

Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore¹

Lev Semënovič Vygotskij

Avvertenza del traduttore

Tra i molti problemi terminologici affrontati nella traduzione del saggio presente (variamente spinosi quelli, fortunatamente meno frequenti, concernenti *voploščenie vs igra vs ispolnenie; zakon vs zakonmernost'*; *tvorčestvo vs iskusstvo vs sozdanie; obraz*, in sé e per sé e vs *rol'*; nonché, e ahimè più ricorrente, l'impossibilità pratica di distinguere sistematicamente tra le rese dei vari sostantivi, verbi, aggettivi e avverbi formati sulla radice *čuvstv-*, stante anche la loro complessiva asimmetria semantica rispetto a quelli italiani orbitanti attorno a ipotetiche serie concettuali legate al "sentire", e comprendenti ad es. "senso", "sensoriale", "sensazione", "sentimento") ne segnaliamo al lettore uno particolarmente lubrico, o quanto meno un suo singolo aspetto, che rimanda a una *quæstio* tanto *vexata* qual è quella posta da *pereživanie*.

Altrove ho scelto di rendere tale termine, che nella lingua parlata e scritta copre una vasta gamma di possibili usi contestuali, privilegiando parole o locuzioni che ne restituissero la radice *-živ-*: "vita", "esperienza", "esperienza vissuta", "ciò che vive" ecc.

Nella fattispecie, i riscontri e le occorrenze contestuali mi hanno fatto propendere per «emozione», estrinsecando dove possibile e plausibile il suddetto richiamo semantico tramite l'aggiunta dell'aggettivo «vissuta»; concetto, peraltro, che un qualsiasi parlante/scrivente russo può rendere anche con *emocija*, risultando implicita o, se del caso, ridondante, la qualità di vissuto esperienziale universalmente associabile all'"emozione", vuoi in quanto facoltà e fenomeno generale, vuoi come fatto specifico e concreto.

Tale duplice opportunità, negata alla nostra lingua (se non per vie perifrastiche come quelle di cui si è appena detto), è stata stilisticamente colta anche dal nostro

¹ Il testo presente traduce: Lev Semënovič Vygotskij, *K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra*, in *Sobranie sočinenij v 6 tomach* [Raccolta delle opere in 6 volumi], a cura di A. V. Zaporožec, Pedagogika, Moskva 1984; vol. VI, *Naučnoe nasledstvo* [L'eredità scientifica], a cura di M. G. Jaroševskij, scelta, postfazione e note di M. G. Jaroševskij, pp. 319-328. Le citazioni da Diderot sono recate direttamente dalla traduzione russa utilizzata da Vygotskij.

autore senza che sia possibile, né ritengo probabile (fatti salvi beninteso gli esiti di specifiche indagini), ravvisare netti e precisi intenti di differenziazione terminologica tra i due lemmi nel testo in esame.

Nondimeno, la locuzione *sceničeskoe pereživanie aktëra* (ovvero talora *sceničeskoe aktërskoe pereživanie*) vi ricorre in misura e maniera pressoché sistematica, laddove *emocija aktëra* o *aktërskaja emocija* s'incontrano solo in contesti generici, e senza essere mai accompagnati direttamente da scena o da suoi derivati.

Ne inferisco che si voglia con ciò fors'anche segnalare la differenza tra una "psicologia" eventualmente peculiare alla professione dell'attore in ogni sfera della propria vita (specialmente in una cultura ove il sistema di formazione teatrale aveva assunto sin dallo scorcio finale del XIX secolo una portata e un grado di integrazione con la produzione scenica altrove sconosciuto) e quella, più specifica, di cosa egli "viva", "sperimenti", "provi" durante la propria performance, ovvero "in scena".

Perché il lettore possa apprezzare tale problematica (non certo una sua impossibile "soluzione"!), ho scelto pertanto di segnalare tra parentesi quadre le ricorrenze in cui "emozione" rende *emocija*. S'intende pertanto che laddove "emozione" non sia accompagnata nel testo da ulteriori specificazioni, a tale termine (con o senza l'aggettivo «vissuta») corrisponde nell'originale il famigerato *pereživanie*.

Massimo Lenzi

La questione della psicologia dell'attore e della creazione artistica teatrale è al tempo stesso straordinariamente antica e assolutamente nuova. Da una parte, sembra che non ci sia stato nessun pedagogo o critico teatrale di una qualche rilevanza, nessun uomo di teatro in generale, che in un modo o nell'altro non abbia posto tale questione e che nella sua attività pratica, nel suo insegnamento, nei suoi giudizi non abbia preso le mosse da questa o quella concezione della psicologia dell'attore. Molte personalità teatrali hanno edificato sistemi straordinariamente complessi di recitazione attoriale, nei quali hanno trovato espressione non soltanto le aspirazioni meramente artistiche dei loro autori, non solo i canoni stilistici, ma anche i sistemi di psicologia pratica della creazione artistica attoriale. Tale, ad esempio, è il noto sistema di K. S. Stanislavskij, della cui forma teorica completa purtroppo a tutt'oggi non possiamo disporre.

Se tentiamo di rintracciare le origini della psicologia teatrale, esse ci portano lontano a ritroso nel tempo, e vediamo in quest'ambito grandi problemi di difficile soluzione che nel corso dei secoli hanno turbato in forme diverse le menti dei migliori esponenti dell'arte teatrale. La questione posta da Denis Diderot nel celebre «Paradosso dell'attore» anticipa già le dispute più aspre tra i diversi sistemi

teatrali contemporanei, e fu a sua volta anticipata da una serie di pensatori teatrali che molto prima di Diderot l'avevano formulata un po' diversamente ma sullo stesso piano e nello stesso modo in cui la pone Diderot.

C'è qualcosa di fondamentale in questa impostazione della questione, e allorché s'intraprenda uno studio attento dei suoi sviluppi storici, ci si convince inevitabilmente che essa si radica con tutta evidenza nell'essenza stessa della creazione artistica attoriale così com'essa si manifesta a una comprensione diretta ancora intieramente guidata da uno stupore ingenuo che sorge al cospetto di un fenomeno psicologico nuovo.

Se dunque nei sistemi teatrali il problema della psicologia dell'attore, pur con tutti i cambiamenti, ha serbato come suo centro il paradosso dell'emozione (*emocija*) dell'attore, nei tempi nuovi sono stati aperti sentieri d'accesso allo stesso identico problema che partono da indagini di altro genere. Nuove ricerche stanno cominciando ad attirare la professione attoriale nella cerchia generale degli studi di psicologia delle professioni, mettendo in primo piano l'approccio psicotecnico al mestiere dell'attore. Di solito l'attenzione si concentra sulla questione di come debbano essere sviluppati certi tratti e qualità dell'ingegno umano per garantire a chi ne sia in possesso il successo nell'ambito della creazione artistica teatrale. Si elaborano test per studiare la fantasia, la motricità, la memoria verbale, l'eccitabilità degli attori, e su questa base si compone il professiogramma del lavoro attoriale esattamente in base agli stessi principi che informano la composizione degli analoghi psicogrammi di qualsiasi altra professione, dopodiché in accordo all'inventario delle qualità così stabilite si reclutano per quella certa professione le persone che meglio corrispondano a quest'elenco.

Notiamo che soltanto negli ultimissimi tempi sono stati fatti tentativi per superare le carenze di questo o quell'approccio al problema che qui ci interessa, impostandolo in modo nuovo. È in questo senso che parliamo di lavori di nuovo tipo, è in questo senso che abbiamo definito il problema della psicologia dell'attore una questione assolutamente nuova e pressoché non studiata.

La cosa più facile è definire il nuovo approccio a questo vecchio problema contrapponendolo a due tendenze precedenti. In aggiunta a quel singolare vizio metodologico radicale esse hanno un difetto in comune, che caratterizza altresì ciascuna di essa in sé e per sé e che in qualche misura occupa una posizione opposta nell'uno e nell'altro sistema d'indagine.

Il difetto comune tra le tendenze precedenti è l'assoluto empirismo, il tentativo di partire da ciò che si presenta in superficie, di constatare fatti colti direttamente elevandoli al rango di normatività rivelate per via scientifica. E benché la sfera empirica con cui hanno a che fare gli uomini di teatro sia spesso una regione di fenomeni profondamente originali e straordinariamente significativi entro l'ambito più generale della vita culturale, benché qui i fatti di cui ci si avvale siano creazioni sceniche di grandi maestri, la valenza scientifica di questi materiali non esorbi-

ta dalla cerchia ristretta della raccolta dei dati fattuali e delle riflessioni generali sull'impostazione del problema. Un empirismo altrettanto radicale contraddistingue anche gli studi psicotecnici del lavoro attoriale che nella stessa misura non riescono a elevarsi sopra i dati immediatamente fattuali e afferrarli tramite una comprensione generale dell'oggetto, una sua concezione teorica e metodologica elaborata preventivamente.

Inoltre, come si è già detto, in ciascuna di queste tendenze vi è una lacuna specifica. I sistemi scenici che procedono dall'attore, dalla pedagogia teatrale, dalle osservazioni ricavate durante le prove e lo spettacolo, sistemi che di solito sono enormi generalizzazioni dell'esperienza di registi o attori, s'incentrano su peculiarità di emozioni vissute specifiche, singolari, inerenti soltanto all'attore, dimenticando che queste peculiarità debbono essere comprese sullo sfondo di normatività psicologiche comuni, che la psicologia dell'attore costituisce soltanto una parte della psicologia generale, nel senso sia astrattamente scientifico che concretamente esistenziale di questo termine. Ma quando questi sistemi cercano di appoggiarsi alla psicologia generale, quei tentativi assumono la parvenza di un nesso più o meno casuale, sul tipo di quello che esiste tra il sistema di Stanislavskij e il sistema psicologico di Théodule Ribot.

Le ricerche psicotecniche, al contrario, perdono di vista qualsiasi specificità, tutta l'originalità della psicologia attoriale, e vedono nella creazione artistica dell'attore solo una particolare combinazione di quelle stesse qualità psichiche, che combinate in modo diverso s'incontrano in qualsiasi professione. Dimenticando che l'attività stessa dell'attore è una creazione originale di stati psicofisici, ed esimendosi dall'analizzare questi stati specifici in tutta la loro multiforme natura psicologica, i ricercatori psicotecnici dissolvono il problema della creazione artistica attoriale nella psicologia generale, perdipiù banalmente basata su test, omettendo qualsiasi attenzione per l'attore e tutta l'originalità della sua psicologia.

Il nuovo approccio alla psicologia della creazione artistica attoriale è caratterizzato innanzi tutto dal tentativo di superare l'empirismo radicale dell'una e dell'altra teoria e di attingere la psicologia dell'attore in tutta l'originalità qualitativa della sua natura, sottoponendola però alla luce di normatività psicologiche più generali. Al tempo stesso, l'aspetto fattuale della questione acquista un carattere totalmente diverso, trasformandosi da astratto in concreto.

Se prima la testimonianza di questo o quell'attore, di questa o quell'epoca era sempre considerata dal punto di vista della natura eterna e immutabile del teatro, ora i ricercatori si accostano a un fatto dato innanzi tutto come a un fatto storico, che si compie e prima di tutto dev'essere compreso in tutta la complessità dei suoi condizionamenti storici. La psicologia dell'attore si pone come problema di psicologia concreta, e molti punti di vista inconciliabili della logica formale, le contraddizioni astratte di diversi sistemi ugualmente sostenuti da dati fattuali, vengono spiegati come contraddizione viva e concreta di forme distinte della creazione artistica attoriale, che cambiano d'epoca in epoca e da teatro a teatro.

Ad esempio, il paradosso sull'attore di Diderot consiste nel fatto che l'attore, il quale raffigura sulla scena forti passioni e turbamenti dell'animo, portando gli spettatori in sala alla più alta intensità emozionale (*emocional'noe*), rimane egli stesso estraneo anche solo a un'ombra di quella passione che raffigura e che scuote lo spettatore. L'impostazione assoluta della questione da parte di Diderot suona così: deve l'attore vivere interiormente (*pereživat'*) ciò che raffigura, oppure la sua recitazione è uno «scimmiettamento», una cieca imitazione di un modello ideale? Il problema dello stato interiore durante la recitazione scenica è il nodo centrale di tutta la questione. Deve o non deve l'attore vivere interiormente la parte (*rol'*)? Tale problema è stato discusso in seri dibattiti, dove però era impostato come presupponesse una sola soluzione. Invece lo stesso Diderot, allorché contrapponeva la recitazione delle due attrici Clairon e Dumesnil, sapeva ch'esse erano esponenti di due sistemi di recitazione attoriale diversi e ugualmente possibili, quand'anche in certo senso contrapposti.

Nella nuova impostazione della questione di cui stiamo parlando, il paradosso e la contraddizione in esso racchiusa trovano soluzione nell'approccio storico alla psicologia dell'attore.

Nelle bellissime parole di Diderot, «prima di proferire “Zaira, voi state piangendo” o “Voi resterete qua, figlia mia”, l'attore porge lungamente ascolto a se stesso, e si sta ascoltando anche nel momento in cui vi scuote; tutto il suo talento non sta nel sentire, come pensate voi, ma nel trasmettere nel modo più esatto i segni esteriori del sentimento, e con ciò ingannarvi. Le grida della sua afflizione sono distintamente segnate nel suo udito, i gesti della sua disperazione sono impressi nella sua memoria e sono stati preventivamente appresi dinanzi allo specchio. Egli sa con precisione assoluta in quale istante estrarre il fazzoletto e quando sul suo volto cominceranno a scorrere le lacrime. Aspettatevele a quella precisa parola, su quell'esatta sillaba, né prima né dopo. Quella voce tremante, quelle parole spezzate, quei toni soffocati o prolungati che fanno fremere il corpo, piegare le ginocchia, i deliqui, i violenti impeti d'ira – tutto ciò è purissima imitazione, una lezione preventivamente mandata a memoria, smorfia patetica, magnifico “scimmiettare”». Tutte le passioni dell'attore e la loro espressione, come dice Diderot, rientrano in un sistema di declamazione di cui sono parte costitutiva, sono soggette a una certa legge di unitarietà, vengono scelte in modo ben preciso e dislocate armonicamente.

Sostanzialmente, nel paradosso di Diderot sono mescolate due cose che stanno l'una accanto all'altra e pur tuttavia non si fondono completamente. In primo luogo, Diderot sottintende il carattere ideale, sovraperonale delle passioni che l'attore trasmette dalla scena. Si tratta di passioni e moti dell'animo idealizzati, non di sentimenti naturali e vissuti da questo o quell'attore; essi sono artificiali, sono creati dalla forza creativa dell'uomo e in questa precisa misura debbono esse-

re considerati in qualità di creazioni d'arte, come un romanzo, una sonata o una statua. Pertanto il loro contenuto differisce dai sentimenti corrispondenti dell'attore stesso. «Il gladiatore dei tempi antichi», dice Diderot, «similmente al grande attore, e il grande attore, similmente all'antico gladiatore, non muoiono come si muore nel proprio letto. Per piacerci, essi debbono raffigurare dinanzi a noi un'altra morte, e lo spettatore sente che la nuda verità del movimento, se non abbellita, sarebbe meschina, contravverrebbe alla poesia dell'intiero».

Non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche sotto il riguardo dei nessi formali e delle giunture che ne determinano il flusso, i sentimenti dell'attore divergono dai sentimenti che vivono nella realtà. «Ma mi piacerebbe molto raccontarvi», dice Diderot, «a mo' d'esempio, come un attore e sua moglie, che si odiavano, sostenevano in teatro una scena di teneri amanti appassionati. Mai prima d'allora questi due attori erano parsi interpretare con tanta forza le proprie parti, mai dal palcoscenico avevano suscitato un applauso tanto lungo di palchi e platea. Decine di volte interrompemmo quella scena con battimani e grida d'entusiasmo. Era la terza scena del IV atto di *Le Dépit amoureux* di Molière». E oltre Diderot riporta un dialogo fra l'attore e l'attrice, ch'egli definisce scena doppia: una scena tra amanti e una scena tra consorti. Qui la scena della dichiarazione d'amore s'intesse con la scena di un litigio domestico, e in quest'intreccio Diderot vede la migliore dimostrazione di quanto sia nel giusto.

Come già detto, la concezione di Diderot si basa sui fatti, e in questo sta la sua forza, il suo significato non transitorio per una futura teoria scientifica della creazione artistica attoriale. Ma esistono anche fatti d'indole opposta, fatti che d'altronde non confutano minimamente Diderot. Questi fatti consistono in ciò, che esiste realmente anche un altro sistema di recitazione e un'altra natura delle emozioni vissute dall'attore sulla scena. E se ne ha una testimonianza prendendo un esempio a noi vicino, ovvero tutta la pratica scenica della scuola di Stanislavskij.

Questa contraddizione, irrisolvibile per la psicologia astratta stante la sua impostazione metafisica della questione, può essere risolta se la si approccia dal punto di vista dialettico.

Abbiamo già detto che la nuova tendenza pone il problema della psicologia attoriale come problema di psicologia concreta. In questo caso il ricercatore cessa di farsi guidare dalle leggi eterne e immutabili della natura delle emozioni vissute dall'attore sulla scena e assume come guida le leggi storiche delle diverse forme e sistemi di recitazione teatrale. È per questo che nella confutazione del paradosso di Diderot che troviamo in molti psicologi, lascia pur sempre traccia il tentativo di risolvere la questione su un piano assoluto, irrelativo alla forma storica concreta del teatro la cui psicologia stiamo considerando. D'altronde, premessa fondamentale di qualsiasi ricerca storicamente orientata entro quest'ambito è l'idea che la psicologia dell'attore esprime l'ideologia sociale della sua epoca e che essa, nel processo di evoluzione storica dell'uomo, è mutata esattamente come sono mutate le forme

esteriori del teatro, il suo stile e il suo contenuto. La psicologia dell'attore del teatro di Stanislavskij si differenzia dalla psicologia dell'attore dell'epoca di Sofocle in misura assai maggiore di quanto l'edificio teatrale moderno non sia diverso dall'anfiteatro dell'antichità.

La psicologia dell'attore è una categoria non biologica, ma storica e di classe. È in quest'unico principio che si esprime il pensiero centrale per tutte le nuove ricerche, pensiero che determina l'approccio alla psicologia concreta dell'attore. Ne consegue che non sono le norme biologiche a definire in prima battuta l'indole delle emozioni vissute dall'attore sulla scena. Queste emozioni sono parte di una complessa attività di creazione artistica che ha una determinata funzione sociale e classista, storicamente determinata da tutto lo stato dell'evoluzione spirituale dell'epoca e della classe, e pertanto le leggi secondo cui le passioni s'intrecciano, le leggi in base alle quali i sentimenti della parte (*rol'*) s'intessono e riverberano con i sentimenti dell'attore debbono essere determinate innanzi tutto sul piano di una psicologia storica, e non naturalistica, biologica. Soltanto dopo questa risoluzione può sorgere la questione di come, dal punto di vista delle normatività biologiche della psiche, sia possibile questa o quella forma storica della recitazione attoriale. Dunque, a determinare direttamente le emozioni vissute dall'attore sulla scena non è la natura delle passioni umane; essa si limita a racchiudere le potenzialità d'insorgenza di molteplici forme, le più variegata e incostanti, d'incarnazione (*voploščenie*) scenica delle figurazioni (*obraz*) artistiche.

Riconoscendo la natura storica del problema che ci interessa, giungiamo con ciò stesso alla conclusione che ci troviamo di fronte a un problema che si basa sotto un duplice riguardo sulle premesse sociologiche allo studio del teatro.

In prima battuta, come ogni fenomeno psichico concreto, la recitazione dell'attore rappresenta una parte di un'attività socio-psicologica che dev'essere studiata e definita innanzi tutto nel corpo del tutto a cui essa appartiene. Bisogna palesare la funzione della recitazione scenica in una data epoca per una data classe, le tendenze fondamentali da cui dipende l'influsso dell'attore sullo spettatore e, di conseguenza, determinare la natura sociale della forma teatrale nel corpo della quale date emozioni vissute sulla scena possono ricevere una spiegazione concreta.

In secondo luogo, qualora si riconosca il carattere storico di questo problema, prendendo in esame le emozioni vissute dall'attore intraprendiamo con ciò stesso un discorso non tanto sul contesto psicologico-individuale, quanto su quello sociopsicologico entro cui esse sono incluse. Le emozioni vissute dall'attore, secondo una felice locuzione tedesca, non sono tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi». L'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni [*emocija*] che diventano emozioni (*emocija*) di tutta la sala teatrale. Prima di essere divenute oggetto d'incarnazione (*voploščenie*) attoriale, esse hanno ricevuto una forma letteraria, si sono librate nell'aria, nella coscienza sociale.

L'angoscia delle *Tre sorelle* čechoviane, ricostruita sulla scena dagli attori del Teatro d'Arte, diventa un'emozione di tutta la sala perché, in larga misura, essa dette una forma cristallizzata agli stati d'animo di estesi settori sociali per i quali la sua espressione scenica fu uno strumento di presa di coscienza e di reinterpretazione di se stessi.

Alla luce dei principi sopra esposti diventa chiaro quale portata possa avere la ricognizione della propria recitazione da parte degli attori.

Il primo punto a cui perveniamo è la constatazione del significato limitato di questo materiale. Da questo punto di vista, il riconoscimento da parte dell'attore delle proprie sensazioni, i dati della sua autoosservazione e di come sente il proprio stato d'animo (*samočuvstvie*), non vengono a perdere eccessivo significato nello studio della psicologia dell'attore, ma cessano di essere fonte unica e universale del giudizio sulla sua natura. Questi dati mostrano come l'attore abbia coscienza delle proprie emozioni (*emocija*), quale sia il rapporto tra queste e la struttura della sua personalità; e tuttavia essi non ci rivelano tutta la reale pienezza della natura di quelle emozioni (*emocija*). Ci troviamo dunque di fronte a un materiale fattuale meramente parziale, che illumina il problema entro un unico scorcio: quello dell'autocoscienza dell'attore. Per estrarre da questo materiale tutto il suo significato scientifico, dobbiamo comprendere la porzione che esso rappresenta nel sistema del tutto a cui appartiene. Dobbiamo comprendere la psicologia di questo o quell'attore in tutto il suo complesso di condizionamenti concreti, storici e sociali: allora ci si farà chiaro e comprensibile il nesso normativo tra una data forma dell'emozione vissuta in scena e il contenuto sociale che, tramite quell'emozione vissuta dall'attore, viene trasmessa agli spettatori in sala.

Non si può dimenticare che le emozioni (*emocija*) dell'attore, in quanto fatto d'arte, esorbitano dalla sua personalità, costituendo una parte del dialogo emozionale (*emocional'nyj*) tra l'attore e il pubblico. Le emozioni (*emocija*) dell'attore saggianno ciò che Frédéric Paulhan definisce con espressione azzeccata «felice trasformazione dei sentimenti». Diventano comprensibili solo se le si include nel più ampio sistema socio-psicologico di cui costituiscono una parte. In questo senso non si può separare l'indole dell'emozione vissuta dall'attore in scena, presa nel suo lato formale, da quel contenuto concreto che si compone del contenuto della sua figurazione scenica (*sceničeskij obraz*], dell'atteggiamento e interesse per questa figurazione del personaggio (*obraz*), del significato socio-psicologico della funzione che adempie nel caso in questione l'emozione vissuta dall'attore. Diciamo che le emozioni vissute da un attore che cerchi di deridere un certo ordine di figure (*obraz*] psicologiche e quotidiane, e quelle vissute da un attore che si sforzi di fare un'apologia delle stesse figure, saranno ovviamente diverse.

Qui arriviamo a toccare un momento psicologico straordinariamente importante: il fatto che non sia stato chiarito ha fornito il pretesto, secondo noi, a tutta una serie di equivoci riguardanti il problema che ci interessa. Ad esempio, la maggioranza di coloro che hanno scritto sul sistema di Stanislavskij ne hanno identificato la parte

psicologica con i compiti stilistici a cui inizialmente servì; in altri termini, hanno identificato il sistema di Stanislavskij con la sua prassi teatrale. Vero è che ogni prassi teatrale è espressione concreta di un dato sistema, ma essa non ne esaurisce tutto il contenuto, e da quel sistema possono scaturire anche molte altre espressioni concrete; la prassi teatrale non rende il sistema in tutta la sua ampiezza. Un passo verso la separazione del sistema dalla sua espressione concreta fu compiuto da E. V. Vachtangov, le cui aspirazioni stilistiche furono tanto nettamente distinte dall'iniziale naturalismo del Teatro d'Arte, e che nonpertanto concepì il proprio sistema come applicazione delle idee fondamentali di Stanislavskij a nuovi compiti stilistici.

Se ne ha una dimostrazione considerando il lavoro compiuto da Vachtangov sull'allestimento di *Principessa Turandot*. Volendo rendere dalla scena non solo il contenuto della fiaba, ma il proprio atteggiamento contemporaneo verso di essa, la propria ironia, il proprio sorriso «diretto al contenuto tragico della fiaba», Vachtangov costruì un nuovo contenuto della pièce.

Della storia di quell'allestimento B. E. Zachava ci racconta una cosa importante: «Durante le prime prove Vachtangov utilizzò il procedimento seguente. Egli propose agli interpreti di recitare non le parti indicate dal testo della pièce, ma quella di altrettanti attori italiani che recitassero quelle parti [...]. Per esempio, all'attrice che doveva interpretare la parte di Adelma, egli propose di recitare non Adelma, ma un'attrice italiana che recitasse Adelma. Fantasticò sul tema, immaginando che l'attrice fosse la moglie del direttore della compagnia e l'amante del primattore, che indossasse delle scarpe rotte, che le stessero larghe e quando camminava glie ne uscissero i calcagni, che le strusciassero per terra a mo' di ciabatte, e così via. Un'altra attrice, che recitava Zelima, venne fuori che fosse una scansafatiche, che non avesse voglia di recitare, e non lo nascondesse affatto al pubblico (voleva andare a dormire)».

Vediamo dunque che Vachtangov prende il contenuto che la pièce gli dà direttamente e lo cambia, ma nella forma della sua estrinsecazione egli poggia sullo stesso fondamento su cui si basa il sistema di Stanislavskij: Stanislavskij insegnava a trovare sulla scena la verità dei sentimenti, la giustificazione interiore di qualsiasi forma scenica di comportamento.

«La giustificazione interiore, esigenza fondamentale di Stanislavskij», dice Zachava, «resta come prima una delle esigenze fondamentali di Vachtangov, solo che il contenuto stesso di questi sentimenti in Vachtangov è assolutamente diverso da Stanislavskij [...]. Anche se i sentimenti adesso erano diventati altri, se essi richiedevano altri strumenti d'espressione teatrale, la loro verità era, e sempre invariabilmente sarà, il fondamento dell'unico terreno su cui possano crescere i fiori di un'arte autenticamente grande».

Possiamo così vedere come la tecnica interiore di Stanislavskij, il suo naturalismo dell'anima, si pongano al servizio di compiti stilistici completamente diversi, e

in un certo senso finanche contrapposti, a quelli cui servivano all'inizio della sua evoluzione. Possiamo vedere come un determinato contenuto imponga una forma teatrale nuova, come un sistema risulti assai più ampio della sua contingente applicazione concreta.

Per questo le ricognizioni della propria recitazione da parte degli attori, specialmente se sommariamente composte da generalizzazioni della propria esperienza personale e pertanto assai multiforme, ricognizioni che non tengano conto di tutto quel contenuto la cui forma d'incarnazione (*voploščenie*) è l'emozione attoriale (*emocija*), non sono capaci di spiegare di per sé il proprio carattere e la propria natura. Per spiegarla bisogna andare oltre i confini dell'emozione vissuta direttamente dall'attore. Purtroppo quest'autentico e ragguardevole paradosso di tutta la psicologia sino a oggi non è stato abbastanza assimilato da tutta una serie di tendenze. Per spiegare e capire l'emozione vissuta bisogna andare oltre i suoi confini, bisogna dimenticarla per un attimo, astrarsene.

La stessa cosa si può dire riguardo alla psicologia dell'attore. Se l'emozione vissuta dall'attore fosse un mondo chiuso e integro a sé stante, allora sarebbe naturale cercare le leggi che governano quel mondo esclusivamente nella sua sfera, nell'analisi della sua composizione, nella descrizione meticolosa dei suoi rilievi. Ma se l'emozione vissuta dall'attore si distingue da quella esperita nella consueta esistenza quotidiana perché fa parte di un sistema completamente diverso, allora bisogna cercarne la spiegazione nelle leggi che reggono la struttura di questo sistema.

In conclusione vorremmo fare un breve cenno al mutamento che sta attraversando nella nuova psicologia il vecchio paradosso dell'attore. Allo stato attuale della nostra scienza siamo ancora lontani dalla soluzione di questo paradosso, ma siamo ormai prossimi a impostarlo correttamente come problema schiettamente scientifico. Come abbiamo visto, l'essenza della questione, che è parsa paradossale a tutti coloro che ne hanno scritto, sta nel rapporto tra l'emozione (*emocija*) di un personaggio (*rol'*), creata tramite artificio, e l'emozione (*emocija*) naturale, vissuta, reale, dell'attore che recita la parte di quel personaggio. Noi pensiamo che una soluzione di questo problema sia possibile qualora si tenga conto di due momenti ugualmente importanti per una sua corretta interpretazione.

Il primo consiste in ciò che dichiara Stanislavskij nella sua nota tesi sulla involontarietà dell'arte. Al sentimento non si possono dare ordini, dice Stanislavskij. Non disponiamo di un potere immediato sul sentimento del genere di quello che ci consente di dominare il movimento o il processo associativo. Ma se il sentimento «non si può suscitare [...] in modo volontario e diretto, lo si può sempre stanare qualora ci si rivolga a ciò che va più soggetto al nostro potere, ovvero le rappresentazioni». E in effetti tutte le ricerche psicofisiologiche contemporanee sulle emozioni (*emocija*) mostrano come la via per padroneggiarle, e di conseguenza il modo per suscitare volontariamente e creare artificiosamente nuove emozioni, non

solchi il terreno dell'ingerenza diretta della nostra volontà nella sfera delle sensazioni, come avviene invece nell'ambito del pensiero e del movimento.

Questa via è assai più tortuosa, e come dice giustamente Stanislavskij, più che al suscitare il sentimento che ci serve, è simile allo stanarlo. Solo indirettamente, costruendo un sistema articolato di rappresentazioni, concetti e figurazioni (*obrazy*) che siano composte anche da una certa emozione, possiamo suscitare anche i sentimenti che ci servono, e con ciò stesso conferire un colorito psicologico originale a tutto quel sistema nel suo complesso e alla sua espressione esteriore. «Questi sentimenti», dice Stanislavskij, «non sono affatto quelli che l'attore vive nella propria esistenza». Si tratta piuttosto di sentimenti e concetti che, depurati di tutto ciò che è superfluo, sono generalizzati, privati del proprio carattere astratto.

Come dice giustamente L. Ja. Gurevič, se essi sono passati attraverso un processo di messa in forma artistica, tutta una serie di segni li distingueranno dalle corrispondenti emozioni (*emocii*) che si provano nella vita. In questo senso concordiamo con Gurevič quando afferma che la soluzione del problema, quale si trova esposto in dispute assai prolungate e persistenti, «non sta nel mezzo tra due estremi, ma su un altro piano, che ci consente di vedere l'oggetto da un nuovo punto di osservazione». Questo nuovo punto di vista ci è imposto sia dalla mole di documenti sulla questione della creazione scenica che si sono accumulati nel corso del tempo e dalle testimonianze degli attori-creatori stessi, sia dalle ricerche condotte nell'ultimo decennio dalla psicologia scientifica.

Ma questo è solo un aspetto della questione. L'altro sta nel fatto che non appena si traspone il paradosso dell'attore sul terreno della psicologia concreta, esso sopprime una serie di problemi irrisolti che in precedenza ne costituivano il contenuto, e al loro posto ne propone di nuovi, stavolta fertili, risolvibili e in grado di spingere il ricercatore su nuovi sentieri. Da questo punto di vista ogni sistema contingente di recitazione attoriale soggiace non a una spiegazione biologico-estetica che sia data una volta per tutte, ma a una delucidazione concreto-psicologica e storicamente cangiante; al posto di un paradosso dell'attore dato una volta per tutte, in ogni epoca e popolo, si ergono al nostro cospetto una serie di paradossi storici, ciascuno inerente agli attori di un dato ambiente e di un'epoca data. Il paradosso dell'attore si converte così nello studio dello sviluppo storico dell'emozione (*emocija*) umana e della sua espressione concreta nei diversi stadi della vita sociale.

La psicologia insegna che le emozioni non rappresentano un'eccezione rispetto agli altri fenomeni della nostra vita interiore. Come ogni altra funzione psichica, le emozioni non permangono nella stessa relazione in cui sono date inizialmente in forza dell'organizzazione biologica della psiche. Nel processo della vita sociale i sentimenti evolvono e dissolvono quei nessi precedenti; le emozioni (*emocija*) intrecciano nuovi rapporti con altri elementi della vita interiore; sorgono nuovi sistemi, nuovi strati di funzioni psichiche, si formano unità di ordine superiore entro cui dominano speciali normatività, interdipendenze, forme speciali di relazione e

movimento. Studiare il regime e le relazioni delle affezioni costituisce il principale compito della psicologia scientifica, giacché non nelle emozioni (*emocija*) prese in forma isolata, ma nei nessi che le riuniscono con sistemi psicologici più complessi sta la soluzione del paradosso dell'attore. Questo soluzione, com'è già possibile prevedere, condurrà i ricercatori a una posizione di fondamentale importanza per tutta la psicologia dell'attore. Ciò che vive l'attore, le sue emozioni (*emocija*), non ci si presentano come funzioni della sua personale vita interiore, ma come fenomeno provvisto di un senso sociale oggettivo e di una valenza che funge da gradino di transizione dalla psicologia all'ideologia.