - - - - .

Il ritmo e la cessione del turno nell'interazione sociale

Senza questi due elementi non potrebbe esistere conversazione. È pur vero che esistono differenze di genere nel mondo anglofono nel modo in cui ci si scambiano i turni. Gli uomini

tendono ad interrompere per prendersi il loro turno nel discorso. Chi parla, o accetta di cedere il proprio turno o continua a parlare, in modo che chi ha interrotto aspetta un attimo. Le donne tendono a passare il turno, tenendo il contatto oculare con qualcun altro quando finiscono. Ciò può generare conflitti in conversazioni miste. Se le donne non interrompono, perdono il loro turno. Se lo fanno, vengono percepite sia dagli uomini sia dalle donne come chiacchierone.

Fra le varie culture, le differenze possono essere ancora più evidenti. In Francia è maleducato per chiunque, uomo o donna, non salutare tutti quando si entra in un negozio. Bisogna prima scambiarsi qualche parola di cortesia, e saluti e chiacchiere sul tempo precedono la richiesta di acquisto. Nel mondo anglofono, non si salutano i negozianti e gli altri clienti e le chiacchiere hanno inizio quando l'acquisto viene incartato e si dà il resto. In Finlandia, l'unica conversazione permessa riguarda l'acquisto. Non ci sono saluti e non si fanno chiacchiere. Meglio capiamo queste convenzioni e più prontamente siamo accettati nel paese dove ci troviamo (1).

In che modo manca sempre del tempo?

Talvolta perché non lo sappiamo usare come vorremmo.

Il piccolo Peach ne è un esempio. Eravamo stati avvertiti che non sapeva aspettare, ma quel che notammo in lui era che non sapesse aspettare che le cose piacevoli giungessero a una conclusione. Per esempio, le sue sedute di drama. Se gli si diceva alla fine che l'incontro era concluso ci si scagliava contro, colpendoci e mordendoci. Se lo avvertivamo in anticipo, scappava via immediatamente.

Peach era un ragazzino iperattivo i cui problemi fisici includevano limiti uditivi e che presentava alcuni handicap mentali. L'ho incontrato mentre veniva sottoposto a controlli in un ospedale specialistico infantile. Adorava giocare a recitare. Come molti bambini di otto anni si ostinò in un rituale, che divenne ben presto un'ossessione, che aveva a che fare con l'alzarsi al mattino, fare le stesse azioni ripetute, prendere l'automobile e andare allo zoo, ma aveva anche inventato altri scenari e si divertiva a giocare con alcuni suggerimenti che gli

davamo. Di solito portavo con me almeno uno studente che lavorasse con lui, qualche volta due, in modo da poterlo trattenere durante le sue esplosioni di violenza.

Per aiutarlo ad avere un rapporto migliore con la fine di qualcosa, usammo il suo rituale preferito ed aggiungemmo ad esso il ritorno a casa e l'andare a letto. La reiterazione e il ciclo del nostro giorno di 24 ore venivano accentuate dal fatto di farlo settimana dopo settimana. Non gli impedimmo mai di scappare via, ma tenemmo come punto fermo che tutto il tempo della seduta dedicata a lui rimanesse libero solo per lui.

Alla festa di Natale ci sorprese tutti.

Peach era uno dei tanti bambini che andavano a casa nel periodo natalizio. L'ospedale organizzò una festa prima che partissero, con un grande albero e regali per tutti in un grande sacco. Ogni bambino aveva tre o quattro regali e, dal momento che erano mescolati, per poterli ritirare ciascun bambino era chiamato quattro volte per venire ad aprire un regalo.

Sfortuna volle che i regali per Peach si trovassero al fondo del sacco, proprio tutti e quattro. Bambino dopo bambino, tutti furono chiamati e lui rimase ad aspettare. Il personale si stava preparando a uno dei suoi scoppi di rabbia. Ma Peach, aiutandosi con un lieve dondolio, tenne duro. Alla fine arrivò sorridente a prendersi ciò che era, tutto sommato, un bel mucchio di regali e a ricevere ogni sorta di complimenti e congratulazioni da parte degli altri partecipanti alla festa.

Carpe diem

Peach trovava lo scorrere del tempo tanto spaventoso da non riuscire a godere di ciò che il tempo gli regalava. Altri bambini lo afferrano a piene mani. Spesso, quando teniamo trattamenti di dramaterapia nelle scuole, il nostro tempo è limitato e ci vengono affidati molti bambini. Qualche volta ciascun bambino può usufruire di soli 20 minuti e probabilmente di solo un ciclo di sei incontri. Quando lo capiscono, cominciano a correre nello studio teatrale provvisorio, get-

tandosi sull'attrezzatura che vogliono utilizzare o afferrando la persona con la quale vogliono recitare delle scene.

Peter Slade notò la stessa cosa in classi di bambini delle scuole elementari che partecipavano a una sessione di drama. Correvano nello spazio loro destinato in una grande spirale. È quello che lui chiama "l'ingresso felice" (2). Questi bambini afferrano il tempo e fanno anche buon uso dello spazio. In una sala o in una palestra, corrono o danzano in una spirale con il fianco sinistro rivolto al centro. Ciò porta di solito a formare un cerchio e, in un secondo momento, piccoli gruppi in cerchio, prima di riformarne uno grande.

Quello che faceva Peach era correre via quando era terrorizzato all'avvicinarsi della fine. Comunque, questa fuga gli era chiaramente necessaria. Solo dopo Natale riuscì ad uscire dalla stanza camminando.

Correre è fondamentale per i bambini. Ricordo una classe di bambini di nove anni a Torino. Nella stessa settimana, uno degli insegnanti e un membro della classe rimasero uccisi in due incidenti stradali separati. Il bambino sopravvisse in stato di coma per alcune settimane, il maestro morì sul colpo. Per le prime settimane dopo l'incidente, la classe trascorrevva quasi tutto il tempo della lezione facendo giochi di corsa nell'enorme palestra della scuola. L'altro elemento delle lezioni precedenti di cui sentivano il bisogno era una discussione finale in cerchio. Poi, gradualmente, cominciarono a interessarsi di nuovo al trucco con gli acquerelli e prima della fine dell'anno portarono avanti qualche improvvisazione. Tutto l'anno, però, continuarono a correre e ad usare cerchi.

La classe fu fortunata a poter usare la palestra. Avevamo anche a disposizione banchi spostabili in classe, che potevamo impilare per creare uno spazio di lavoro. Peach aveva dovuto lavorare nella stanza di un ospedale con alcuni letti. Non erano occupati e potevamo salirci sopra, ma senza poterli spostare.

Dilatare il tempo per farci entrare tutti

In altre occasioni, la scuola era in grado di mettere a disposizione una stanza con uno spazio adibito a magazzi-

no per materiale di dramaterapia questo spazio era usato esclusivamente come studio di dramaterapia. Qui è più facile lavorare. La nostra attività consiste nell'offrire incontri ai bambini indicati dalla scuola o dei assistenti sociali e lasciare che il bambino o la bambina inviti ospiti, se vuole. Ciascun bambino usufruirà di un minimo di sei sessioni. In seguito possiamo negoziare il proseguimento del lavoro, smettere o fare un intervallo prima di tornare. Il bambino prende parte alla decisione, che deve anche essere influenzata dal numero di bambini che richiedono interventi.

All'inizio dell'anno, di solito lo spazio che occupiamo è dotato di colori e cavalletto e di un grande tamburo. Mentre ciascun bambino svolge il suo lavoro, forniamo altre attrezzature, in base alle loro esigenze. L'attrezzatura rimane a loro disposizione per la durata (di solito solo una mattina o un pomeriggio) di tutti gli incontri. Ciò accade perché può succedere, per esempio, che costruiamo un angolo morbido per un bambino e quel bambino non lo usa, ma lo utilizza un altro bambino. Il trucco, i burattini e il teatro, la creta, le maschere, l'attrezzatura per creare delle maschere, costumi e pezzi di stoffa, coppe e forme per giocare con l'acqua, strumenti musicali, tappeti e cuscini, sono stati portati in scuole differenti e per gruppi di età differenti. L'unica limitazione è stata che nessuna scuola accettava l'uso di sabbia.

La dramaterapia e lo spazio

Da un punto di vista filosofico, lo spazio è un continuo. Pensiamo alla pelle come alla parte estrema del nostro corpo, ma in effetti il calore e l'elettricità ci circondano e possono spesso essere avvertiti dagli altri. Noi tutti abbiamo uno spazio personale di cui abbiamo bisogno intorno a noi per sentirci a nostro agio. Quindi, se siamo impregnati di profumo o odore di sudore, questo ci espande in uno spazio più diffuso. Possiamo essere abbastanza sensibili da sentire oggetti o movimenti o uno sguardo fisso su di noi da una certa distanza. La nostra voce, poi, viaggia lontano da noi per non fermarsi mai. Così, mentre ogni spazio è un continuo, lo spazio personale è estremamente difficile da definire.

Prigioni

Qui lo spazio è designato per limitare gli occupanti. Le pareti, i corridoi e i cortili uno dentro l'altro, senza seguire alcuna regola di architettura domestica o sociale.

Cercare di insegnare inglese in una prigione maschile di Torino si è rivelato un disastro. Ciò è dovuto probabilmente al fatto che le strategie comunicative dell'ESL (l'insegnamento dell'inglese come seconda lingua) usano tutto ciò di cui abbiamo detto sull'emozione come forza trainante. Così, per tradizione, viene chiesto agli alunni di parlare di sé quando costruiscono frasi per fare pratica. In una prigione di massima sicurezza, quando, se i tuoi compagni di prigionia sanno che ti piacciono i gatti, arrivano a cucinare il tuo gatto e servirtelo per cibo, la comunicazione personale deve essere controllata accuratamente.

D'altro canto, fare teatro e video nella prigione femminile fu un successo.

Era una prigione di massima sicurezza, le pene erano più brevi e così i tipi di reato erano molteplici. Le donne si spartivano lo spazio in un modo diverso dagli uomini (3). Entrambi i gruppi erano molto misti dal punto di vista culturale e razziale, ma quando le donne comunicavano, le altre non facevano loro del male. Come dire, nel drama non c'era un riscontro perché potevano sempre proiettarsi nei loro personaggi; non erano mai obbligate a dire qualcosa su di sé. Ma il lavoro era reale e coinvolgente.

È difficile imparare una lingua se non comunichi in alcun modo. Usando il drama, le detenute potevano comunicare veramente e tuttavia potevano mantenere i loro segreti. Se mi troverò ad insegnare nuovamente nelle prigioni intendo prendere in prestito le tecniche recitative per le parti comunicative del corso. Esse forniscono uno spazio comunicativo sicuro.

Parentesi sul lavoro in prigione

Mi chiedo se vi sia una proporzione più alta di dramaterapeuti che lavorano nei servizi carcerari piuttosto che in altri settori della vita pubblica. Ne siamo a conoscenza? Come

anche sappiamo se siano i dramaterapeuti ad aver bisogno di fronteggiare idee di libertà e\o di punizione o se siano i servizi carcerari ad avere bisogno di essere riflessi, a un certo livello e in qualche senso, nell'arte?

Sicuramente, quando lavoravo al Carcere Femminile rimasi colpiti da come sembrasse disperata la Gran Bretagna a tenere alcune donne prigioniere ad ogni costo. Mi stupii di come una donna che si era ubriacata assieme al suo compagno e con lui aveva infranto una vetrina e rubato dei giocattoli, fosse messa in galera mentre il suo ragazzo fosse liberato. Un'altra donna fu persuasa ad affrontare la depressione post-natale andando a taccheggiare nei negozi. Al primo colpo subì la stessa pena del suo amico, che era un delinquente abituale. Era il 1987... Jenny Hughes, nello scrivere sulla prigione di Styal, dice che la popolazione di detenute è cresciuta del 25% durante gli anni '90 (4). Tuttavia una donna al Drake Hall dichiarò di essere contenta di trovarsi in prigione perché aveva avuto modo di imparare come andare di nuovo in galera!

Anche i maschi di colore sono super rappresentati in prigione. Tre anni fa, nel carcere minorile di Torino, il Ferrante Aporti, curai un gruppo di 20 ragazzi italiani alla volta che svolsero giochi teatrali e improvvisazioni con trenta interni dai 14 ai 21 anni. I detenuti erano zingari, albanesi, palestinesi, venivano dalla Tunisia e dal Marocco. Nessuno di loro era italiano.

Joe White, ancora detenuto mentre scrivo, fornisce un'impressione preoccupante (5). Egli dice che i carcerati in Gran Bretagna stanno ottenendo un maggior accesso al teatro professionale. Ciò è di solito molto positivo, poiché stimola il dibattito vivace e spesso si adegua alle tipologie dei reati. Egli vede però sempre meno possibilità per i detenuti di fare teatro e la sua esperienza personale ne sottolinea l'importanza. Il teatro viene visto come una opportunità 'leggera' e se ne nega il bisogno, anche da parte di coloro che, in Gran Bretagna, non sono propensi a concepire la carcerazione come esperienza dolorosa. White fornisce argomentazioni molto valide, avallate dall'esperienza personale, dell'importanza vitale di fare teatro per i detenuti .

Sopravvivere

Il gruppo che si allena in aikijutsu con Bernie Lau include non solo i poliziotti, gli addetti alla sicurezza e il personale di guardia, ma anche i medici. Al seminario in California del 2002, si iniziò una conversazione riguardante le ferite da arma da fuoco e sul perché alcune persone sopravvivono a colpi apparentemente fatali mentre altri, ad esempio, muoiono di una ferita al braccio.

Furono menzionati due fattori. Uno è la produzione di adrenalina, che chiude i vasi sanguigni. Se la persona ferita è molto arrabbiata, per esempio, o sa come 'spingere', come nel caso del parto di Lamaze, può essere in grado di aiutare se stessa a perdere meno sangue.

Per distogliersi dallo shock, i dottori parlarono del pensiero 'fuori del proprio corpo'. È un'ottima strategia di sopravvivenza prendere mentalmente le distanze da sé. Questo distacco psicologico, come quello di tipo estetico, è uno spazio che salva la vita. È come se la persona riuscisse ad uscire dal suo corpo per salvarsi la vita. Le donne hanno imparato a farlo per dare la vita a un figlio. Ciò accade perché il corpo sa cosa fare. L'intelligenza cerebrale, organizzatrice, immaginativa, impressionabile, dovrebbe rinunciare al controllo. Persino l'alienarsi mentalmente dal dentista, immaginando un luogo piacevole e rilassante, può rendere molto più sopportabile l'esperienza di essere trapanati.

E' un comando dato all'intelletto preoccupato, di chiudere i battenti per un pò... e smettere di parlare. Mostra al tuo corpo le buone maniere.

L'uso appropriato dello spazio

Rispettare i turni, usare il tempo in modo appropriato, è fondamentale per i rapporti sociali. Lo è anche la condivisione dello spazio. L'uso errato dello spazio può generare molta paura. Un giovanotto disturbato che conosco trova più difficile del necessario mettere la sua sedia fuori del portone e quindi in mezzo al marciapiede. Ci sono delle città dove la cosa sarebbe possibile, ma non dove vive lui e la gente, in effetti, ha chiamato la polizia a causa sua.

Le differenze nell'uso dello spazio fra le varie culture può essere sconcertante. Quando sono venuta in Italia per la prima volta, impiegavo molto tempo, a prendere le distanze dalle persone, perché la distanza giusta per una conversazione in Italia tiene le persone molto più vicine che in Gran Bretagna. Allo stesso tempo, le persone che tenevo a distanza, mi si riavvicinavano, per non sembrare evasive o fredde.

Spesso esistono differenze fra i sessi nell'utilizzazione dello spazio. È probabile che gli uomini siano più invadenti delle donne e di solito usano maggiormente lo spazio intorno a loro.

Spazi privilegiati

Il teatro, la terapia e l'aikido hanno luogo in spazi privilegiati. Il tatami, la stanza di terapia, lo spazio della rappresentazione. Io non lavoro in un teatro con un palcoscenico, ma un cerchio di persone intorno crea sempre uno spazio privilegiato. È lo spazio nel quale può succedere di tutto non perché lo spazio stesso sia definito e isolato, ma perché siamo noi a permettergli che accada qualcosa di più.

L'attitudine di ogni individuo nei confronti dello spazio si può riscontrare in svariati modi. Jeanne Griffin ha puntualizzato un modo interessante nel quale lo manteniamo. Ella proviene dal Montana, uno stato molto vasto, con uno scarso numero di abitanti. La gente lì è molto informale e usa il nome di battesimo subito dopo aver conosciuto una persona. In Italia, dove la densità di popolazione è considerevole, vi è molta formalità nel rivolgersi agli altri, bisogna negoziare l'uso del 'lei' e del 'tu': Lo stesso accade in Francia con il 'vous' e il 'tu': La Griffin ipotizza che ciò preservi una certa distanza sociale, dal momento che non sono disponibili gli ampi spazi del Montana (6). Potrebbe aver ragione. In Gran Bretagna, per esempio, non si ha più l'equivalente del 'tu', ma si considera giusto non parlare affatto a una persona, anche se ci si trova nella stessa stanza. Possiamo vedere questi atteggiamenti come esempi del valore che le società attribuiscono allo spazio personale (7).

Ma poi dobbiamo essere in grado di utilizzare il nostro spazio.

Delimitare il proprio spazio

Avevo delineato un progetto sull'argomento per un gruppo di persone portatrici di handicap che frequentavano un centro. Era un centro di addestramento ed essi vi svolgevano già attività teatrali, insieme con giardinaggio e artigianato, come parte del loro curriculum. Cominciammo a lavorare sul mimo e poi facemmo una serie di incontri ogni volta con la stessa impostazione. Dopo gli esercizi preparatori, veniva utilizzato il trucco ad acqua. Lavorando in due, ogni persona disegnava un ritratto del suo partner. Dopo di ciò, ciascuno di noi metteva il make up al compagno e a turno ci si truccava. Poi ritornavamo al ritratto del partner e lo truccavamo, usando i colori. A questo punto andavamo davanti allo specchio e osservavamo il trucco mentre ci spostavamo. Gradualmente veniva fuori l'idea del carattere, con movimenti specifici e più tardi con la voce e le frasi preferite. A questo punto il personaggio veniva fotografato e ne veniva registrato il nome. Il mimo o la storia improvvisata che ne scaturiva era una storia che coinvolgeva questi personaggi (8).

Il lavoro fu utile alla diagnosi. Nancy Breitenbach ha classificato gli stadi del trucco libero come corrispondenti allo sviluppo emotivo ed intellettuale di un individuo normale (9). Le sue categorie ci aiutarono a capire le capacità di queste persone ritardate.

Questa attività aiutò anche il gruppo a lavorare insieme e aiutò ogni individuo a "prendere il suo posto" nel gruppo e ad usare lo spazio disponibile. Nel caso dell'attore B', ciò coinvolgeva la capacità di incanalare l'esuberanza per acquisire concentrazione ed intensità. Lo stesso processo è evidente nei suoi disegni. All'inizio, il viso era disegnato in modo abbastanza chiaro, ma il trucco era sparso su tutto il foglio. Successivamente cominciò ad omettere il disegno del viso e ad usare solo il trucco, concentrandolo in un'area più ristretta. Contemporaneamente la sua rappresentazione diventava più incisiva e chiara.

Il trucco libero è illuminante, non solo nel suo uso dello spazio. Un giorno notai la leader del gruppo che, invece di creare la sua maschera, fece un trucco di piccole macchie,

puntini e lievi tocchi. Breitenbach lo definisce il 'visage mou-cheté'. Indica mancanza di coinvolgimento nel lavoro, ma è anche collegato alla stanchezza. Considerando gli altri trucchi che aveva creato questa persona, anche nel suo caso si trattava probabilmente di stanchezza.

Appendice

SEZIONE SU "COME FARE"

MASCHERE

Questo fare la maschera piatta è un primo passo. Usiamo anche volti tridimensionali, da tenere con le mani e a testa intera - sono altri tre laboratori.

Ho imparato questa tecnica da Sue Jennings.

- Si tratta di maschere di cartoncino che possono essere ritagliate durante il laboratorio o preparate in precedenza. Le maschere devono essere il più possibile anonime e simili una all'altra .

- Ogni persona deve avere almeno due maschere. Si può decidere di produrne di più.

- La prima maschera che si deve preparare è 'la faccia che presento al mondo ogni giorno' (si può anche specificare 'al lavoro' o altri particolari in relazione allo scopo del gruppo cui si appartiene).

- Questa maschera si può muovere, volendo può parlare o interagire con le altre.

- Poi si crea una seconda maschera 'Cosa c'è sotto la mia maschera'. Anche questa fa la conoscenza di altre maschere.

- Si può andare più in profondità con le maschere di carta o con il trucco oppure ci si può fermare qui.

- Il culmine del lavoro è la presentazione della trasformazione o delle trasformazioni da una maschera alla successiva. Una può essere posta sotto l'altra o può essere direttamente sul viso, un'altra può essere collocata dietro la testa oppure se ne può trovare una e indossarla. Il linguaggio del corpo si va trasformando con le maschere.

IL TRUCCO

Usiamo trucco e disegno insieme. Con alcuni gruppi utilizziamo solo il trucco o trucco e recitazione o sarebbe meglio mettere insieme trucco, disegno e recitazione.

Primo incontro:

- Si lavora in due. A traccia il contorno del viso di B in aria con la mano che disegna, poi traccia un disegno del viso di B con carta e penna.
- A usa le dita per truccare B.
- A usa le dita per truccare il disegno che rappresenta B. Il disegno viene firmato e datato.
- Si scambiano i ruoli.

Secondo incontro:

- Lavorando singolarmente, ogni membro del gruppo fa un autoritratto con carta e penna, tracciando prima il contorno nello specchio con un dito della mano che disegna.
- Ognuno usa le dita per applicarsi il trucco sul viso.
- Quando il trucco è terminato, al personaggio così creato viene dato un nome e, se vuole, si muove, parla, racconta di sé.
- A questo punto si fa il disegno, usando le dita e i colori per la pittura del viso e si scrive sul foglio il nome del personaggio. L'attore firma e pone la data sul disegno.

Terzo incontro

- Lavorando singolarmente, ogni membro del gruppo usa spugne per creare un trucco.
- Si adopera lo specchio per creare e dare un nome al personaggio.
- Su un foglio di carta, senza disegnare prima il viso, l'attore riproduce il trucco creato sulla propria faccia. L'attore firma e data il disegno.

Quarto incontro

- Lavorando singolarmente, ogni attore usa i pennelli per creare un trucco.

- Con lo specchio crea il personaggio e gli dà un nome.
- Si usano di nuovo dita, spugna e pennelli per ricreare il personaggio su un foglio di carta. L'attore firma e data il disegno.

Quinto incontro

- Lavorando singolarmente, ogni attore usa dita, spugna e pennelli per creare un trucco.
- Con uno specchio si crea il personaggio e gli si dà un nome.
- Si ripete l'uso di dita, spugna e pennelli per ricreare il personaggio su un foglio di carta. L'attore firma e data il disegno.

Sesto incontro

- Su un foglio di carta, ogni attore usa le dita, la spugna e i pennelli, come preferisce, per disegnare un trucco per un altro attore. Se ne studia uno per un attore specifico e si può anche decidere il personaggio più appropriato.
- Si esegue questo trucco sull'attore scelto da ciascuno...
- L'attore che è stato truccato cerca di caratterizzare il personaggio che è stato disegnato per lui.

Le improvvisazioni di gruppo possono costituire parte della creazione del personaggio in qualsiasi di questi incontri. Il lavoro deve essere accuratamente documentato, col nome dell'attore, del personaggio e con la data scritta su ogni disegno foto o video tutte le volte che è possibile.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Philip Riley *"How Small do you like yaor talk"*. Seminario, Università di Torino 2001. Nina Rook in Conversation.
- 2) Slade P, *Child Drama*, University of London Press, 1969
- 3) Gilligan C, *In a Different Voice*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1993
- 4) Hughes J, "Working with Women Prisoners and Drama" in *Prison Theatre*, ed. James Thompson, Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia, 1998
- 5) White J, "The Prisoner's Voice" in *Prison Theatre*, James Thompson ed., Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia, 1998
- 6) Griffin J, intervento al convegno *interculturalità*, Università degli Studi di Torino, facoltà di scienze politiche, 2000
- 7) Hall E, *The Hidden Dimension*,
- 8) Prendergast F, "Fare le facce", *Arti Terapie*, gennaio 1996, Roma
- 9) Breitenbach N., *Visage Intimes*, Hommes et Groupes, Paris, 1978



“La creazione di un trucco”