

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## La recitazione come fatto di classe: storicità delle emozioni e psicologia dell'attore in Lev S. Vygotskij

di Paolo Tabacchini

### Abstract – ITA

Negli ultimi anni si sta assistendo ad una riscoperta e revisione dell'opera e del pensiero dello psicologo e pedagogista sovietico Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934). Gli studi sull'argomento aumentano costantemente e gettano nuova luce sull'ampia portata del suo pensiero e sulla complessa situazione filologico-editoriale che caratterizza la sua singolare ricezione. Tra i vari campi in cui l'autore ha lasciato delle riflessioni, la teoria e critica delle arti e la psicologia della reazione estetica (in particolare letteraria e teatrale) sembrano trovare un ampio spazio, manifestando una strutturazione articolata e coerente nel suo pensiero. Tuttavia, questo argomento appare ancora poco studiato. Il presente articolo intende illustrare i caratteri dell'estetica teatrale di Vygotskij, attraverso il commento all'opera dell'autore dedicata all'argomento, *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*.

### Abstract – ENG

In recent years there has been a rediscovery and revision of the work and thought of the Soviet psychologist and pedagogist Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934). Studies on this topic are constantly increasing and shedding new light on the broad scope of his thought and the complex philological-editorial situation of his unique reception. Among the various fields in which the author has left some reflections, the theory and criticism of the arts and the psychology of aesthetic reaction (especially literary and theatrical) seems to find ample space, manifesting an articulated and coherent structure in his thought. However, this topic still appears little studied. This article intends to illustrate the characters of Vygotsky's theatrical aesthetics, through the commentary on the author's work dedicated to the subject, *On the Problem of the Psychology of the Actor's Creative Work*.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13702

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti  
Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

La recitazione come fatto di classe: storicità delle emozioni e psicologia dell'attore in

Lev S. Vygotskij

di Paolo Tabacchini

*Introduzione: Lev Vygotskij tra psicologia, estetica e teatro*

L'opera dello psicologo sovietico Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934) ha avuto una ricezione singolare lungo tutto il secolo scorso: una notevole fama durante la sua vita, incrinata soltanto negli ultimi anni, una tentata damnatio memoriae condotta del regime stalinista e solo parzialmente revocata negli anni seguenti alla morte del dittatore, una parziale scoperta di alcune sue opere in Occidente dagli anni '70 e una rilettura e reinterpretazione più autentica (cfr. Mecacci 2017: 7-12) avviata solo negli ultimi decenni, descrivono le alterne vicende della sua fortuna. Nonostante ciò, è fuor di dubbio che Vygotskij ha avuto una considerevole influenza nel dibattito psicologico e pedagogico mondiale (cfr. Petrová 2013, Greco 2015, Goussot – Zucchi 2015, Mecacci 2017).

Lo psicologo è noto, infatti, per essere il fondatore della scuola storico-culturale<sup>1</sup>, un approccio che caratterizza la storia della psicologia russa dei primi decenni post-rivoluzionari (cfr. Mecacci 1976 e 2017). L'autore (insieme ai colleghi Lurija e Leont'ev) condurrà le sperimentazioni ed elaborerà le teorizzazioni di questo approccio psicologico contraddistinto da un'idea di coscienza costruita attraverso le interazioni sociali, la quale è pertanto caratterizzata dal contesto culturale in cui si costituisce e, al contempo, viene dinamicamente modificata dal divenire storico (cfr. Cimatti 2014, 2019 e 2020).

Nella vasta produzione dell'autore la fruizione dell'arte e il problema della reazione estetica hanno un rilievo notevole. Questi temi trovano la loro specifica trattazione in tre scritti: *Psicologia dell'arte* (composto tra il 1925 e il 1926, ma pubblicato postumo in edizione parziale nel 1965 e ampliata tre anni dopo, nel quale confluisce, con alcune rielaborazioni, il precedente scritto *La tragedia di Amleto*, cfr. Vygotskij 1973), *L'educazione estetica* (tredicesimo capitolo del volume *Psicologia pedagogica*, uscito nel 1926) e *Sulla questione psicologica della*

---

<sup>1</sup> Con il termine "scuola storico-culturale" ci si riferisce ad un indirizzo della psicologia sovietica attivo tra gli anni '20 e '30 e che si sviluppa intorno alla figura di Lev S. Vygotskij e i suoi colleghi Aleksandr Romanovič Lurija e Aleksej Nikolaevič Leont'ev (la cosiddetta *trojka*). Dal punto di vista teorico, la scuola è caratterizzata da una idea di coscienza storicamente e culturalmente determinata (il contesto socioculturale costituisce la struttura della psiche). Si tratta di una psicologia sperimentale con una spiccata connotazione sociologica di stampo marxista (cfr. Mecacci 1976 e 2017, Veggetti 2006).

creazione artistica dell'attore (abbandonato nel 1932 e pubblicato postumo nel 1936). In questi studi, l'autore costituisce una teoria estetica su base neuropsicologica ampia e coerente, la quale contiene una definizione dell'opera d'arte, una descrizione della reazione dell'organismo umano all'arte e una messa in evidenza del valore e della funzione biologica, sociale ed educativa dell'arte<sup>2</sup> (cfr. Lima 1995).

Tuttavia, le riflessioni sull'arte ricorrono anche in altre sue opere non specificatamente estetiche. Si possono ritrovare ad esempio nei suoi studi sull'immaginazione e la creatività (cfr. Vygotskij 2011), sullo sviluppo cognitivo (cfr. Vygotskij 2009) e sulle storicità delle emozioni (cfr. Vygotskij 2019). Per Vygotskij, l'esperienza estetica è un elemento di notevole interesse per riflettere sugli aspetti di psicologia generale che essa implica e sul ruolo che essa svolge nel processo di sviluppo psichico dell'individuo. Il ruolo della società nello sviluppo cognitivo, il concetto di creatività, la funzione cognitiva dei segni (gli stimoli-mezzi socioculturali che l'individuo interiorizza affinché possa realizzare il proprio sviluppo cognitivo), elementi fondamentali nella teoria psicologica vygotkiana, sono legati a doppio filo con la sua idea di esperienza estetica<sup>3</sup>.

Insieme alla letteratura (principale sistema artistico affrontato dall'autore nei suoi scritti), il teatro gode di uno statuto particolare. La prima opera di ampia portata, la sua tesi di laurea *La tragedia di Amleto* (cfr. Vygotskij 1973), è dedicata al genere drammatico e venne ispirata proprio dalla messinscena del capolavoro shakespeariano ad opera del Teatro d'Arte di Mosca (cfr. Carlotti 2018: parr. 37 e nota 25). In *Psicologia dell'arte*, la tesi di dottorato e più vasta trattazione estetica dell'autore, lo studio del genere drammatico gioca un ruolo chiave nell'economia del saggio: infatti, il capitolo VIII è interamente dedicato all'analisi del dramma, la forma letteraria più complessa (cfr. Vygotskij 1972: 231-269).

Dai suoi scritti si evince che l'esperienza psicologica ed estetica, tanto dell'attore, quanto del pubblico, è per l'autore un punto d'osservazione privilegiato per comprendere sia i più complessi meccanismi psicologici, in particolar modo legati alla teoria delle emozioni, sia i più sottili processi della reazione estetica dell'attore e del pubblico (cfr. Carlotti 2015 e 2018)<sup>4</sup>.

Il presente articolo intende illustrare i caratteri dell'estetica teatrale di Vygotskij, attraverso il commento all'opera dell'autore dedicata all'argomento (*Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*,

---

<sup>2</sup> Per le edizioni in lingua italiana di questi scritti, si vedano rispettivamente Vygotskij 1972, 2006: 281-310 e 2015.

<sup>3</sup> Per un interessante confronto tra la psicologia dell'arte vygotkiana e quella di Freud, si veda Tomaino 2012.

<sup>4</sup> Suggestivo ed interessante è il raffronto tra l'estetica vygotkiana e quella di Ejzenštejn (cfr. Vassilieva 2019), al quale in questa sede si può solo alludere.

cfr. Vygotskij 2015), mettendola inoltre in relazione con le teorie psicologiche ed estetiche generali dello psicologo<sup>5</sup>.

#### *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*

Al saggio *K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra*, ossia *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*<sup>6</sup>, lo psicologo lavora fino al 1932, per dedicarsi poi interamente alla teoria delle emozioni (cfr. Vygotskij 2019). Benché incompiuto, viene pubblicato due anni dopo dalla morte del suo autore nella miscellanea a cura di P. M. Jakobson nel 1936<sup>7</sup>.

In questo suo ultimo scritto estetico, Vygotskij cerca di ampliare le teorizzazioni sull'esperienza teatrale avviate già all'epoca della sua tesi di laurea (cfr. Vygotskij 1973) aggiornandole ai più recenti sviluppi della scuola storico-culturale, come si avrà modo di evidenziare. Inoltre, è centrale il concetto della storicità delle emozioni, una tematica che nello stesso periodo l'autore stava parallelamente sviluppando in uno studio monografico appositamente dedicato e che resterà anch'esso incompiuto (cfr. Vygotskij 2019).

Benché incompiuto, il saggio mostra una struttura marcata: si riscontra infatti un discorso tripartito (sembra di riscontrare una tale regolarità nell'argomentazione vygotškiana anche in altre opere, si veda per esempio Vygotskij 1972 e 2009) così organizzato: 1) critica alle precedenti psicologie dell'attore (pars destruens, parr. 1-10), 2) analisi dell'esperienza creativa dell'attore alla luce della teoria storico-culturale (pars fundans, parr. 11-22) e 3) definizione dell'autentica psicologia dell'attore e delle sue implicazioni (pars construens, parr. 23-43)<sup>8</sup>.

#### *Pars destruens*

“La questione della psicologia dell'attore e della creazione artistica teatrale è al tempo stesso straordinariamente antica e assolutamente nuova”: da questa premessa prende avvio il saggio. Infatti, come sostiene Vygotskij, “sembra che non ci sia stato nessun pedagogo o critico teatrale di una qualche rilevanza [...] che in un modo o nell'altro non abbia posto tale questione e [...] edificato sistemi straordinariamente complessi di recitazione attoriale”, tra i quali “è noto il sistema di K. S. Stanislavskij” (cfr. Vygotskij 2015: 1).

---

<sup>5</sup> Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Luciano Mecacci per il supporto e i preziosi consigli offertimi nella fase di studio del complesso pensiero di questo intellettuale.

<sup>6</sup> La traduzione italiana, a cura di Massimo Lenzi, è stata pubblicata su «Mimesis Journal» (cfr. Vygotskij 2015).

<sup>7</sup> Cfr. *Psichologija scenišeskich čuvstv aktëra*, Moskva 1936, pp. 197-211.

<sup>8</sup> Per i riferimenti allo scritto vygotškiano analizzato sono stati segnalati i paragrafi (come nell'edizione adottata, cfr. Vygotskij 2015).

Vygotskij sostiene che se “tentiamo di rintracciare le origini della psicologia teatrale, esse ci portano lontano a ritroso nel tempo” rivelando “grandi problemi di difficile soluzione”. Riguardo a questi temi, secondo Vygotskij ha un ruolo chiave l’opera di Denis Diderot *Paradoxe sur le comédien* (composto tra il 1770 e il 1780 ma pubblicato per la prima volta solo nel 1830, cfr. Diderot 2020), poiché essa “anticipa già le dispute più aspre tra i diversi sistemi teatrali contemporanei” (cfr. Vygotskij 2015: 2). L’opera diderotiana viene citata dall’autore anche in *Psicologia dell’arte* (cfr. Vygotskij 1972: 320-322).

Nel dibattito sulla psicologia dell’attore, Vygotskij rileva due tipologie di approcci: da una parte, i “sistemi teatrali”, ossia i metodi di recitazione divenuti istituzionali (in primo luogo si riferisce, come avrà modo di mostrare, a quello stanislavskiano); dall’altra, “l’approccio psicotecnico”, ossia l’applicazione dei metodi della psicologia sperimentale all’esperienza teatrale. Vygotskij comincia la sua riflessione dalla decostruzione di questi, al fine di mostrarne i limiti intrinseci (cfr. Vygotskij 2015: 4-6). Secondo lo psicologo, entrambi hanno un “difetto comune”, vale a dire “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” (cfr. Vygotskij 2015: 7). Riguardo al secondo approccio, ossia quello psicotecnico, l’autore ebbe modo di notare il difetto che qui sottolinea anche in altri scritti e identificandolo come problema di base nella metodologia analitica dell’intera tradizione psicologica (si pensi per esempio all’attenzione al “fenotipico” e all’ignoranza del “genotipico” nelle ricerche empiriche tradizionali di cui l’autore tratta in *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, cfr. Vygotskij 2009: 139-140).

Oltre al “difetto comune”, ossia il già ricordato “empirismo [...] radicale”, entrambi gli approcci hanno un problema specifico. Quello dei “sistemi scenici” (o teatrali) è che “di solito sono enormi generalizzazioni dell’esperienza di registi e attori” che, “quando [...] cercano di appoggiarsi alla psicologia generale, [...] 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” (cfr. Vygotskij 2015: 9).

Quello riguardante le “ricerche psicotecniche” è, invece, che ignorano totalmente la “specificità” e “l’originalità della psicologia attoriale”. Infatti, “i ricercatori psicotecnici dissolvono il problema della creazione artistica attoriale nella psicologia generale, per di più banalmente basata su test, omettendo qualsiasi attenzione per l’attore e tutta l’originalità della sua psicologia” (cfr. Vygotskij 2015: 10).

*Pars fundans*

“Il nuovo approccio della psicologia della creazione artistica attoriale” parte dalla necessità di colmare queste pecche degli approcci tradizionali, ossia 1) “superare l’empirismo radicale” e 2) rivalutare “l’originalità qualitativa” della “psicologia dell’attore [...] sottoponendola però alla luce di normatività psicologiche più generali”. In questo modo, “l’aspetto fattuale della questione acquista un carattere totalmente diverso, trasformandosi da astratto in concreto” (cfr. Vygotskij 2015: 11).

Punto di partenza del nuovo approccio è l’accostarsi alla psicologia dell’attore come “fatto storico”, il quale, pertanto, va “compreso in tutta la complessità dei suoi condizionamenti storici” (cfr. Vygotskij 2015: 12).

Secondo lo psicologo, in Paradosso sull’attore Diderot coglie “il nodo centrale della questione”, ossia “il problema dello stato interiore [dell’attore] durante la recitazione scenica”. Per il philosophe

il paradosso [...] consiste nel fatto che l’attore 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? [...] Deve o non deve l’attore vivere interiormente la parte (*rol’*)? (Vygotskij 2015: 13).

Per Vygotskij, “il paradosso e la sua contraddizione [...] trovano soluzione nell’approccio storico alla psicologia dell’attore” (cfr. Vygotskij 2015: 14). Egli sostiene infatti che “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”. (cfr. Vygotskij 2015: 15). Il punto è che “nel paradosso di Diderot sono mescolate due cose che stanno l’una accanto all’altra e pur tuttavia non si fondono completamente”: la prima riguarda il “contenuto” dei sentimenti rappresentati dall’attore.

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 essere 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 (Vygotskij 2015: 16).

La seconda riguarda invece i “nessi formali e le giunture che ne determinano il flusso, i sentimenti dell’attore divergono dai sentimenti che vivono nella realtà” (cfr. Vygotskij 2015: 17).

Secondo Vygotskij, è necessario partire da qui perché “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”. Secondo lo psicologo, altri approcci, come ad esempio quello della “scuola di Stanislavskij”, dal momento che si basano su una “psicologia astratta” e un’“impostazione metafisica”, non sussistono di fronte ad un’indagine storica (cfr. Vygotskij 2015: 18-19). Infatti,

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 (Vygotskij 2015: 20).

Ne consegue che la “psicologia dell’attore è una categoria non biologica, ma storica e di classe. 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 [...]” (Vygotskij 2015: 21).

Quindi, “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” (Vygotskij 2015: 22).

### *Pars construens*

Riconosciuta “la natura storica del problema”, l’autore sottolinea il fatto che essa ha un aspetto “duplice” (Vygotskij 2015: 23). In primo luogo, “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” (Vygotskij 2015: 24). Secondariamente,

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 socio-psicologico 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 (Vygotskij 2015: 25).

Tuttavia, va tenuto presente

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 saggiamente ciò che Frédéric Paulhan definisce con espressione azzecata «felice trasformazione dei sentimenti». Diventano comprensibili solo se le si include nel più ampio sistema socio-psicologico di cui costituiscono una parte (Vygotskij 2015: 29).

Vygotskij riprende la critica ai fruitori del Metodo Stanislavskij sostenendo che

la maggioranza di coloro che hanno scritto sul sistema di Stanislavskij ne hanno identificato la parte psicologica con i compiti stilistici a cui inizialmente servi; in altri termini, hanno identificato il sistema di Stanislavskij con la sua prassi teatrale. [...] 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 (Vygotskij 2015: 30).

Le riformulazioni delle teorie stanislavskiane (di cui l'autore offre degli esempi, cfr. Vygotskij 2015: 31-34) mostrano che: “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” (Vygotskij 2015: 35).

Se si vuole “spiegare e capire l'emozione vissuta bisogna andare oltre i suoi confini, bisogna dimenticarla per un attimo, astrarsene” (cfr. Vygotskij 2015: 36); e questo vale anche per la “psicologia dell'attore”, perché qualora

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 (Vygotkij 2015: 37).

Per la soluzione del paradosso intuito da Diderot e, come detto, centrale per la comprensione della psicologia dell'attore, vanno tenuti presenti "due momenti ugualmente importanti per una sua corretta interpretazione" (cfr. Vygotkij 2015: 38). Il primo, che coincide con la "nota tesi sulla involontarietà dell'arte" di Stanislavskij, è che soltanto

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. [...] Si tratta piuttosto di sentimenti e concetti che, depurati di tutto ciò che è superfluo, sono generalizzati, privati del proprio carattere astratto (Vygotkij 2015: 40).

Il secondo è che

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 (Vygotkij 2015: 42).

Così si dirà che, alla luce degli studi psicologici condotti da l'autore in quegli anni, che

le emozioni non rappresentano un'eccezione rispetto agli altri fenomeni della nostra vita interiore. [...] 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. [...] 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 (Vygotskij 2015: 43).

*Conclusioni: continuità e sviluppi dell'estetica vygotkiana*

Il breve scritto è coerente con la teoria estetica dell'autore, già esposta negli scritti citati in precedenza, e intende ampliare il tema della recitazione attoriale, caro all'autore e cardinale nella sua estetica, alla luce degli sviluppi intercorsi all'interno della scuola storico-culturale e nel percorso intellettuale dell'autore. La coerenza del discorso estetico sull'attore è visibile nel ricorso all'opera diderotiana sull'attore, già parte dell'impalcatura teorica del precedente *Psicologia sull'arte* (cfr. Vygotskij 1972: 320-322), e nell'analisi del Metodo Stanislavskij presente anche nella tesi di laurea dello psicologo (cfr. Vygotskij 1973).

L'insistenza sul carattere ideale interpretato dall'attore e le sue implicazioni storiche manifestano invece l'interesse corrente dell'autore sul concetto di storicità delle emozioni che stava sviluppando parallelamente nell'altra opera coeva e incompiuta richiamata in precedenza (cfr. Vygotskij 2019). Pertanto, il saggio si ascrive perfettamente nella teoria estetica generale dell'autore della quale sembra anzi un ampliamento e un aggiornamento ai più recenti sviluppi della scuola storico-culturale. Si pensi, infatti, che segue di circa sei anni la stesura di *Psicologia dell'arte*, periodo nel quale Vygotskij ha elaborato i maggiori contributi alla psicologia sperimentale, un esempio fra molti *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori* (cfr. Vygotskij 2009). Qui si segnalano, quali elementi di continuità con la teoria estetica generale di Vygotskij

- il ricorso al termine *pereživat'* (cfr. Vygotskij 2015: 13) e dei suoi corradicali, che si ricollegano al "famigerato *pereživanie*" (cfr. Vygotskij 2015: Avvertenze del traduttore), concetto cardine dell'estetica teatrale dell'epoca che pone notevoli difficoltà di comprensione (cfr. Mollica 1991; Smagorinsky 2011; Vygotskij 2015: Avvertenze del traduttore; Carlotti 2018: parr. 66-69);
- l'insistenza sul "paradosso e la [...] contraddizione" (Vygotskij 2015: 14) che richiamano il principio dell'antitesi esposto ampiamente in *Psicologia dell'arte* ed eletto a elemento strutturale dell'opera d'arte e fulcro del processo di reazione estetica;
- l'allusione al "processo di catarsi" proprio dell'arte, inteso da Vygotskij come "complessa trasformazione dei sentimenti" (Vygotskij 1972: 293), secondo elemento cardine dell'estetica vygotkiana, qui richiamato al par. 29 attraverso la citazione da Frédéric Paulhan "felice trasformazione dei sentimenti" relativa alle emozioni del pubblico;

- la centralità dell’emozione nell’esperienza di fruizione dell’arte, condizione necessaria per l’autentica esperienza estetica (cfr. *Avvertenza del traduttore* in Vygotskij 2015), visibile dalle ricorrenze dei termini emocija ‘emozione’ (15 volte) ed emocii ‘emozioni’ (1), con i suoi derivati emocional’noe ‘emozionale’ (1) ed emocional’nyj ‘emozionale’ (1);
- la dimensione precipuamente sociale, quindi “storica e di classe” (Vygotskij 2015: 21) dell’esperienza artistica.

Il saggio sulla psicologia dell’attore, dunque, oltre a dare un ulteriore esempio dell’applicabilità della psicologia vygotskiana, mostra gli sviluppi della teoria estetica dell’autore e offre un’opportunità per ripensare l’esperienza estetica teatrale e generale in una prospettiva sociale, dove l’aspetto storico-culturale ha un valore semiotico ed ermeneutico di primaria importanza.

*Bibliografia*

CARLOTTI, EDOARDO GIOVANNI

2018 *La psicologia dell'arte di L.S. Vygotskij: emozione ed esperienza*, in Carloti, E. G., *Esperienza e coscienza: Approcci alle arti performative*, Accademia University Press, Torino, pp. 55-95.

<<http://books.openedition.org/aaccademia/3897>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2015 *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica. L'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij*, in «Mimesis Journal» n. 1, vol. 4, pp. 79-92. <<http://journals.openedition.org/mimesis/972>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

CIMATTI, FELICE

2020 *Out of body. Language, emotions and art in Vygotsky's Notebooks*, in «Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia», n. 3, vol. 11, pp. 264-282.

<<https://www.rifp.it/ojs/index.php/rifp/article/view/rifp.2020.0019/1081>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2019 *La trasgressione del soggetto. Vygotskij e Lacan*, in «Paideutika», vol. 29, pp. 11-25.

2014 *L'individuo è essere sociale. Marx e Vygotskij sul transindividuale*, in E. Balibar, V. Morfino (a cura di), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano, pp. 253-271.

DIDEROT, DENIS

2020 *Paradosso sull'attore*, Editori Riuniti, Roma. [I ed. 1830]

GOUSSOT, A. – ZUCCHI, R.

2015 *La pedagogia di Lev Vygotskij. Mediazioni e dimensione storico-culturale in educazione*, Mondadori, Milano.

LIMA, MARCELO GUIMARAES

1995 *From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art*, in «Anthropology & Education Quarterly», n. 4, vol. 26, pp. 410-424.

MECACCI, LUCIANO

2017 *Lev Vygotskij. Sviluppo, educazione e patologia della mente*, Giunti, Firenze.

1976 *La psicologia sovietica (1917-1936)*, Editori Riuniti, Roma.

MOLLICA, FABIO

1991 *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, in «Teatro e Storia», vol. 11, pp. 225-255.

<[https://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=74](https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=74)> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021)

PETROVÁ, ZUZANA

2013 *On the relevancy of using Vygotsky's theoretical framework to legitimize dialogic teaching/learning*, in «Journal of Pedagogy», n. 2, vol. 4, p. 237-252. <<https://sciendo.com/article/10.2478/jped-2013-0013>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021)

SMAGORINSKY, PETER

2011 *Vygotsky's Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perekhivanie*, in «Mind, Culture, and Activity», vol. 19, pp. 319-341.

TOMAINO, ALESSIA

2012 *Per una buona psicologia dell'arte: Vygotskij e il Mosè di Freud*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», n. 2, vol. 6, pp. 174-187. <<http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/45>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

VASSILIEVA, JULIA

2019 *The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration*, in «Projections», n. 1, vol. 13, pp. 23-44. <<https://www.berghahnjournals.com/view/journals/projections/13/1/proj130103.xml>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

VEGGETTI, MARIA SERENA

2006 *Psicologia storico-culturale e attività*, Carocci, Roma.

VYGOTSKIJ, LEV SEMËNOVIČ

2019 *Teoria delle emozioni. Studio storico psicologico*, Mimesis, Sesto San Giovanni. [I ed. 1984]

2015 *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, in «Mimesis Journal», n. 1, vol. 4, 67-78. [I ed. 1936] <<http://journals.openedition.org/mimesis/969>> (Ultimo accesso: 15 ottobre 2021).

2011 *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1930]

2009 *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, Giunti, Firenze. [I ed. 1931]

2006 *Psicologia pedagogica. Manuale di psicologia applicata all'insegnamento e all'educazione*, Erickson, Gardolo (TN). [I ed. 1926]

1973 *La tragedia di Amleto*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1965]

1972 *Psicologia dell'arte*, Editori riuniti, Roma. [I ed. 1965]