Claudio Meldolesi

SUGLI INCONTRI DEL TEATRO CON LE SCIENZE DELLA PSICHE. QUALCHE RIFLESSIONE

È naturale che si parli di teatro in sede antropologica e di antropologia in sede teatrale. Suscita invece sospetto che si parli di psicanalisi in sede teatrale, e viceversa. Perché? Lo scambio fra queste culture ha avuto un'intensa preistoria: culminata con l'interessamento dei Grandi attori al magnetismo e alle pratiche psichiatriche e con l'uso manicomiale di foto di scena, e simili, per esemplificare le «aberrazioni»; certe diagnosi, addirittura, si appoggiarono all'arte interpretativa. Intersezioni alla moda? Spesso, ma non sempre. Archer dedicò un libro di frontiera alla psicologia dell'attore nel tardo Ottocento e, poco dopo, alcuni rudimenti psichiatrici furono genialmente trasposti a teatro da Stanislavskij e Pirandello. Né si può dire che le scienze della psiche fossero poco disposte al dialogo. Freud stesso instaurò un vivo rapporto interscientifico con Schnitzler, che acquisì alla drammaturgia dinamiche patologiche e dettagli clinici. E l'ideazione degli psicodrammi di Moreno fu contemporanea, anche in senso culturale, alle sperimentazioni della scena espressionista: nessun altro medico, dopo di lui, è entrato nella storia del teatro per i risultati della sua professione. Non solo: oggi Schnitzler è rappresentato nei teatri di tutto il mondo e a Moreno si dedicano società teatrali e scientifiche. Si continua a trattare di teatro e psicanalisi con i loro nomi e con quello di Strassberg. Ma come mai i loro discorsi non si sono sviluppati in altri discorsi, almeno dal punto di vista teatrale?

«Teatro e Storia» non ha prestato attenzione, finora, alle relazioni teatrali con le scienze della psiche, se non di riflesso. Oltre che di antropologia teatrale, ci siamo occupati dei rapporti con la sociologia, sempre rilanciati anche se tortuosi. Invece, di psicoterapia e, soprattutto, di psicanalisi, no. Non si pensi che sia stato per disattenzione, altrimenti non saremmo risaliti alle scaturigini settecentesche di queste combinazioni scientifiche. Ci ha guidato, in questo orientamento, una riflessione induttiva: che il teatro ha spesso in-

trecciato i suoi percorsi di pensiero con quelli psicanalitici, ma fra i due ambiti non si è creata una vera reciprocità di sapere. Sicché, nel rapporto, l'atto teatrale – l'agire pratico-teorico – è stato dominante o dominato: quasi mai esso è riuscito a stabilire una reciprocità durevole negli incontri con questa o quella scienza della psiche.

Le ragioni di tale inibizione sono state di ordine generale, e ne diremo poi. Per il momento, limitiamoci ad accennare a una concausa: la difficoltà di comunicazione reciproca. Questa non fu assoluta. Come abbiamo visto, Schnitzler (con Freud) fece interscienza, e così Moreno o Strassberg. Ma c'è da considerare la singolarità dei loro percorsi, che fruirono di una certa surdeterminazione. Le interferenze psico-teatrali prima ricordate ebbero luogo in periodi critici: di guerra o di rivoluzione, di anomia o di instabilità socio-culturale. Sembra perciò di poter affermare, deduttivamente, che tali incontri interscientifici poterono concretizzarsi solo in stato d'emergenza sociale o di ridiscussione generale delle discipline. In quei contesti, infatti, tese a prevalere la logica che aveva fatto rinascere insieme, contemporaneamente, i due saperi, nella forma della psicanalisi, da un lato, e del teatro di *interpretazione* (prevalentemente registico), dall'altro. Tangenza non casuale, che comportò l'uso di analoghe formule e di parole uguali o simili, a cominciare dai concetti di «caso» e di «interpretazione»: analogie che resero trasferibile la seduta terapeutica – la sua apparenza, nella dimensione drammatica (ma riguardo ai crocevia comportamentali, la drammaturgia del «vissuto» aveva già scoperto la teatralità delle «svolte contrassegno» con Ibsen).

Queste pagine sono state scritte 'in margine' al saggio breve della De Thomasis. Perciò il lettore perdonerà il loro carattere in parte ausiliario. Ma chi scrive, pur riservandosi di tornare in seconda battuta sulla 'composizione' del ragionamento, è certo della pertinenza di queste idee guida: ho potuto già verificarle sul campo, dati i nuovi interessi terapeutici per le tecniche del teatro: a Milano, anzitutto, in occasione del convegno interscientifico su teatro e carcere (al «Verdi»), e a Bologna, dove al convegno inaugurale dello Spazio della Memoria, il teatro di Leo, due psicanalisti hanno portato similari riflessioni comparative fra lo spettacolo e la seduta terapeutica.

Proseguirò ragionando per punti, d'ora in poi, per ragioni di chiarezza (per favorire discussioni successive) e di spazio.

* * *

Abbiamo alle spalle almeno quattro fasi di appassionate iniziative sul tema. (Dico quattro ma potrei dire sei).

A - La prima fase nacque nel cuore dell'Ottocento, dall'incontro fra il Grande attore, come *monstrum* capace di terribili incarnazioni, e lo psichiatra o il guaritore. La cultura registrò la novità con allarme, ma non mancò l'interesse ragionato. Ne ha dato conto la Gallini nel suo bello studio sul magnetismo. Sta di fatto che, da allora, gli psichiatri aggiornarono il loro vocabolario con locuzioni teatrali e lanciarono le foto manicomiali per pose sceniche. Dal canto loro, gli attori si adeguarono di buon grado. La tentazione della follia era già parte integrante della loro storia collettiva: varie attrici romantiche, avendone coscienza, si erano rifiutate di interpretare certe vertigini. È il caso, ad esempio, della Siddons, che mai volle essere Cleopatra sulla scena, sentendo che sarebbe stata attanagliata dai fantasmi shakespeariani. Ma poco dopo troviamo la Ristori – è lei stessa a scriverlo nelle sue memorie – intenta a frequentare i manicomi, per carpire alle degenti qualche somatizzazione inquietante.

Questo incontro del romanticismo degli attori con la poetica interpretativa del «vero», e con la fede nei fenomeni magnetici, ebbe poi storici, vasti riscontri con le prime teorizzazioni combinatorie fra scene e psiche. Così, bastarono pochi anni perché anche la grande editoria si interessasse seriamente al fenomeno. Ecco la Longmans, Green and co. di Londra uscire nell'88 con il libro di Archer *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*.

Ora, mettendo questo libro a confronto con la voce «Psicanalisi» che Franca Angelini ha scritto per l'*Enciclopedia del teatro del Novecento*, breve ma densa ricostruzione ideologico-bibliografica, salta agli occhi che i riferimenti combinatori non hanno costituito solo delle varianti per i due saperi, bensì hanno fatto anche storia, una storia a sé. E, allora, perché non prenderne atto come per tutte le storie? Trattandosi poi di una storia ideologico-professionale, a

maggior ragione è sembrato possibile investirla nel nostro discorso, nonostante le sue aporie. Le storie segnate dalla discontinuità, come questa, si prestano naturalmente ad essere *usate*, oltre che ricostruite. (È difficile ricostruirle preventivamente, in quanto gli spettacoli di riferimento non ci sono più, mentre ci sono incolmabili dislivelli documentari: disparate righe scritte dai teatranti e massicci trattati, soprattutto estravaganti, scritti dagli scienziati). Un uso accorto può invece sancire la pertinenza al discorso delle psicotecniche pre-recitative di un Salvini, che – come ben si sa – sollecitarono Stanislavskij, o delle sottolineature subliminari che contrassegnarono le regie del Visconti 'realista'; pur nella difficoltà di fare storia di una materia così discontinua e disomogenea.

B - Per tornare, però, al discorso epocale da cui siamo partiti, una ipotesi storiografica possiamo farla. E cioè, che il contributo freudiano è sì fondamentale, ma, per il nostro discorso, appare datato al passaggio di secolo. Per il rapporto teatro-psicanalisi, non si può considerare Freud *il* fondatore. Egli fu tale per la dialettica arti visive-psicanalisi, cui dedicò circostanziati studi, e forse, per la dialettica con la letteratura, con quella almeno che lo aiutò ad entrare nei grovigli della malattia; invece, egli non sistematizzò le relazioni teatrali sottese al rapporto terapeutico; piuttosto, guardò al teatro greco e al lessico della scena, come strutture di civiltà, in sede epistemologica. Si sente in lui un riflesso del teatro suo contemporaneo solo a livello di concettualizzazione, quando Freud definisce le categorie di frontiera fra la malattia e l'esibizione. Quando scrive dell'isteria, si riconosce in lui l'amico o il futuro ispiratore di Schnitzler. Ed ecco allora la pregnanza combinatoria di certe categorie, come quella del teatralismo, o di certe aperture: fondamentale quella relativa al teatro del sogno. Ma è sintomatico che sono stati poi soprattutto i letterati a trarre impulso dalle sue idee interscientifiche. Egli incise relativamente al livello della pratica drammatica, anche successiva. Nonostante grandi eccezioni, dai lampi di Artaud all'ultimo testo scritto da Beck, e nonostante le recenti riprese, fino a quella di Gozzi, teatro del sogno resta per antonomasia quello 'antico' di Calderon e di Kleist o quello dei non freudiani Strindberg e Pirandello.

C - A proposito del primo Novecento, si può comunque parlare di una crescita tumultuosa di idee e di possibilità combinatorie e, al contempo, di una sostanziale discrasia: dovuta al difficile innesto della cultura registica nel corpo del vecchio teatro che, da parte sua, era arrivato ad influenzare l'idea teatrale di Freud. Ma proprio qui il discorso si riapre. Perché il rinnovamento teatrale può anche alimentarsi profeticamente di idee, e tanto più lo poté nel tempo originario della regia, che tanto risentì delle filosofie idealistiche. Così, quando la grande cultura successiva alla prima guerra mondiale arrivò a 'divorare' il suo idealismo iniziale, a forza di tragico rigore, la dialettica combinatoria del teatro e della psicanalisi sembrò di colpo arrivata al suo punto alto. Mi riferisco agli anni della maturità post-surrealista di Artaud, che furono gli stessi del magistero di Jung. L'esperienza psicodrammatica di Moreno, allora, dimostrò che le condizioni erano venute per l'apertura di una fase costituente della nostra interscienza. Anche se il discorso non va stretto attorno alla sua contraddittoria figura (Moreno fu, a mio parere, geniale costruttore e dissipatore del suo genio per l'incoerenza con cui ideologizzò la pratica dello psicodramma, fino all'involutivo passaggio al sociodramma, in America), lo straordinario valore della sua prima invenzione lo segnala comunque per l'apertura alla sovradeterminazione: la stessa che ci sembra riscontrare nella contemporaneità di Jung e Artaud. Soprattutto con questi due inventori, comunque, la nostra cultura combinatoria fece il suo marxiano 'salto secolare': salto che non si può solo ricondurre alla scoperta materiale degli archetipi, che ha arricchito il sapere del teatro e quello della psicanalisi, insieme. Si trattò di più: forse della scoperta che non esiste limite concettualmente definibile sia per l'uno che per l'altro sapere e che, perciò, teatro e psicanalisi devono considerarsi segni della stessa potenza umana, prima che fattori di autonome specializzazioni. Passaggio euristico fondamentale, almeno per la cultura teatrale: che ha orientato l'avventura di Grotowski e, per singoli suoi aspetti, il coraggio del teatro di gruppo.

D - Dicevo prima di quattro fasi, ma la quarta ha fatto rifluire il discorso su terreni compatibili di produzione e di cultura professionale. Penso all'Actor Studio, pur con la sua ricca pedagogia.

Questa fase ha poi conosciuto scelte di segno opposto: quella di

Grotowski, che ha costruito un'esperienza fino in fondo interscientifica e pedagogica, ma andando al di là delle tecniche teatrali (orientamento di lungo periodo, ancora una volta, che ha rotto con il sistema economico e culturale del teatro) e quella del ritorno attivo al teatro nel sociale: sia nella forma del gruppo radicato, sia in quella del teatro d'animazione: nelle scuole, nelle carceri, nelle istituzioni totali.

Si obietterà che questo tipo di teatro è in declino: lo stesso declino del teatro. Ma il tempo dei gruppi è durato comunque abbastanza per modificare la psiche del teatro italiano. E non è affatto scontato che le attuali vicissitudini economiche e il mancato ricambio generazionale non possano costituire contraddittori segnali in vista di una rigenerazione del fenomeno.

* * *

L'intermittenza euristica del rapporto teatro-psicanalisi non deve farci pensare che questo impulso combinatorio non sia fondato. Esso è tale, anche se fa problema, per l'opinione pubblica, solo nell'insorgenza di traumi sociali o di radicali movimenti collettivi, che impongono ridefinizioni del modo di rappresentazione e di autorappresentazione. Si potrebbe dire che si tratta di un rapporto fondato, ma in cerca di visibilità, e che il sistema culturale è disposto a renderlo tale solo per necessità: quando i sistemi tradizionali di spiegazione-rappresentazione si dimostrano palesemente insufficienti. Può capitare, allora, che uno spettacolo del profondo, come il vecchio *Parenti terribili* di Cocteau-Visconti, si riveli tempestivo e diventi più importante, perciò, di una serie di libri di storia e di politica. Ma teatro e psicanalisi realizzarono incontri ugualmente contraddittori e vitali anche prima e dopo quello spettacolo.

Lo stato dell'intermittenza rimanda, quindi, alle circostanze della visibilità che, fra l'altro, è diversa da arte ad arte: se la crisi politica e *Gli indifferenti* di Moravia non gli avessero aperto la strada, lo spettacolo di Visconti non sarebbe stato *visto*.

Questo esempio ci porta poi a un punto ancora più significativo, se si pensa che la psicanalisi e la regia furono ugualmente osteggiate fra fascismo e secondo dopoguerra, in Italia. La visibilità divenne nel nostro caso sovversiva, esplosiva, perché riguardante

un fenomeno di eruzione, di manifestazione 'pericolosa' per le abitudini del tempo. Visibilità, quindi, come manifestazione del non ammesso alla vista: infrazione e risarcimento delle frustrazioni patite. Ecco la dimensione positiva che si può trovare nell'intermittenza, in quanto ondata che trascina con sé il sottofondo, anche se non è ancora l'ondata del rovesciamento. Non a caso quei terribili parenti viscontiani (e furono chiamati parenti per autocensura, trattandosi di genitori!) diedero coraggio a tutti i giovani registi italiani.

D'altro canto, c'è psicanalisi e psicanalisi. E lo spettacolo è disposto agli incontri interscientifici, solo se il sapere altro, messo in azione, non è una disciplina organica, ma un impulso originario al sapere. Perché, interagendo con il sociale, il linguaggio del teatro deve farsi *indeterminato*, in quanto la scoperta teatrale deve essere originaria, ogni volta: lo spettacolo non può accontentarsi di trasmettere un sapere già formalizzato. Riflessione centrale, questa: non a caso, la teoria dell'indeterminatezza, cui è tenuto il teatrale di fronte al sociale, rimanda a due Diderot, il teatrologo e il filosofo, recentemente riscoperto precursore delle scienze della psiche. Il teatro può fare mondo, come la vita psichica, cui l'apparenta il sogno; ma può farlo se sa spiazzare i meccanismi di costrizione cui possono soggiacere la scena e la psiche, se degradate a macchine di riproduzione non creative.

Ciò vuol dire che il teatro ha bisogno di una certa interazione con le scienze della mente e della società; ne ha bisogno per potersi riformulare di continuo, parallelamente alla vita individuale e collettiva; ma per far questo deve rifarsi alle scienze non istituzionali, alla loro iniziale critica delle apparenze, al loro bisogno di approfondimenti sostanziali: lo intuì Stanislavskij definendosi, da regista del preconscio, «cercatore d'oro». E lo stesso si può dire dei Grandi attori che recitarono mitiche passioni valorizzando sulla scena le loro personali inclinazioni emotive: furono loro, infatti, prima di Stanislavskij, a scoprire la fungibilità artistica della memoria emotiva. Così la mente, in prova, in stato di creazione, sembra identificarsi con un piano a due facce: una induttiva, relativamente padroneggiabile e scientificamente influenzabile; l'altra visionaria, assolutamente privata. Trattando del sentire nella vita quotidiana, la Heller ha parlato anch'essa di due facce, quella tra-

sformabile delle emozioni e quella intrasformabile delle pulsioni. Ecco: le due facce della creazione dell'attore ripropongono questa dualità, ma rendendo straordinariamente attiva la prima faccia: sensibilizzandola e acculturandola, fino a renderla altra, influente sulla 'persona' – intesa come maschera e come preconscio – dell'attore. Ma se è così, e lo confermano i più radicali maestri teorico-pratici dell'attore, da Lessing e Morrocchesi, da Stanislavskij a Brecht, allora vuol dire che la sostanza del rapporto della psicanalisi con il teatro riguarda la recitazione; tanto che, assumendo quest'ultimo termine come cultura recitativa, ci si viene a trovare di fronte a una sovrapposizione dei due saperi. Questo è il centro del ragionamento che sto facendo.

Siamo oltre la classica equazione per cui la realtà sta al teatro come la vita sta alla convenzione artistica. Ricordo, a questo proposito, l'illuminante osservazione di Barba circa la tendenza del Novecento teatrale, in genere, e del Living Theatre, in particolare, ad abbassare il livello delle convenzioni per creare un rivoluzionario travaso vita-arte e per spiazzare le vecchie finzioni. Ciò non sarebbe stato possibile, se il teatro non fosse, a livello latente, vita; e viceversa. Ora, la conclusione cui siamo prima arrivati sul rapporto psicanalisi-cultura recitativa va collegata a questa dimensione, per cui creazione scenica e azione terapeutica possono arrivare a toccarsi, fino a coincidere. Non a caso l'origine della psicanalisi contemporanea a quella della regia, nonostante i clamorosi dislivelli nazionali in cui l'una e l'altra attecchirono. Nessuno avrebbe potuto pensare che il nuovo sapere clinico sarebbe nato dalle rovine politiche della grande Austria o dalla periferia svizzera; né, a maggior ragione, che il nuovo sapere teatrale sarebbe nato nel centro dell'ordine imperialista (l'Inghilterra) e dall'antico ordine dispotico (la Russia). Eppure, la prima spinta dei due nuovi saperi si originò, come la rosellina brechtiana, 'dove non la si aspettava'. Stranezza, ma anche riprova del generale coinvolgimento della cultura europea. Va tenuto presente questo contesto per cogliere fino in fondo il valore dirompente delle due nuove culture. Esse risposero anche al bisogno di cogliere e di spiegare, di ri-vivere e di analizzare i traumi di tante perdite e smemoratezze. Rispetto a questa patologia del declino, geniali applicazioni delle vecchie tecniche e nuove inimmaginabili scoperte fecero sì che psicanalisi e

regia si ponessero da scienze del dissenso, portatrici di nuove radicali prospettive.

L'avvento della regia somigliò all'avvento appena consumato della psicanalisi. Come? Se si assumono il paziente e il testo drammatico come realtà, *le* realtà in crisi, se ne deriva che l'azione del regista e dello psicanalista perseguono strategie simili. Ciò che è ancora dinamico nel paziente e nella drammaturgia potrà essere indagato come traccia di verità superiore, in senso sia terapeutico che registico: questo fu il comune impegno.

L'alta faccia della medaglia comporta però la conseguenza principale, negativa: poiché la psicanalisi deve dare risposte dal punto di vista terapeutico (questa è l'inibizione, questo il complesso, questo l'elemento pervasivo: questo è il caso), se si fa teatro psicanalitico a partire dal risultato, così come se si mette in scena *Amleto* a partire dalla conclusione, si finisce per dare ricette, anziché innestare nuove dinamiche.

Così agisce il meccanismo involutivo sotteso al rapporto recitazione-psicanalisi, ché la somiglianza dei due metodi finisce per vanificare la volontà analitica, sia quella teatrale che quella psichica. È troppo forte la somiglianza fra la rappresentazione teatrale e quella psicanalitica, perché non si determini sulla scena e durante la terapia un sostanziale 'divoramento' dell'elemento altro. Come spiazzare questa consequenzialità distruttiva?

* * *

Non basta che l'azione teatrale usi la scienza sociale come fattore di arricchimento o di nutrimento drammaturgico, se non ne è investito il senso dello spettacolo. La psicanalisi fa resistenza perché non vuole essere fatta a pezzi dalla drammaturgia registica: altrimenti diverrebbe un fattore esornativo, semplice additivo dei toni spiritosi o foschi del testo. Troppe volte la psicanalisi all'ingrosso ha riverniciato, così, la drammaturgia borghese. La drammaturgia americana troppe volte ha usato la psicanalisi in questo modo, riduttivamente, come elemento psicologico-sensazionale; nei casi migliori, essa ha fatto ripensare alle prove interscientifiche fallite dal teatro di Voltaire: non è possibile fare teatro *con* le scienze. Perfino nel teatro filosofico ha sempre finito per aver la

peggio il teatro: che servilmente tende a snaturarsi, a farsi cattivo teatro, ogni volta che è costretto a unirsi a ciò che non gli è affine.

Detto questo, unica via percorribile, sia a livello storico, sia artistico, sembra essere quella segnalata per il suo campo dalla antropologia teatrale: cioè, che ogni sapere scientifico va teatralizzato per il suo stato originario, e non per i suoi risultati disciplinari. Si può capire l'utilità di questo metodo in rapporto a Stanislavskij. In questa luce, egli non si presenterà più come l'eccezione, il profeta, bensì come il sistematore di un sapere teatrale in-genuo, sedimentato da uomini di teatro precedenti o contemporanei. Penso a due serie: Lessing-Diderot-Kean-Lemaître e Kleist-Sand-Salvini-Duse. È chiaro: si tratta di successioni puramente indicative, che danno però il senso di come l'emersione del pre-conscio e la problematica del profondo furono qualificanti durante e dopo il romanticismo in tutta Europa. E fra le righe possiamo cogliervi almeno due *novità*: il ritorno del protagonismo femminile e l'affermazione del teatro di poesia (che, non a caso, determinò un temporaneo ma lungimirante allineamento di certi autori con certi attori/attrici). Novità importanti, connesse al fatto che allora si impose il principio binario, destinato a diventare centrale nel Novecento, che il lavoro per sé è qualificante del processo creativo-interpretativo dell'*Ensemble*.

D'altro canto, il solo fatto di mettere insieme una manciata di nomi o, meglio, di nomi-esempi (perché tali essi sono per il lettore colto), è bastato a rilanciare il discorso fin qui svolto: nessuna relazione interscientifica del teatro può esaurirsi sul piano concettuale. L'esperienza tipica, oggi si direbbe laboratoriale, è il luogo semantico delle relazioni. Significativamente, tutti gli artisti citati segnalano che nel secolo e mezzo che va dal secondo Settecento al primo Novecento la coppia interprete-personaggio divenne una triade, ché fra l'attore e la 'persona' scenica da lui creata si individuò una figura altra, quella del personaggio che diviene: la figura che vive nella e della mente del recitante in prova, per Diderot, o che si anima già nel preconscio, per Stanislavskij e la Duse. Ad essa Pirandello darà identità scenica nei *Sei personaggi*: i quali possono considerarsi, da questo punto di vista, generati dal rapporto parapsicologico cui il 'Maestro' sottoponeva gli attori alle prove.

Si potrebbe fare una storia dello stadio fantasmatico del perso-

naggio da Diderot a Pirandello; oppure dalla Siddons, reticente a ospitare in sé la follia di Cleopatra, alla Duse: cioè fino alla teoria della «pietà» che la Duse elaborò per straniarsi dalla pericolosa coesistenza con i personaggi turbati. Ma in questa sede ci limiteremo a una riflessione panoramica.

Il teatro degli attori giunse tempestivo all'appuntamento con la psicanalisi nel primo Novecento, facendosi trascinatore della regia (seppure a suo modo) in quella direzione. Appuntamento importante, che fu invece mancato da quasi tutti gli autori e che gli psicanalisti stessi sottovalutarono, temendo di imbattersi in un tranello lombrosiano (David ne ha parlato). Tanto che si potrebbe vedere nell'antica familiarità dell'attore con la follia un viatico consacrato a questo successo. Ma gli attori non poterono rivendicarlo, stante la «rozzezza» (Brook) del loro *esserci*.

Nell'Ottocento e dintorni lo studioso deve comunque scavare, e deve farlo riprendendo il filo interrotto del primo dialogo del teatro con *quella* scienza sociale. È soprattutto il teatro che ha bisogno di ciò: il teatro come luogo di creazioni originarie e di produzioni segnate dall'energia genetica. Non è esso un mondo a sé e, al contempo, un mondo continuamente rigenerato dal profondo dei rapporti sociali? Questa entità biologica esiste in quanto ricrea a distanza dinamiche psico-fisiche del mondo reale, con modalità sue proprie o parallele. E questa distanza è il principio di verità del teatro, come affermò la teoria del «come se» stanislavskiano. Sicché la natura del teatro non può non coinvolgersi con la dimensione simbolica e traslata del vivere cui le scienze della psiche cercano di dare la parola. Brecht stesso, come regista, negli ultimi anni, accettò l'evidenza di questa connessione, e permise agli attori, nella prima fase delle prove, di recitare per immedesimazione. Riteneva, così, di creare la materia drammatica su cui avrebbe operato, poi, per distanziazioni artistiche. Psiche della persona e psiche del teatro hanno questa possibilità di incontro e di ingenerazione della materia prima dello spettacolo. Ma poi la materia, brechtianamente o meno, va lavorata: il teatro ha bisogno di recuperare la sua natura artigiana per affrancarsi dai surrogati del reale e per mettere in movimento la sua azione artistica: azione che non può essere segnata dalla spontaneità: ma, se mai – disse Brecht, con Hegel – dall'*ingenuità* fabbricatrice.

Ecco perché, da qualsiasi punto di vista li si consideri, approcci recitativi quali quelli dell'impersonamento o dell'immedesimazione non possono che essere parziali (a meno che siano stati mai definiti).

* * *

Gli sviluppi settecenteschi della fisiognomica hanno improntato, più o meno consapevolmente, il sapere sugli/degli attori: attraverso la trattatistica filosofico-teatrale e, soprattutto, attraverso gli scritti degli attori basati sul principio dell'analogia: si legge che perfino Totò si sarebbe esercitato in quest'arte, dando sviluppo umano a dettagli e atteggiamenti animali. Ma il pensiero e la pratica della fisiognomica non si sono mai veramente ricongiunti. A ricongiungerli, fin troppo, è stato il positivismo, con il suo impulso a totalizzare le culture e grazie alle sue superiori conoscenze, dovute ai ripetuti suoi incontri con il Grande attore. Per questo, forse, si fa nascere normalmente alla fine dell'Ottocento la dialettica del teatro con le nuove scienze della psiche. Ma più seriamente gli studi iconografici della Aliverti e quelli teorici di Ruffini hanno ricondotto al Settecento europeo questa svolta mentale del teatro.

Manca comunque un'analisi generale, di base teatrologica, che distingua le interferenze psico-teatrali innovative dalle novità scandalistiche e dal pensiero medio che plasmò la coscienza diffusa sull'argomento. Se essa esistesse, potremmo forse ridare agli attori più concreti riconoscimenti per il loro contributo alla cultura dell'immaginario. E potremmo, d'altro canto, ridiscutere il merito interscientifico di altre esperienze paradigmatiche, come quella di Moreno. E potremmo revisionare le singole esperienze che oggi siamo abituati a considerare indistintamente sotto l'etichetta positivista: il positivismo, pur combattendo l'ideologia grande-attorica, ebbe il merito di segnalare la differenza implicita nel *recitare* fra il presente e l'essere stati: passaggio utile per riconsiderare la Drammatica l'arte delle memorie possibili; ovvero per rifondare la relazione psico-teatrale. (Questa fu l'altra faccia di un incontro che, per la faccia apparente, sembrò esaurirsi in sterili discussioni 'artistiche' sui sintomi della sifilide da mostrare nell''incarnazione' dei personaggi caduti o ereditariamente segnati, oppure nell'iconografia fotografica delle pose 'morbose').

Il teatro è anche scienza della mente. Questa sua competenza è forse più antica di quella della medicina. E fu ciò forse, nel Novecento avanzato, a ostacolare maggiormente i legami fra psicanalisi e teatro, non essendo disposto il teatro a rinunciare alla base magica del suo sapere. Elemento che, invece, avrebbe favorito il suo rapporto con l'antropologia.

Eppure la pratica degli attori continua a essere pratica della psiche. Eppure Grotowski cominciò come psichiatra e regista post-stanislavskiano. Eppure sul confine opposto a quello parateatrale troviamo un altro promotore-inventore, Boal, anche lui influenzato dalle tecniche psico-teatrali di Stanislavskij. E non c'è teatro avanzato, oggi, che non abbia un debito con Stanislavskij.

Per l'altro teatro in Italia vale, poi, in particolare, la teoria biologica di Barba: il teatro non progredisce linearmente, bensì per zone neutre, all'interno delle quali può affermarsi questa o quella linea di ricerca. La transculturalità è, perciò, la base del divenire teatrale: che sarà tanto più intenso, quanto più intenso e ricco sarà il flusso delle culture al suo interno.

Il nostro teatro poté progredire, così, nel primo Novecento, nonostante la sua base produttiva fosse tradizionalista: con la Duse o Moissi la zona neutra permise di accumulare modalità eccentriche rispetto al teatro europeo del «consumo». Così, l'esperienza psicanalitica del nostro teatro poté costituirsi per eventi d'eccezione, ma legati l'un l'altro dall'essere esterni alla committenza di regime. Poté crearsi così, da noi, la compresenza di un teatro ufficiale post-ottocentesco con teatri assolutamente innovatori: quello stanislavskiano di Moissi e quelli del rivistaiolo Totò, della divina Duse o del trasmutabile Pirandello. E si badi: questi artisti lavorarono diversamente, ma tutti sul filo della psico-teatralità. Lì affondano ancora le radici del nostro pluralismo teatrale. Condizione particolare, questa italiana, nel contesto europeo. Pur nel massimo degrado, essa ha permesso di attingere sempre ad altri valori teatrali, rimossi ma *suoi*: tanto suoi da poter ricollegare l'arte di due o tre generazioni. Non si richiamano oggi a Eduardo – classe 1900 – quasi tutti i capofila del nuovo teatro? Meraviglie di un'arte addestrata al preconscio.