

Roberta De Thomasis

TEATRO E PSICANALISI COME VASI COMUNICANTI

Le rappresentazioni teatrali assomigliano alle rappresentazioni psichiche. O forse le rappresentazioni psichiche assomigliano a quelle teatrali. Evitiamo allora di spiegare le une con le altre, ma lasciamo che si richiamino, che i discorsi si intreccino.

Proprio come nei vasi comunicanti i liquidi, per quanto diversi siano i volumi dei vasi e le loro forme, tendono a tornare allo stesso livello se continuiamo ad aggiungere liquido da una parte o dall'altra; così immagini teatrali e immagini psichiche si incontrano talvolta e si mescolano su un palcoscenico personale, fino forse a ristabilire e 'stabilizzare' un punto di equilibrio e di tensione: il dialogo di uno spettacolo coi propri 'personaggi' interiori.

Il linguaggio psicanalitico può provare a spiegare un testo teatrale come un qualsiasi testo letterario usando, per così dire, le proprie figure retoriche. Ad uscir di metafora con un simbolo corrispondente.

Ma sullo spettacolo, come dire in un linguaggio analitico...

Forse la psicanalisi può riconoscere le persistenze, ritrovare l'archetipo presente in scena 'quella sera'. Come nel *Principe Costante* di Grostowski, dove è stato individuato, per esempio, il rapporto di Cristo con i suoi carnefici.

Una strada è forse lasciare che altre immagini, suscitate da quelle sulla scena, dialoghino con le immagini della nostra memoria. Provare ad applicare all'attenzione teatrale lo stesso processo di associazioni libere che si usa spesso nella tecnica psicoanalitica.

Certo, molte associazioni libere rimandano, in genere, ad un

Questo studio sviluppa suggestioni e idee nate durante lo svolgimento della mia tesi di laurea, Antonio Sacco, Università degli Studi di Bologna, Corso di Laurea in Lettere Moderne, Anno Accademico 1990-91. Ringrazio il prof. Claudio Meldolesi per avermi stimolata a precisare le mie impressioni iniziali sul rapporto tra teatro e psicanalisi.

teatro strettamente personale legato alla propria storia privata. Ma può essere una tappa estremamente utile.

Quando cerchiamo di riferire ad altri alcune impressioni forti di uno spettacolo, cerchiamo immagini più note, quasi universali, attingendo ad altre arti, cercando di cogliere una persistenza, un mito, inseguendo un linguaggio poetico denso ed ambiguo.

A volte le nostre associazioni si presentano 'mascherate'. Come quelle del sogno, le immagini mitiche – così altamente simboliche – si presentano a 'rispondere' a nostri bisogni desideri paure senza che noi le riconosciamo immediatamente come tali, perciò saltano e attraversano un passaggio...

Nei sogni, come negli stati psicotici, manca la dimensione del 'come se'. E nei miti?

Forse il mito si alimenta degli slittamenti tra il mondo dei sogni e il 'come se' del gioco infantile. E il teatro?

Se il mito appartiene all'infanzia di un popolo, come il gioco dei bambini può svolgere una funzione d'appoggio. Per tollerare la discrepanza tra la realtà interna e la realtà esterna, la fantasia struttura un'area cosiddetta transizionale: dove la psicanalisi freudiana colloca tutta la creazione artistica.

Così è possibile riempire cose e fatti del mondo reale della vita di situazioni immaginate, mantenendo però la distinzione tra soggettivo e oggettivo, conservando, appunto, la dimensione del 'come se'.

Ma se il mito è un racconto *continuum* che riavvolge in un fluido mantello tempi e luoghi remoti e li spinge fino a noi scortati da eterne divinità 'naturali', lo spettacolo teatrale, con i suoi luoghi deputati, con i suoi travestimenti, nasce ogni volta in un momento preciso ed è quell'accadimento: nel teatro tutto è presente. La funzione del 'come se' non riesce a spiegare tutto: lo spettacolo è azione reale. Al di là delle sue metafore. Però l'area transizionale ci parla di un aspetto dell'attore e della recitazione.

Le nostre memorie personali possono essere un tramite, un passaggio verso nuovi echi di uno spettacolo.

Se la finzione teatrale si muove nello stesso territorio dei nostri giochi infantili, se si muove nello spazio tra i nostri sogni e le loro frustrazioni, i materiali di uno spettacolo, come messaggi che viaggiano

sulla stessa lunghezza d'onda, possono incontrarsi e trarre dagli intrecci e dagli sfioramenti, dalle collusioni coi nostri 'fantasmi', nuovo significato. O meglio, maggior eco. Possono trovare altre assonanze. Un'altra personale percezione di un archetipo, come dirò ancora più avanti.

Così il teatro, anche indirettamente, rimette in gioco qualcosa della nostra infanzia, proprio come la psicanalisi.

Alcune immagini, anche mitiche, possono essere semplicemente tautologiche, ma segnare un colore in maniera più accesa può fargli assumere altre sfumature.

Perché non si tratta di capire. Quando andiamo a teatro non andiamo ad imparare, a capire come intendiamo abitualmente.

Sappiamo che il livello di 'apprendimento' che passa nei fatti artistici, in tutti i linguaggi che cercano l'Inconscio come referente diretto, che cercano con l'Inconscio un dialogo che scavalchi i tempi lunghi delle digestioni, che pretendono di scolpire un'incisione magari piccolissima ma immediata, è più profondo e parziale allo stesso tempo.

La psicanalisi si muove come l'arte, cerca un linguaggio il più possibile incisivo, ma ambiguo ed allusivo, che riesca a scavalcare la cortina dell'Io e dei suoi meccanismi di difesa. E lo fa creando un ambiente (il *setting*), una relazione (il *transfert*), che favoriscano lo scaturire di una parola più propulsiva.

La tecnica delle libere associazioni è quella che, partendo da una parola o una frase considerata 'innocua' dal paziente stesso, dal suo Io, lo porta ad altre parole delle quali l'Io non avverte immediatamente la 'pericolosità'.

È lo psicanalista – ci ha insegnato già Freud – che fa ripercorrere al paziente quella strada a ritroso. E quelle parole riportano spesso ad un ricordo, ad un'immagine.

Il teatro riesce a volte ad intrecciare, sulla scena e nello spettatore, la tecnica delle libere associazioni, il linguaggio della poesia, le immagini del mito. Gli attori diventano essi stessi 'oggetti transizionali', feticci attraverso i quali negli spettatori balenano desideri rimossi.

Assistendo ad una pièce teatrale facilmente una scena ce ne ricorda un'altra, di un'altra pièce. Caso ricorrente quando si vedono due diverse regie di una stessa opera, anche a distanza di anni.

Se noi, tornando dalla prima e dalla seconda regia al testo originario, ci poniamo, per esempio, il problema di quale messa in scena abbia risposto di più alla domanda del testo facciamo un'operazione correttissima. Ma forse non evochiamo altre immagini, come spettatori ci tiriamo subito fuori. Rilanciamo tutta la problematica tra autori e registi, e al massimo attori.

Se in noi lasciamo parlare le immagini personali, non la letteratura, i due spettacoli e il testo si sommeranno, si intrecceranno, chiameranno in causa altre fantasie.

Molte immagini della nostra psiche possono essere ricondotte, come fa la psicanalisi freudiana, a eventi del mito, e poi inserite nel quadro di alcuni 'complessi'.

D'altronde è la scoperta del mito di Edipo quale modello delle dinamiche inconse delle fantasie sessuali infantili che segna la nascita della psicanalisi.

Noi torniamo a chiedere alla psicanalisi di sciogliere i nodi che questa scienza ha provato a dispiegare con la chiave del mito. Oggi la psicanalisi rivendica e ricerca una funzione 'mitopoietica', la capacità di evocare parole e immagini che riescano ad imprimere un movimento interno ad una materia chiusa, ingabbiata; a dare una dimensione ariosa ad un materiale pietroso, salino.

Nel contesto di un 'complesso' le nostre immagini vengono di nuovo 'ingabbiate', ma si aprono anche al versante della significazione dell'Inconscio collettivo, degli archetipi.

Lo spettatore può provare a lasciar muovere il teatro in questo spazio intermedio tra le immagini della storia personale – il teatro della propria psiche – e quelle dei corrispondenti 'complessi', classificati in parte secondo un'iconografia mitologica. È quello spazio intermedio che nel rapporto psicanalitico occupa il transfert.

Gli attori occupano uno spazio tra il mito e la psicanalisi?

Quello che il linguaggio psicanalitico svela del linguaggio celato del mito, gli attori rivelano attraverso l'emozione. Gli archetipi si fanno corpo. Corpo scenico.

L'atmosfera buia della sala teatrale, quell'amore e paura per gli attori sulla scena, ai quali in certi momenti ci vorremmo quasi

sostituire, quello è forse l'humus che apre e alimenta dentro di noi quello stadio intermedio, il terreno da coltivare.

Chiunque sia stato in analisi sa che ciò che distanzia e riempie lo spazio tra i ricordi e i fatti accidentali di una vita e l'appartenenza ad un gruppo ben identificato di nevrotici, è quel riconoscimento tra analista e paziente. Ciò che l'analista ti regala è un preciso riconoscimento, l'amore per la tua storia, che è unica, si svolge in un luogo e in un rapporto che sono scelti. Non sei più né troppo particolare (cioè solo), né di una generica categoria (cioè nessuno), sei tu.

L'esperienza dello psicodramma: mettere il paziente di una terapia di gruppo al centro dell'attenzione facendogli raccontare una sua storia, una vicenda, 'appoggiato' dal terapeuta capogruppo.

Perché lo psicodramma diventa terapia di gruppo? perché, per esempio, la classica esperienza di fantasia incestuosa coinvolge e tranquillizza anche gli altri?

Al centro non c'è 'uno qualunque', e intorno non ci sono 'tutti gli altri', ma c'è uno specifico individuo. Un nome, una storia, non è un essere indeterminato come qualsiasi o tutti, è proprio lui. Un individuo, un'individualità specifica.

Così forse a teatro. A teatro il personaggio è quella persona in carne ed ossa. Il processo catartico attraverso l'esperienza di un corpo presente in scena è più forte, è diversa, come sappiamo, dal tipo di esperienza che si mette in moto nella sala cinematografica. Il processo di identificazione, a teatro, può saltare un passaggio, la mediazione dell'immagine.

Allora questa storia, questa storia che cura – come chiama Hillman la «riscrittura» di una vita in una nuova luce – non è più una costruzione o una ricostruzione, è essere ricatapultati nel processo della vita.

E a teatro?

Aver il coraggio di lasciare il dialogo sospeso, rispondere a delle domande con altre domande, a delle immagini con altre immagini. Il flusso di coscienza ricercato da tanti scrittori può diventare il tipo di scrittura dello spettatore che ragiona, che ricorda durante uno spettacolo, soprattutto un certo tipo di spettacolo (e mi

riferisco, per esempio, a quelli dell'Odin), che mobilita in maniera forte lo spettatore.

Durante lo spettacolo è l'attenzione il sintomo e lo stimolo. Ma dopo. Ci ripensiamo. Come? Proviamo a pensare a come ci ripensiamo. Proviamo a pensare 'a noi', non allo spettacolo. Perché però ne possiamo dialogare dobbiamo forse cercare il livello 'intermedio' di linguaggio, che cerca lo psicanalista in seduta.

Se noi evocassimo immagini strettamente autobiografiche, citeremmo tra l'altro persone e fatti che probabilmente per il nostro interlocutore, se non è un vecchio amico, non significherebbero niente. Se noi ricorriamo alle categorie della critica, accediamo ad un linguaggio già ben codificato e certamente rimandiamo, comunque indirettamente, ad altri spettacoli, ad altra letteratura, teatrale e non.

Ma se noi lasciamo parlare la lingua poetica delle nostre immagini, quello di personale che si è già incontrato con altra poesia, con altre arti...

Se noi prendiamo in prestito i nostri sogni: lasciamo che un attore che esce di scena vesta i panni di Proserpina che scende nell'Ade. L'incedere di un vecchio comico della Commedia dell'Arte sembrò il ritorno agli Inferi. Ora, dal punto di vista personale, quest'immagine può parlare di meccanismi di difesa, della paura e del fascino di una 'discesa' nell'Inconscio, ma può immediatamente dire ad un altro che l'attore ha bisogno di tenere al riparo un seme, perché germogli. Di andare a guardare da vicino una materia incandescente.

Che può tornare a fiorire solo nella stagione del palcoscenico. Nel linguaggio psicanalitico: per tollerare la distanza tra l'Ade e la Primavera, l'attore inventa il palcoscenico: lo spazio che unisce – collega e divide – interno e esterno, sopra e sotto. Per tollerare la distanza tra 'essere interno' e 'essere esterno' l'attore struttura i personaggi. Tra il suo sentire 'profondo' e l'accadere del quotidiano c'è la veste del palcoscenico, in cui gli accadimenti meglio riescono a far vivere la propria vita interiore, fantastica.

Dopo la censura che è caduta, lasciando aprire uno spiraglio durante uno spettacolo, anche lo spettatore dovrebbe continuare a 'lavorare' nell'abbandono, in una sorta di training...

Il training personale di un attore è già un rito. Se un rito è il tentativo di fare esperienza del trascendente – del divino, dell'anima, dell'Inconscio, dell'immaginario – l'attore cerca di ritrovare quei gesti che l'hanno già portato all'attivazione di quello stato di coscienza, di quel livello di percezione.

Il training di un attore serve perché impari a trasmettere la sua intelligenza, la sua memoria, attraverso tutto il suo corpo.

Le tecniche di training che alcuni psicoterapeuti usano, spesso fanno sì che l'individuo risponda al rilassamento con una produzione di 'immagini mentali'.

Queste immagini, il più delle volte, non sembrano aver alcun nesso diretto con la propria storia personale, proprio come i lapsus. Il terapeuta può creare le condizioni perché il paziente, da un'immagine all'altra, arrivi ad un ricordo che si rivelerà significativo.

Il cammino di uno spettatore potrebbe provare a sfuggire al binario autobiografico, così come a quello, come dicevamo prima, di confrontare una regia con una precedente, o un'opera con una precedente.

Zigzagando tra la catena delle associazioni personali e quelle dell'ambito artistico – in questo caso di uno spettacolo – provando a mescolare le carte, si cammina forse su un territorio, un confine, su qualcosa che in noi le accomuna: la nostra personale percezione di un archetipo.

Nel caso del training dell'attore ogni personaggio vive nell'humus di quella sua percezione archetipica.

Ma la percezione di un archetipo non è spiegabile, raccontabile, è traducibile solo attraverso un'altra arte che raccoglie un punto d'incontro di più intuizioni e rende riconoscibile l'immagine forte che le collega: riecheggia ancora l'archetipo, ma attraverso un altro individuo ne offre e ne coglie una nuova faccia prospettica, un altro spigolo.

E un altro individuo è ogni spettatore.

La conoscenza individuale di una se pur minimamente 'differente' faccia prospettica, apre al disegno della catena del DNA. Come dire che tra Inconscio collettivo e personale c'è anche tutta una

lunga storia scritta su quei gradini, in quelle volute, prima ancora che nella memoria alla quale riusciamo ad accedere, da soli, e con l'aiuto di tecniche analitiche.

Il mondo dei miti, di tutti i miti della storia dell'uomo, è forse il vocabolario, l'alfabeto che più ha conservato le tracce delle memorie scritte su quei gradini. Forse con quelle memorie riesce a creare delle sinergie, perciò i miti riescono a muovere energie del profondo.

Se noi cerchiamo subito delle parole per rispondere a delle immagini, rimettiamo davanti un linguaggio largamente dominato dall'io. Ma i 'fantasmi' che vengono a galla quando abbiamo abbassato la guardia possono diventare una lanterna magica. Poi, trovare delle parole incisive per tornare alla stessa immagine carichi di un significato nuovo, di una nuova comprensione, significherà anche andare a pescare nel nostro migliore bagaglio, poetico e mitologico: e 'accontentarsi' anche di accennare, più che di dire.

Lo sforzo di comprensione, in discipline che non richiedono la logica come priorità, sembra andare nella direzione opposta ai nostri sforzi. D'altronde niente mai ci permetterà di andare ad attingere ad un bagaglio che non abbiamo.

Forse è anche per questo che la storia degli attori non ammette sistema.

Coloro che vogliono scrivere sulla vita degli attori vivono in una perenne vertigine cronologica, che fingono di voler sanare, proprio come i mitografi.

L'attore uccide ogni volta il Minotauro, un po' di se stesso, senza troppa paura perché sa che, come l'ombra, il Minotauro non muore.

E lo storiografo sa che deve entrare nel labirinto senza andare in cerca fino alla stanza del Minotauro – guai a tagliare la testa al toro! – è l'ombra della storia.

Di una storia dove le ombre parlano di più.

Nota bibliografica

Oltre agli studi di Freud e Jung mi sono stati di particolare aiuto: R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1981; J. Hillman, *Il*

suicidio e l'anima, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 1972; Id., *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina ed., 1984; A. Lowen, *Il linguaggio del corpo*, Milano, Euroclub, 1978; E. Neumann-A. Portmann-G. Scholem, *Il rito*, Como, Red edizioni, 1991; R. Temkine, *Il Teatro Laboratorio di Grotowski*, Bari, De Donato, 1969.