

Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica

L'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij

Edoardo Giovanni Carlotti

Il saggio *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, redatto nel 1932 e pubblicato nel 1936,¹ a due anni dalla morte dell'autore, costituisce un ideale tentativo di prosecuzione delle ricerche e degli studi di Vygotskij sui problemi connessi alla psicologia dell'arte, che lo scienziato sovietico aveva ampiamente trattato nell'omonima monografia, nata come dissertazione dottorale ma data alle stampe soltanto dopo il 1956, sulla base di un manoscritto presumibilmente incompleto.²

Nella *Psicologia dell'arte*, che si configura come la stadio provvisoriamente conclusivo di un percorso decennale, originato da uno studio dell'*Amleto* shakespeariano,³ l'argomento teatrale occupa uno spazio limitato della trattazione, ed è affrontato sul piano della letteratura drammatica e non in relazione alla scena e all'attore, quantunque sia esplicita l'ammissione, nel decimo capitolo, che l'analisi di un testo teatrale è in grado di rivelare solo «per metà»⁴ ciò di cui compone l'espressione artistica in questione.

Nella stessa occasione, Vygotskij introduce un riferimento all'oggetto del saggio qui presentato per la prima volta in traduzione italiana, utilizzando alcune delle citazioni dal *Paradoxe* diderotiano che ne formeranno il nucleo centrale. Sviluppando la propria interpretazione del concetto di catarsi che – come viene specificato – è esclusivamente una definizione provvisoria e funzionale di un fenomeno psicologi-

¹ Lo scritto costituisce l'epilogo del volume di P. M. Jakobson, *Psichologija sceničeskich čuvstv aktëra*, Moskva 1936, pp. 197-211.

² La seconda edizione, sulla quale sono condotte le traduzioni in lingua occidentale di cui disponiamo, integra infatti la prima in base al manoscritto annotato che Vygotskij aveva affidato a Ejzenštejn, ritrovato negli archivi del regista. Cfr. L. S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, pref. di A. B. Leontjev [Leont'ev], note e commento di V. Vs. Ivanov, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 371. D'ora innanzi semplicemente PA.

³ Come l'autore stesso si premura di specificare nella premessa, il volume riprende in parte lavori già pubblicati, complessivamente realizzati nell'ottica della «ricerca di una via d'uscita dai vacillanti confini del soggettivismo» sia per la psicologia che per l'estetica, con l'obiettivo di muovere i passi verso «una conoscenza sperimentale e materialisticamente esatta negli àmbiti dell'una e dell'altra» (PA, p. 21).

⁴ PA, p. 320.

co peculiare all'esperienza estetica, senza alcuna velleità di proporre una delucidazione del senso che esso assumeva nella *Poetica* aristotelica, lo psicologo suggeriva che la duplicità dell'emozione dell'attore, così come era esemplificata dal *philosophe* nel suo celebre dialogo, se opportunamente indagata, potesse fornire elementi importanti per avvalorare la tesi che l'effetto catartico dell'arte è essenzialmente quanto risulta dalla percezione di una evidente e deliberata contraddizione tra la forma e il contenuto dell'opera.

Tale tesi – fulcro della *pars construens* della *Psicologia dell'arte* – è argomentata, principalmente in ambito letterario, secondo un procedimento di graduale ascesa dall'elementare al complesso, in prosa come in versi, successivamente su fiabe, racconti, romanzi e drammi, con una particolare e necessaria attenzione ai rapporti che le diverse forme utilizzate intrattengono con il contenuto e che, ciascuna nel suo specifico caso, evidenziano come l'elaborazione artistica si appunti principalmente sulla ricombinazione dei dati accessibili all'esperienza ordinaria della realtà, al fine di suscitare la percezione di un contrasto tra la tonalità emozionale del materiale e quella della forma attraverso cui esso viene elaborato.⁵

I dati dell'esperienza ordinaria possono infatti essere sottoposti, in sede di elaborazione artistica, a varie modalità di ricombinazione, che possono riguardare, nelle specifiche occorrenze, più tipi di relazione, sia sintattici che logici, da quello tra gli eventi nello spazio e nel tempo a quello tra i diversi elementi del linguaggio, secondo possibilità di riordinamento pressoché illimitate, per giungere alla provata efficacia, in termini di reazione emozionale, della «contraddizione [...] fra la costruzione della forma artistica e il contenuto».⁶

È inevitabile, a questo proposito, rimandare direttamente ai modelli operativi che Vygotskij propone, dettagliatamente, negli esempi che compongono il nucleo “sperimentale” della sua metodologia, segnalando comunque che il suo approccio alla materia artistica, se da una parte si rivela consapevole e aggiornato sugli sviluppi contemporanei della critica letteraria (in particolare il formalismo), dall'altra poggia su una conoscenza approfondita della psicologia positivista e post-positivista, nonché della psicanalisi, benché la direzione del suo percorso si precisi proprio in virtù delle carenze che individua, di volta in volta, nei diversi sistemi interpretativi.⁷

⁵ La terminologia che Vygotskij sceglie di utilizzare è quella formalistica, per cui *fabula* indica «il materiale soggiacente all'opera d'arte», mentre *soggetto* va a designare l'elaborazione formale. «Siamo dunque in diritto di porre la *fabula* su uno stesso piano con qualunque altro materiale di costruzione artistica. Per il racconto, la *fabula* è la stessa cosa che le parole per il verso, le note per la musica; è quello che sono, di per sé, i colori per il pittore, le linee per il disegnatore, e così via. Il soggetto, a sua volta, è per il racconto quello che è la poesia per il verso, per la musica la melodia, per la pittura il quadro, per la grafica un determinato disegno» (PA, pp. 206-207).

⁶ PA, p. 295.

⁷ In particolare, i capitoli II, III e IV sono rispettivamente dedicati alla critica della scuola di Potebnja – con la sua «teoria dell'immaginatività» –, del formalismo e della psicanalisi. Nei primi due casi, la

Nel complesso, il carattere fondamentale che distanzia il suo metodo da tali sistemi, si potrebbe dire, è il relativismo o, più esattamente, il rifiuto di accogliere in termini assoluti i concetti di «emozione», «sentimento», «forma», «inconscio», e – in fin dei conti – di «coscienza», per utilizzarli solo dopo averli posti in relazione dialettica su precise basi storico-culturali. Nessuno dei concetti appena elencati assume, nel suo discorso, una prospettiva naturalistica o intellettual-idealistica per acquisire, invece, la condizione di plesso fenomenico variabile e mutevole che si manifesta alla convergenza di precisi fattori sociali e culturali, da evidenziare nella prospettiva adeguata.

Tra i concetti sopra enumerati, l'introduzione di quello di «forma» risente sia della centralità che esso naturalmente riveste per la scuola formalista, sia della sua elaborazione a opera della psicologia della *Gestalt*, sulle cui ricerche Vygotskij fonda la sua critica di chi asserisce la supremazia della forma sul materiale,⁸ suggerendo la necessità di dirigere l'attenzione sul problema della «x», dell'incognita che permetterebbe una definizione dell'arte in quanto tale e in quanto distinta «dal resto del mondo».⁹

In questo senso, la direzione da intraprendere non può che puntare verso la peculiarità sostanziale dell'esperienza estetica, cioè il suo manifestarsi in termini di un'opposizione di emozioni contrastanti che, in ultima analisi, corrisponde al conflitto tra forma e materia nell'opera d'arte.

Se l'emozione, nell'esperienza della realtà esterna, si manifesta consuetamente come reazione a uno stimolo e sull'esterno deve scaricarsi, al fine di ristabilire l'equilibrio omeostatico dell'organismo, nell'esperienza dell'arte la compresenza di emozioni conflittuali non induce all'espressione motoria – del resto impossibile – di reazioni antitetiche, ma al reciproco annullamento.

L'annullamento delle emozioni conflittuali è così il risultato della contraddizione tra forma e contenuto:

ricerca dei dati oggettivi nel contenuto o nella forma artistica senza un'adeguata teoria psicologica dell'arte (nella quale si tenga conto delle trasformazioni storico-culturali della gamma di emozioni e sentimenti cui l'elaborazione artistica attinge) impedisce un'analisi completa del problema; la teoria psicanalitica, dal suo canto, trascura la dimensione socio-psicologica riducendo le ragioni della produzione artistica ai conflitti della vita individuale e inconscia: «L'arte come inconscio è soltanto un problema; l'arte come soluzione sociale dell'inconscio – eccone la più probabile riposta» (PA, p. 126).

⁸ Per confutare l'asserzione che la semplice percezione della forma costituisca un fatto estetico, Vygotskij riporta gli studi di Wolfgang Köhler, che indicavano come anche agli animali potesse essere impartito un addestramento basato su principi formali (Cfr. PA, pp. 90-91).

⁹ Cfr. J. P. Fróis, *Introductory Note to "Contemporary Psychology and Art: Toward a Debate" by Lev S. Vygotsky*, «Journal of Aesthetic Education», 45, 1, 2011, pp. 107-117, che riporta la traduzione di un articolo pubblicato in due parti in «Sovetskoe Iskusstvo» (8, 1927, pp. 5-8; 9, 1928, pp. 5-7), dove sono ripresi e sintetizzati alcuni temi centrali di *Psicologia dell'arte*.

Si potrebbe dire che il fondamento della reazione estetica è costituito dalle emozioni suscitate dall'arte, da noi vissute con intensità e come pienamente reali, ma tali per natura da trovare sfogo in quell'attività fantastica, che l'arte esige ogni volta da noi per essere appercepita. Grazie a questa scarica centrale, viene straordinariamente frenata e soffocata la parte motoria dell'emozione, rivolta all'esterno, e noi cominciamo ad aver l'impressione di star sperimentando dei sentimenti, che sono puramente illusori. Su tale unità del sentimento e della fantasia poggia precisamente l'arte in ogni sua forma. La caratteristica che le inerisce più intimamente è che essa, suscitando in noi emozioni contrariamente orientate, trattiene, grazie al principio dell'antitesi, l'espressione motoria dell'emozione e, dando luogo all'incontro di impulsi opposti, distrugge le emozioni del contenuto, le emozioni della forma, e conduce allo scoppio, alla scarica di energia nervosa.

In questa trasformazione delle emozioni, nel loro autobruciamento, nella reazione esplosiva che porta alla scarica di quelle emozioni, che ivi stesso erano state suscitate, consiste la catarsi della reazione estetica.¹⁰

Alla contraddizione tra forma e contenuto corrisponde la duplice e antitetica reazione che ciascuna delle componenti dell'opera d'arte, in base alle proprie caratteristiche, stimola in chi ne fruisce, senza differenziazione di specifici mezzi espressivi: nella visione di Vygotskij, il termine «arte» comprende ogni espressione estetica, dalla letteratura alla musica, dalla pittura al teatro ecc. Se volessimo ridurre a formula ciò che identifica il fenomeno artistico, probabilmente dovremmo individuarne gli elementi appunto nella peculiare dialettica di forma e contenuto, come risultato di un atto creativo in séguito al quale gli elementi pertinenti all'esperienza ordinaria della realtà sono consapevolmente ricombinati e ridisposti tramite una tecnica operativa che mira, innanzitutto, a produrre un'esperienza del mondo distinta da quella comune e consueta.

Ciò che, nella *Psicologia dell'arte*, viene denominato «catarsi», per indicare l'annichilamento dell'espressione motoria dell'emozione, che invece non si verifica di norma nell'esperienza ordinaria, designa una condizione psicologica affatto peculiare, il cui attraversamento non si esplicita in un "nulla di fatto" – come potrebbe apparire a un primo sguardo – ma comporta conseguenze che, nel lungo termine, hanno la qualità di momenti di un percorso educativo, se intendiamo «educazione» come «un certo mutamento a lunga scadenza del nostro comportamento e del nostro organismo».¹¹

Infatti, sebbene l'espressione motoria dell'emozione sia annullata dal contrastante orientamento di impulsi discordi, ciò non significa che la sua trasformazione in una «scarica centrale», ovvero corticale, non abbia una dimensione prettamente organica, così che l'azione dell'arte debba essere ricercata altrove, introducendo magari elementi alternativi ai metodi riconosciuti dell'analisi psicologica del comportamento umano.

¹⁰ PA, p. 295.

¹¹ PA, p. 344.

D'altra parte – o forse a maggior ragione – la dimensione organica non è esclusivamente una questione individuale, ma è soggetta, nella sua “plasticità” a un costante processo dialettico che coinvolge natura, cultura e società, tanto che le modificazioni del comportamento individuale – perché è, in fondo, esattamente questa la risultante del processo – non possono essere debitamente analizzate senza prendere in considerazione le diverse componenti che intervengono a realizzarle.

In termini psicologici, e specialmente secondo l'approccio vygotskijano, l'esperienza dell'emozione è un aspetto fondamentale del processo di modificazione organica, dato che sulle emozioni si basa la possibilità dell'organismo di ristabilire l'equilibrio omeostatico, condizione essenziale della sopravvivenza individuale; allo stesso tempo, quantunque le emozioni siano manifestazioni fisiche caratterizzate da invarianti psicofisiologiche specifiche, non sembra sostenibile – nell'ambito di un pensiero che non è, ovviamente, limitato ai temi esposti nella *Psicologia dell'arte* – affrontarle come fenomeno a carattere assoluto e univoco, da una parte ammettendone l'invarianza a prescindere dalle circostanze storico-culturali, dall'altra presupponendo una stretta corrispondenza tra sintomi e qualità dell'emozione, ovvero individuando un equivalente psichico univoco per la comparsa di determinati segni fisici oggettivamente rilevabili.¹²

Impostando tale equazione, sensazione, emozione e sentimento assumerebbero un'identità di fatto tramite cui la validità epistemologica dell'indagine soggettiva e introspettiva sarebbe infirmata, e con essa la ricerca sulla varietà dei contenuti psichici connessi a sintomatologie fisiche analoghe; ammettendo l'invarianza del fenomeno, si ipotizzerebbe, invece, l'irrilevanza di fattori ambientali e culturali per l'espressione e la percezione delle emozioni: entrambi questi assunti sono però destinati a orientare la ricerca empirica nella direzione esclusiva della loro conferma, rivelando un errore metodologico di base.

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore sembra risentire in misura notevole degli studi di Vygotskij sull'emozione più di quelli sull'arte, ma in realtà trae elementi da entrambe queste linee della sua psicologia sintetizzandoli in rapporto alla peculiarità dell'oggetto d'indagine.

Il quadro generale entro il quale s'inserisce l'articolo – pubblicato, si ricorda, come epilogo di un volume altrui dedicato alla “psicologia dei sentimenti dell'attore sulla scena”¹³ – non lascia inavvertito un certo sentore di urgenza dinanzi all'obbligo di giungere rapidamente alla definizione adeguata di ciò che inizia a essere comunemente indicato con l'espressione “psicologia dell'attore” ed è segnato dalla

¹² Sono questi i punti sui quali Vygotskij insiste particolarmente nella sua critica all'ipotesi James-Lange, che viene puntualmente discussa nel postumo e incompiuto *Učenie ob emocijach* (“Teorie sulle emozioni”, la cui redazione era stata iniziata nel 1931) pubblicato in Unione Sovietica nel 1984. Facciamo qui riferimento all'edizione francese *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique*, trad. di N. Zavialoff e C. Saunier, L'Harmattan, Paris 1998.

¹³ Cfr. *supra*, nota 1.

concomitanza di due approcci empirici al problema, entrambi caratterizzati da un intento alla generalizzazione non sostenuto da sufficienti basi teoriche per affrontare correttamente una «questione assolutamente nuova e pressoché non studiata». Come la sezione introduttiva dello scritto esplicita chiaramente, le «ricerche psicotecniche» – condotte nell'ottica di una programmazione delle professioni secondo test attitudinali – si rivolgono all'individuazione di particolari combinazioni di qualità psicologiche e utilizzano i dati ricavati senza concentrarsi sulla specificità del lavoro attoriale, mentre ciò che sorge dalla ricerca impostata a partire dalla pedagogia attoriale tende invece ad assolutizzare i dati che vengono via via raccolti nelle particolari situazioni, senza inglobarli nel quadro di un approccio psicologico generale. Si tratta, in breve, di due prospettive che si fondano su metodologie empiriche nelle quali è evidente la carenza di una struttura teorica in grado di individuare e distinguere peculiarità e generalità dei fenomeni.

La novità della questione intorno alla creazione artistica attoriale, una volta che la materia è affrontata alla luce della psicologia moderna, risiede invece nell'adozione di un'ottica che non può trascurarne la modalità di formulazione, così come si presentava nell'esposizione del *Paradoxe* diderotiano, che la cristallizzava in una precisa fase del suo sviluppo storico, mirando a comprenderne l'«essenza» sotto la guida dello «stupore ingenuo che sorge al cospetto di un fenomeno psicologico nuovo».

In una nuova fase culturale, però, l'impostazione del problema deve necessariamente essere corretta in alcuni suoi punti e, mantenendo costante una salda presa sui fatti – ciò che Vygotskij individua come significativo nell'approccio del *philosophe* –, deve procedere in direzione di una riconsiderazione storica degli elementi che compongono il nucleo del problema stesso.

In tale direzione, è necessario innanzitutto concordare con l'assunto – centrale nel *Paradoxe* – che ogni manifestazione della passione sulla scena da parte dell'attore non si sottrae al suo carattere di componente costitutiva di un sistema di «declamazione» (“rappresentazione” o “interpretazione” attoriale o, se vogliamo, anche “recitazione”) che deve strutturarsi armonicamente sulla disposizione precisa delle sue unità; conseguentemente – ma implicitamente – ogni sistema non può prescindere, nella scelta e nella disposizione delle parti che lo compongono, dal contesto storico-sociale in cui va a consolidarsi.

Trarre tale conseguenza dall'assunto sarebbe un'operazione impropria se la psicologia dell'attore venisse considerata una categoria biologica, ovvero se il plesso costituito da *sensazioni*, *sentimenti* ed *emozioni* fosse riportato nei termini assoluti della manifestazione di un fenomeno naturale, affrancato dalle eventuali variazioni della sua significazione che possono essere intervenute in concomitanza con il succedersi dei mutamenti storico-culturali e dei relativi processi di condizionamento.

Dal punto di vista generale, il plesso appena menzionato – da cui, eventualmente, potremmo eliminare il termine «sensazione», una volta assegnata a esso una qualità

esclusivamente e oggettivamente fisica, di percezione di un singolo sintomo che può tuttavia essere la componente di stati psichici diversi – non può non essere soggetto a varianti innescate dal contesto entro il quale la sua manifestazione avviene e quale essa è motivata: in termini più concreti, l'emozione della paura – e il sentimento che ne deriva come percezione – può essere innescata da una situazione che il costume di un'epoca può ritenere pericolosa e quello di un'altra no; tanto più, dal punto di vista scenico, tale plesso deve conformarsi secondo un quadro comportamentale coerente, capace di trasmettere allo spettatore gli stimoli adeguati all'emozione che si vuole suscitare.

L'eventuale eliminazione del termine «sensazione», però, costituisce un espediente metodologico che ci condurrebbe in una posizione affatto distante dall'ottica con la quale Vygotskij affronta tale problematica nel suo aspetto psicologico generale, dal momento che introdurrebbe un elemento «cartesiano» in un discorso che si fonda proprio sulla critica al cartesianesimo implicito nella «teoria delle emozioni» nota come ipotesi James-Lange, e che era il riferimento della ricerca psicologica dell'epoca.

Nel già citato studio sulle emozioni (*Učenie ob emocijach*), di cui lo psicologo sovietico aveva iniziato la redazione nel 1931, il punto qualificante delle obiezioni alla teoria parallelamente e indipendentemente elaborata dallo psicologo statunitense e dal neurologo danese risiede precisamente nell'individuazione di un'impostazione cartesiana del problema, che entrambi gli autori avevano mancato di rilevare, pervenendo a una valutazione dell'esperienza emozionale che, in ultima analisi, andava ricalcando quella espressa a suo tempo dal filosofo francese nelle *Passions de l'âme*.

Come è stato rilevato, l'opera incompiuta di Vygotskij insiste sull'aspetto cognitivo dell'emozione, in una prospettiva che, fatte salve le debite differenze, può essere giudicata affine a quella indicata da Antonio Damasio nell'*Errore di Cartesio* e nei suoi volumi successivi, ove peraltro – e parallelamente – l'orizzonte filosofico dello studio neuropsicologico si delinea attraverso l'opposizione tra Descartes e Spinoza.¹⁴

Diversamente da Damasio, che imposta a fini metodologici una differenziazione precisa tra *feeling* ed *emotion*,¹⁵ cioè tra ciò che in italiano è reso rispettivamente

¹⁴ In effetti, uno dei possibili titoli del lavoro vygotskijano successivamente edito come *Učenie ob emocijach* rimandava direttamente alle “teorie di Cartesio e Spinoza sulle passioni alla luce della neuropsicologia contemporanea”. Cfr. N. Zavialoff, *Actualité et perspectives de la notion vygotskijenne du transformisme*, ivi, p. 8, ove è messo in evidenza che l'opposizione tra i sistemi di Cartesio e Spinoza è l'orizzonte di riferimento anche del lavoro di Damasio, a partire da *L'errore di Cartesio*.

¹⁵ Il modello di differenziazione proposto da Antonio Damasio e accolto in ambito neuroscientifico, pone che *feeling* (cioè sentimento) implichi (o, forse meglio, sia) la coscienza dell'*emotion*. Cfr. A. R. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza*, Adelphi, Milano 2003, in particolare ai capp. 2 e 3, dove la differenziazione è esposta in termini assai dettagliati, anche se – ovviamente – essa ricompare con frequenza

te con «sentimento» ed «emozione» (e, nella traduzione qui pubblicata, i corrispondenti russi *čuvstvo* e *emocija*), lo psicologo sovietico preferisce trasferire la questione su un piano più ampio, che comprende una dimensione collettiva.

Tale trasferimento è immediatamente giustificato quando il campo specifico d'indagine è la modalità di espressione del plesso fenomenico nelle condizioni tecniche dell'arte performativa, per cui «[l]'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni che diventano emozioni di tutta la sala teatrale», innescando una cascata di reazioni che non possono essere analizzate senza introdurre elementi di carattere sociale e culturale, tramite cui sorgono ulteriori interrogativi. Ciò che è prodotto da un processo artificiale di creazione artistica, acquisisce un aspetto nuovo, si trasforma, passando dall'attore allo spettatore – e su questo nessuno dovrebbe nutrire dubbi – ma rimane immutato rispetto al contenuto? Il plesso che si manifesta in termini (almeno) visivi e uditivi nell'azione dell'attore ha la stessa qualità di ciò che sperimenta lo spettatore, anche se il fenomeno che si verifica in quest'ultimo non partecipa della stessa evidenza sensoriale?

Nel caso in questione, un ulteriore termine fa ingresso nel contesto dell'argomentazione e attraverso un percorso che, per la verità, parrebbe abbastanza tortuoso, cioè dalla psicologia generale alla pedagogia attoriale, per ritornare alla psicologia generale transitando qui attraverso la psicologia dell'attore. Il termine è il «famigerato»¹⁶ *pereživanie*, che sappiamo essersi trasformato in «reviviscenza» nella vulgata stanislavskijana nostrana, e attraverso una serie di passaggi che probabilmente trovano la loro origine nell'impiego congiunto, a opera di Ribot, delle espressioni «*memoire affective*» e «*revivescence*», e la conseguente deduzione che il regista li avesse direttamente tratti da tale fonte per introdurli come elementi del proprio sistema in formazione.¹⁷

Ora, se è vero che Stanislavskij cita direttamente Ribot come pioniere nell'ipotizzare l'esistenza di una memoria collegata alla dimensione emozionale, è anche vero che tale riferimento appare esclusivamente strumentale, come un semplice artificio per delucidare per affinità il senso del suo impiego in termini di pedagogia attoriale, e non come ammissione dell'applicazione di una teoria psicologica al proprio lavoro.¹⁸ Vygotskij, infatti, dal punto di vista di chi non può trascurare una

nelle opere divulgative del neurologo. È doveroso aggiungere che tale differenziazione ha la sua efficacia operativa nel settore dei *consciousness studies*, a cui i neuroscienziati hanno iniziato a dedicarsi soltanto a partire da quella che è stata definita come «seconda generazione», cioè grosso modo dai lavori apparsi nell'ultimo ventennio.

¹⁶ Cfr. *supra*, *Avvertenza del traduttore*. Devo a Massimo Lenzi un minuzioso ragguaglio sulle difficoltà che comporta la resa del termine in una lingua diversa dal russo, e sui possibili fraintendimenti che può ingenerare una sua traduzione che non contempra la ricchezza concettuale originale.

¹⁷ La possibile fonte è Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments*, Alcan, Paris 1896, pp. 162-163.

¹⁸ Cfr. E. Bentley, *Who Was Ribot? Or: Did Stanislavsky Know Any Psychology?*, «TDR», 7, 2, 1962, pp. 127-129.

profonda conoscenza della psicologia scientifica francese dei decenni precedenti (Ribot, Binet, Paulhan ecc.), i cui studi sono frequentemente citati nella sua ricerca, parla di «nesso più o meno casuale [...] tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di Théodule Ribot».

Questo nesso – qualunque sia la sua importanza sostanziale – è certamente presente nel concetto di memoria affettiva o emozionale, ma difficilmente può essere esteso a *pereživanie*, che è un infinito sostantivato di uso comune nella lingua russa, dove va a indicare una condizione in cui emozione ed esperienza possono alternativamente costituire soggetto e attributo dell'espressione che potrebbe essere ricavata in sede di traduzione.¹⁹

Vygotskij, dal canto suo, riprenderà il termine secondo un'ottica più generale in studi successivi,²⁰ ma lo utilizza qui in senso specifico: l'espressione «*sceničeskoe pereživanie aktëra*» vale «emozioni vissute dall'attore sulla scena» come anche «vita scenica dell'attore» o «quello che l'attore vive in scena»,²¹ che definisce una condizione peculiare una determinata situazione, che non può essere analizzata secondo una dimensione esclusivamente biologica, che è definita invece ricettacolo di tutte «le potenzialità d'insorgenza» di ciò che può essere “incarnato” o “figurato” sulla scena, in una dialettica costante per cui “incarnazione” e “figurazione”²²

¹⁹ Nelle lingue attraverso cui si sono principalmente diffuse le opere di Stanislavskij, il termine non ha ovviamente mancato di suscitare perplessità ai traduttori; per quanto concerne la Francia: «Un terme essentiel qui soulève beaucoup d'interrogations est celui de *pereživanie*. C'est un concept essentiel pour Stanislavskij pour qui il constitue l'essence même de l'art, de la création artistique. Embarrassé, le traducteur français propose le *revivre* (Gourfinkel), *l'expérience émotionnelle*, *l'art de vivre son rôle* (Janvier) ou même *l'éprouvance* (Néron). Faute de mieux on recourt à l'emprunt, c'est-à-dire au terme *pereživanie*, qu'il reviendra aux utilisateurs, et en particulier aux acteurs, de nourrir de leur expérience personnelle» (G. Abensour, *Stanislavskij et les autres: nouveaux éclairages*, «Revue des études slaves», 72, 3-4, 2000, p. 586). In inglese, le traduzioni di Jean Benedetti utilizzano sistematicamente *experience*, esponendolo alle critiche di chi vi vede trascurato l'aspetto emozionale del fenomeno. E. Reynolds Hapgood, che lo aveva preceduto, faceva invece ricorso a espressioni più varie che evidenziavano tale aspetto. Cfr. *The Routledge Companion to Stanislavsky*, a cura di R. Andrew White, Routledge, New York 2014, p. 197.

²⁰ Secondo P. Smagorinsky, «Shortly before his death, Vygotsky adapted the Russian term *perezhivanie*, possibly from Stanislavsky, to account for the central role of affect in framing and interpreting human experience» (*Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie*, «Mind, Culture, and Activity», 18, 2011, p. 336). In questo senso, la resa inglese più frequente è *emotional experience*. «In fact, Vygotsky's Russian word *pereživanie*, besides experience, also has the English “emotion” or “feeling” as equivalents, so that the English translation of Vygotsky uses “emotional experience” to translate the term» (W.-M. Roth-A. Jornet, *Towards a Theory of Experience*, «Science Education», 98, 1, 2014, p. 108).

²¹ Cfr. *supra*, *Avvertenza del traduttore*.

²² Entrambe le traduzioni italiane di questi termini possono dare adito a fraintendimenti: *voploščenie* (che spesso è reso con *immedesimazione* in italiano) è più vicino all'*embodiment* anglosassone, che peraltro è attualmente un termine di largo uso in filosofia e nelle scienze cognitive. Su *obraz*, che assume un significato specifico nell'ambito dell'arte performativa, Massimo Lenzi precisa che si tratta

costituiscono rispettivamente metodologia ed esito del processo di elaborazione formale di un contenuto che, quantunque sia emozionale, si qualifica e acquisisce efficacia comunicativa solo a livello storico e sociale. Lo utilizza, cioè, per indicare una modalità dell'interazione tra elementi biologici ed elementi cognitivi nel plesso composto da sensazioni, sentimenti ed emozioni che l'attore «costruisce» e sperimenta attraverso il proprio corpo-mente sulla scena.

Pereživanie contiene infatti l'emozione, in quanto aspetto integrante di ogni esperienza, ma non ciò non implica l'esclusione di elementi di elaborazione cognitiva, tanto che nel saggio il termine è utilizzato in sede di discussione della qualità specifica di ciò che l'attore prova sulla scena, individuato come un fenomeno di natura formale, attraverso cui si verifica la trasmissione di un contenuto che non è univocamente definito dai segni visibili e udibili di una data sintomatologia fisica ma, in uno dei passi più densi, è descritto come frutto della composizione di più elementi, nell'ordine: il «contenuto» della «figurazione scenica», l'«atteggiamento e interesse» per la figurazione stessa, il «significato socio-psicologico» funzionale che *pereživanie*, come esperienza dell'attore, assume nel dato caso.

La trasmissione del contenuto non si esplica perciò secondo le modalità del contagio, per cui un contenuto emozionale è trasferito dal soggetto-attore al soggetto-spettatore in base alla percezione automatica di segni significativi, ma il processo si sviluppa sull'interrelazione di variabili più complesse, che esorbitano la dimensione individuale e sono a buon diritto gli elementi da cui non può prescindere l'elaborazione artistica. Così in *pereživanie* è implicato non «tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi»», giacché non può evitare di situarsi all'intersezione tra la coscienza individuale e la coscienza collettiva, se deve essere strumento di trasmissione di qualsivoglia genere di contenuto. Come dire che l'elaborazione formale, in relazione a un dato contenuto, è sempre un processo psico-sociologico.

In aggiunta, un altro aspetto di non scarsa importanza concerne la sovrapposizione di forma a forma e di contenuto a contenuto che è caratteristica dell'arte del teatro, e non può non implicare un rapporto dialettico impostato su tre termini invece che su due, dato che il materiale originario ha attraversato un primo processo di elaborazione che lo ha trasformato in un nuovo materiale su cui intervenire.

di una «parola che, stando comunemente a designare “immagine”, “figura”, quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di “personaggio” (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto struttura letterario-drammaturgica fissata nel “testo” una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero “esecuzione” (letteralmente “integrazione”), momento meramente scenico, e dunque di per sé “fissabile” solo in forme relative e instabili. Semplificando, si può dire che l'uso corrente del termine *obraz* mostra come nella critica teatrale russa sia sempre stato implicito il concetto che la creazione del “personaggio” è compito della scena, e in primo luogo dell'attore» (M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, p. 6).

Queste considerazioni non possono che condurre a segnalare l'incompletezza di qualsiasi sistema psicologico che voglia utilizzare i dati dell'esperienza soggettiva dell'attore senza che essa sia analizzata in base ai parametri relativi alla condizione storico-culturale in cui il soggetto si trova a operare, giacché le sue emozioni sulla scena sono significative relativamente all'epoca e all'ambiente in cui esse trovano una forma efficace di trasmissione; e sono emozioni di una duplice sostanza, che corrono sui binari paralleli del ruolo e dell'interprete.

Il riferimento al sistema di Stanislavskij – e, più avanti, al suo utilizzo da parte Vachtangov – riferito alla fase precedente all'adozione del “metodo delle azioni fisiche”, contribuisce ad anticipare l'eventuale insorgenza di un equivoco circa l'elaborazione stilistica dell'emozione da parte dell'attore, ovvero che la tinta paradossale del problema diderotiano possa scolorire se l'interpretazione presume un distacco dalla “natura” del personaggio, come ad esempio nei casi di caricature apertamente derisorie e, comunque, di premeditata soppressione della dimensione realistica.²³

L'adozione di uno specifico stile, miri esso alla rappresentazione realistica o sia invece deliberatamente convenzionale, non è infatti una caratteristica da indagare alla ricerca di una soluzione – ovviamente incompleta – del paradosso, poiché il compito dell'attore, nel suo complesso, non muta col mutare delle tendenze in voga, ma deve svilupparsi in base alla variazione di parametri che l'adozione di un certo stile presuppone: «contenuto» della «figurazione scenica», «atteggiamento e interesse» per la figurazione stessa e «significato socio-psicologico» funzionale del *pereživanie* nella specifica occasione, restano comunque gli elementi di cui si compone la comunicazione col pubblico (e che ne garantiscono la partecipazione).

In ogni caso, l'attore è chiamato a mettersi alla ricerca dei sentimenti appropriati alla situazione da interpretare, e che sono sempre sentimenti diversi da quelli vissuti nell'esistenza ordinaria – come conferma Stanislavskij citato attraverso L. Ja. Gurevič – in quanto sottoposti a un processo di elaborazione, o meglio di «messa in forma artistica», che li depura «di tutto ciò che è superfluo», riproponendoli come generalizzazioni.

Potrebbe apparire sorprendente che tale processo di generalizzazione abbia come risultato l'eliminazione del «carattere astratto» che i «sentimenti e concetti» percepiti ed espressi dall'attore altrimenti mostrerebbero, ma la nostra sorpresa è destinata a stemperarsi se individuiamo il piano della concretezza non tanto nella

²³ L'argomento era stato toccato in precedenza, quando il punto riguardava l'inverosimiglianza dell'ipotesi che il *pereživanie* dell'attore dovesse essere immutata sia quando l'interpretazione contasse note d'ironia nei confronti del personaggio, sia quando, invece, il tono fosse indiscutibilmente apologetico. In effetti, considerare questa eventualità mina, in linea generale, ogni teoria emozionalistica della creazione attoriale, ed è uno dei passaggi in cui, ad esempio, il ragionamento di Rémond de Sainte-Albine palesa la sua debolezza. Cfr. E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza “teatrale”. L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 120-132 e 178.

autenticità biologica del segno espressivo, quanto nella sua efficacia comunicativa all'interno di un definito contesto storico-culturale.

In altre parole, «sentimenti e concetti» implicano l'attraversamento di uno stadio in cui i segni caratteristici dell'emozione perdono ogni tratto di casualità per selezione e distillazione in una forma generale e coerente; nella *Psicologia dell'arte*, Vygotskij aveva già individuato questa qualità della creazione artistica erigendola a norma:

Allo stesso modo che un artista, dipingendo un albero, non lo ricalca in tutti i particolari, e non potrebbe, anche volendo, tracciarne ogni foglia distintamente, bensì ne dà quando una sommaria, generica impressione di macchia, quando alcune foglie isolate, appunto così lo scrittore, trascogliendo degli avvenimenti solo quelli che gli sono utili, rielabora e ristruttura da cima a fondo il materiale della vita. [...]

Blok ha formulato magnificamente questa norma della creazione artistica in un suo poema, quando contrappone, da un lato:

La vita è senza inizio e senza fine:
dietro a noi tutti sta in agguato il caso ...

e dall'altro:

Cancella tutti i tratti casuali,
e te ne accorgerai se il mondo è bello!²⁴

Trasponendo queste considerazioni sul piano specifico della creazione artistica attoriale, a cui è dedicato il saggio, è immediato rilevarne la congruenza con l'argomentazione che Diderot aveva utilizzato nel *Paradoxe*, nonché l'affinità di impostazione con alcuni momenti salienti della riflessione teatrologica, non soltanto occidentale;²⁵ tuttavia, rispetto ai suoi più o meno lontani antecedenti, lo psico-

²⁴ PA, p. 224. La citazione interna proviene dalla prima strofe del prologo di *Vozmezdje* (La nemesi) di Aleksandr Blok, che riportiamo nella versione italiana di Cesare G. De Michelis: «La vita è senza inizio e senza fine. / Tutti ci coglie di sorpresa il Caso. / Su di noi sta un'oscurità invincibile, / o lo splendore del volto Divino. / Ma tu, o artista, credi fermamente / in fini e inizi. Devi sapere / dove ci spiano inferno e paradiso. / A te è concesso, con imperturbabile / misura, misurare ciò che vedi. / Il tuo sguardo sia forte e sereno. / Cancella i lineamenti occasionali, / e tu vedrai com'è stupendo il mondo» (A. Blok, *La nemesi*, Einaudi, Torino 1980, p. 13).

²⁵ Il riferimento è sia ad Abhinavagupta, il commentatore śivaíta del *Nāṅyaśāstra*, che nel X-XI secolo postulava la necessità della generalizzazione degli elementi inerenti alla rappresentazione attoriale affinché l'esperienza estetica, o *rasa*, potesse effettivamente essere sperimentata dallo spettatore teatrale, sia a G.H. Lewes, che aveva insistito particolarmente sulla necessità dell'attore di distillare i segni dell'emozione da rappresentare in «simboli» universalmente riconoscibili, e comunque soggetti a una elaborazione in conformità alle specifiche «condizioni tecniche della rappresentazione». Cfr. E. G. Carloti, *Teorie e visioni* cit., pp. 18-28 e 220-237. Mentre nel primo caso la distanza storico-culturale non può ritenersi altrimenti che incolmabile (tanto più che, negli anni in cui scrive Vygotskij,

logo russo-sovietico sviluppa il proprio discorso concentrando l'attenzione su ciò che la sua epoca e il suo contesto culturale non potevano fare a meno di suggerirgli: da una parte, la sostanziale invarianza e indipendenza del lavoro proprio dell'attore dal mutamento di stili, poetiche ed estetiche della scena; dall'altra, la varietà dell'espressione attoriale in concomitanza con gli stessi mutamenti, da cui dipende in misura essenziale.

Allo stesso tempo, le tendenze della ricerca psicofisiologica In Russia e Unione Sovietica (e qui è opportuno ricordare che gli studi di Vygotskij sono stati lo stimolo per la nascita della neuropsicologia, che si è sviluppata sotto l'impulso di A. R. Lurija e A. B. Leont'ev, collaboratori dello psicologo intorno agli anni Trenta), nella particolare temperie post-rivoluzionaria, costituivano un terreno fertile per approfondire l'indagine sul rapporto corpo-mente in termini nuovi, e con la prospettiva esplicita di giungere a una «rifusione dell'uomo».

Il ruolo dell'arte, in questa prospettiva, viene giudicato essenziale, dato che anziché essere «un semplice ornamento della vita», essa «è un'eminente concentrazione di tutti i processi biologici e sociali dell'individuo nella vita associata, e un mezzo per ristabilire l'equilibrio tra l'uomo e il mondo, nei più critici e responsabili momenti della vita»²⁶ e, in quanto tale, il plesso di trasformazioni e mutamenti nello sviluppo individuale collettivo.

Nell'explicit di *Psicologia dell'arte*, l'atmosfera febbrile dei primi anni Venti ispira un afflato dai toni profetici su impensati panorami futuri:

Non è possibile neanche immaginare quale sarà, in questa rifusione dell'uomo, la funzione che l'arte sarà chiamata a esplicare, e quali forze, che già nel nostro organismo sussistono, ma che non sono ancora in attività, saranno da essa chiamate alla formazione dell'uomo nuovo. Una sola cosa è fuor di dubbio: ed è che, in quel processo, spetterà all'arte pronunciare la più autorevole e più decisiva parola. Senza una nuova arte, non si avrà un uomo nuovo. E le possibilità, nell'avvenire, sono per l'arte altrettanto irriducibili a previsioni e calcoli anticipati, quanto per la stessa vita: secondo la parola di Spinoza: «Ciò di cui il Corpo è capace, nessuno mai lo ha ancora definito».²⁷

L'argomentazione e l'esito dello scritto sulla creazione artistica dell'attore è segnata sia dalla specificità della questione, sia dalla fase di contrazione che avevano subito, all'epoca, le prospettive aperte dalla Rivoluzione d'Ottobre; tuttavia, anche

l'opera di Abhinavagupta non era disponibile in lingue diverse dal sanscrito – e in gran parte rimaneva nello stato di manoscritto), nel caso di G.H. Lewes si verifica invece una curiosa concomitanza di circostanze, dato che le opere psico-fisiologiche del britannico erano state tradotte in Russia e si riporta che avessero esercitato un influsso notevole su Pavlov, da cui studi prende le mosse lo sviluppo della psicologia in Russia e Unione Sovietica.

²⁶ PA, p. 352.

²⁷ PA, pp. 353-353.

sulla scorta delle esperienze di Stanislavskij e dei prosecutori del suo lavoro, che cominciavano a essere diffuse oltre l'ambito specifico del teatro, il problema paradossale dell'emozione dell'attore sulla scena viene a essere individuato come uno dei nodi qualificanti di una ricerca che, poggiando su auspicabili studi ulteriori in merito, non debba rimanere confinata entro il settore degli studi di estetica, ma indichi nuove direttrici alla psicologia scientifica generale per una definizione più completa delle interrelazioni tra le dimensioni biologica e socio-culturale.

L'incompiuto studio sulle emozioni che era stato intrapreso intorno agli anni Trenta, e nel quale si sviluppa una rigorosa dimostrazione dell'impostazione cartesiana della teoria organicista (o periferica) di James-Lange, anticipa che la questione della «riproduzione scenica delle emozioni» sarebbe stata in séguito utilizzata come ulteriore argomento di confutazione di tale teoria;²⁸ purtroppo, la trattazione si interrompe prima che esso sia introdotto. La modalità dell'eventuale utilizzo può, al momento, essere solo oggetto di congetture; non dovrebbe essere però inverosimile supporre che in tale occasione sarebbe stato il fulcro stesso del paradosso diderotiano a fornirgli gli elementi per sottolineare le debolezze dell'ipotesi organicista.

In ogni caso, ciò non sarebbe forse stato sufficiente per sciogliere il paradosso, un compito per il quale si propone tuttora l'esigenza di raccogliere evidenze fattuali appropriate: ciò non toglie che la questione non fosse stata all'epoca già impostata secondo una metodologia che non pare superata dai recenti progressi scientifici, ma anzi si accorda sensibilmente con essi.

²⁸ Cfr. *Théorie des émotions* cit., pp. 182, dove Vygotskij evidenzia la difficoltà che William James trova nel giustificare la propria teoria di fronte all'evidenza empirica che alcuni attori si rivelano capaci di dissociare sintomi e sentimento dell'emozione.