



RECENSIONE

Fausto Petrella, *La mente come teatro: antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro scientifico torinese, 1985, pp. 63.

di Stefano Masotti

L'autore, psichiatra e psicoanalista, tenta un'interazione e confronto a doppio senso, un reciproco sguardo tra teatro e psicoanalisi; *è possibile stabilire un unico criterio di riflessione fra questi ambiti?* Porre come domanda uno degli auspici principali dello scritto ci pone, pregiudizialmente, in un'ottica critica. Facile averla a distanza di quasi trent'anni dalla stesura del libro, che in prima istanza dimostra questa età. Tempo in cui molta strada è stata fatta dalle discipline psicologiche (e dal teatro); la psicoanalisi stessa, in questo lungo periodo, ha dovuto aggiornare gli assunti del suo fondatore, molti dei quali sono stati confutati dalle moderne neuroscienze. Diversi apriori metapsicologici della teoria originaria, o quantomeno dello stato della teoria alla morte di Freud, non hanno resistito agli sviluppi della disciplina, che ha dovuto costantemente ri-aggiornarsi. Uno sguardo approfondito al testo regala, però, ancora molti interessanti spunti di riflessione, a psicologi e teatranti.

L'introduzione termina con questa frase, che rimando in una più interessante e attualizzante forma interrogativa: "fra queste due coordinate si configurerà (forse) un'area comune, sufficientemente specifica e di reciproco interesse?" Ad oggi non mi pare si sia fatta tanta strada in questa direzione, anche se rimane un auspicio buono. Scriveva Sartre nel suo manifesto *Pour un théâtre de situation*: "se in teatro la psicologia ci imbarazza non è perché ce n'è troppa, ma perché ce n'è troppo poca" (Sartre in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, La casa Usher, Firenze 1980, p.19).

Dalla lettura di questo testo si evince l'interesse implicito, e a volte esplicitato, della psicoanalisi verso l'arte teatrale, e l'intuizione che le discipline potevano vicendevolmente arricchirsi. Attualmente parrebbe esserci un po' più teatro negli approcci terapeutici di quanta psicologia (buona), e non psicologismo, nel teatro.

Il testo pone il tema della riflessione antropologica in cui il teatro, come gioco relazionale, con la messa in scena della follia, la *mimesis*, quale concetto aristotelico di imitazione, il problema vitale dell'esperienza infantile del dispiacere, la scena come spazio conflittuale, con le sue regole definite, che permette una messa in scena reale e interpretazione



dell'affetto, diventano centrali nello sviluppo del discorso sulla psicoanalisi. Lo spazio mentale viene spesso configurato dalla teoria psicoanalitica come una scena; "la mente funziona come il teatro, e il teatro può essere descritto come fosse un apparato psichico" (Petrella 1985: 59). Il teatro offre la messa in discussione dei limiti della regolazione interiorizzata ed esteriore delle condotte personali e sociali, permette di esplorare funzioni di auto ed etero-regolazioni e una funzione demiurgica in un luogo che tende all'assenza di conflitti reali, inevitabili nella vita quotidiana. I limiti specifici e le regole del gioco teatrale, letti in ottica psicoanalitica, permettono un'identificazione del pubblico col terribile, col ripugnante, col turpe, un livellamento delle differenze, una libera espressione dell'affetto e la trasformazione esaltante del negativo in somma gioia; una riconosciuta e canonica catarsi collettiva.

Freud ha potuto scorgere ed utilizzare la metafora del teatro con assiduità e ridondanza, ne lascia ampie tracce nei suoi scritti, come apparente tentativo di trovare una sponda per sviluppare e corroborare le sue ipotesi; "l'intreccio del discorso clinico-metapsicologico risulta sino dall'inizio sovrassaturo di teatralità, [...] il teatro si insinua nel discorso, [...] agisce come uno strumento" (Petrella 1985: 27).

A posteriori lo si potrebbe concepire come *bias* della conferma, una reificazione del fatto teatrale quale metafora per incarnare la natura della psiche umana. Pur risultando semplicistico o riduzionistico, oggi tale operazione si conferma affascinante, spettacolare. Da grande studioso del comportamento dell'uomo Freud ha potuto vedere nel teatro un dispositivo formale specifico, articolato, conoscitivo, immediato, partecipabile, organizzato in forme estetiche e gratificanti; un "magico apparato" che pare averlo attratto e sedotto. Ha sovente fatto riferimento alla chiaroveggente coscienza dei grandi tragici, alla loro conoscenza profonda della psicologia dell'uomo, producendo d'altro canto, e restituendo, ipotesi interpretative sul mito, sul rito, sulle manifestazioni collettive e culturali dell'uomo.

L'autore, pur non entrando nel merito di un'analisi dettagliata delle tesi freudiane, ci presenta come esse mostrino il tentativo di prospettare il fatto teatrale in connessione al dispositivo di comprensione del ricordo, del sintomo nevrotico, del sogno, a vantaggio quindi di processi terapeutici. Evidenzia come la psicoanalisi abbia interrogato il fenomeno teatrale su vari livelli: cosa lo sostenga a livello psicologico, quali esperienze produce, come



manifestazione istituzionalizzate, tramite un'analisi approfondita del suo dispositivo scenico, della recitazione, dei suoi generi, sulla funzione di pubblico, attori e personaggi.

Il confronto tra teatro e problema della follia, per esempio, mostra come la psicoanalisi abbia guardato e cercato di attingere al dispositivo teatrale, alle sue competenze sulla comunicazione ordinaria e straordinaria della poetica, per formulare migliori interpretazioni sulla pazzia, e guardato con interesse la struttura partecipativa e relazionale del teatro, negata al malato di mente. La dimensione temporale dello spettacolo, con un inizio ed una fine ben definiti, sottolinea amaramente come lo spettacolo della follia manchi di misura, duri troppo, non finisca al calar della tela. "Il gioco della follia può essere uno spettacolo, ma a patto che duri poco", ma così non è. Si continuano ad aggiornare manuali tassonomizzanti delle persone, che distinguono i sommersi dai salvati. Il teatro, invece, non può essere cronico, deve rinnovarsi, guarirsi, o si estingue. La scena interessa in quanto spazio conflittuale, definito, che regola il rapporto di distanza tra le parti: attori, registi, spettatori. Distanze che negli ultimi decenni sono cambiate, arrivando a frantumare la parete quarta, e realizzando momenti di osmosi ed integrazione fra i partecipanti. La quota e dimensione relazionale e incarnata, fondamenta del teatro, parrebbe essere il fattore di seduzione per la psicoanalisi.

La maggior parte dei modelli terapeutici, ridotti all'essenza, sostengono di volta in volta l'aumento della consapevolezza (*Enhancement of Knowledge*); l'esperienza correttiva (*Provision of Experience*); l'impegno nella relazione (*Engagement in Relationship*). Utilizzando queste tre differenti strategie il terapeuta si posiziona ad una differente distanza fisico-emotiva dal paziente, cioè interviene e si relaziona in maniera diversa; in metafora si può parlare di psicologia a una persona (*one-person psychology*); a una persona e mezza (*one-and-a-half-person psychology*); a due persone in gioco (*two person psychology*). La psicoanalisi nasce come una *one-person psychology*, in cui il contributo dell'interpretazione è determinante per migliorare la consapevolezza;

"le parole del paziente vengono proiettate sulla scena (l'Opera) e il medico viene posto alla distanza dello spettatore, fuori della scena dell'interlocuzione. Il medico cioè rifiuta di diventare un interlocutore convenzionale, ma si colloca nella posizione perspicace dello spettatore, che vede il travestimento là dove, sulla scena del discorso, non si



scorge che il mendicante" (Petrella 1985: 34).

Il terapeuta si posiziona 'al di fuori' (*outside*) di lui, e funge da osservatore oggettivo delle sue dinamiche intra-psichiche, per aiutarlo a migliorare la comprensione di se stesso. Si concepisce come fosse esterno al setting e funge da schermo delle proiezioni del paziente, che poi restituisce interpretate.

"Non solo il sintomo del paziente [partecipa al discorso analitico], ma la parola stessa dell'analista deve parteciparvi. L'analista non è dunque solo uno spettatore; egli si figura variamente come attore-autore, cui si richiede che diventi a tratti anche pubblico-spettatore" (Petrella 1985: 39).

L'interpretazione diviene la chiave che apre una certa porta per una forma di comprensione specifica.

"L'effetto di questa metaforica teatrale sta nel consentire di trascrivere in un linguaggio perspicuo, teorico e insieme configurativo, l'esperienza analitica, con l'intento di formulare modelli di funzionamento, che giustifichino e rendano intelleggibili certi suoi aspetti specifici" (Petrella 1985: 19).

La procedura teatralizzante freudiana, il paradigma della mente, dello psichico, come un teatro, pare aver offerto una facilitazione nella costruzione di convincenti, e forse accattivanti e poetiche, interpretazioni dei fatti psichici, e la costruzione di una nuova narrazione del transfert emotivo e della storia del paziente. "Freud non sembra voler impiegare il riferimento teatrale per semplificare lo psichico, ma piuttosto per rendere praticabile la sua complessità [...], mediante la metafora teatrale si tratta di promuovere la produzione di esperienze dotate di senso" (Petrella 1985: 21). Si tratta sempre di scenette immaginate, narrate, parlate e mai agite. Sembra un appello alla forza poetica della drammaturgia per mitigare l'apparente ridondanza demagogica, e la difficile comprensibilità, e forse debolezza, della teoria. Si possono trovare, sono citati nel testo, numerosi esempi dell'opera freudiana sul coinvolgimento della metafora teatrale e riferimenti allo spettacolo



per conferire struttura e spiegazioni a eventi psichici. L'autore sottolinea che "l'interpretazione è allora una messa in scena, che chiama in causa un dispositivo stilistico-finzionale e narrativo: in definitiva l'arte dell'interprete" (Petrella 1985: 39). Sempre e solo entro il mediatore del *logos* e mai entro e tramite la drammatizzazione teatrale.

"Il dispositivo che viene animato è costituito da discorsi e parole, e dagli affetti che ad essi si accompagnano; mai di regola da vere e proprie azioni nel senso corrente del termine, [...] non vengono tendenzialmente compiute azioni che vanno oltre al piano del discorso: il discorso tende, almeno idealmente, a concentrare e contenere tutta l'azione" (Petrella 1985: 40).

Ipotizzando una mappa che delimita la coscienza dell'uomo (George Downing, *Il corpo e la parola*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 1995, p. 58) in cinque distinti livelli quali: sensoriale, motorio, emotivo, immaginativo, verbale-cognitivo, considerati come sistemi di funzionamento, la cui integrazione costituisce il Sé della persona nella sua totalità, tale approccio psicoanalitico ci pare riduttivo.

"L'intervento dell'amore di traslazione (*transfert*) nel corso dell'analisi può determinare uno sconvolgimento nell'assetto della finzione quotidiana del paziente, [...] introduce un completo cambiamento di scena, come quando uno spettacolo viene interrotto per l'improvvisa irruzione di un elemento reale" (Petrella 1985: 26).

Lo psicoanalista si occupa di accompagnare il paziente a ideare un'altra e nuova scena, fornendo nuove interpretazioni foriere di nuove rappresentazioni nella sua mente. "A variare è innanzitutto la posizione del soggetto [...]. Il suo punto di vista o posizione regola anche la sua consapevolezza" (Petrella 1985: 33). Sempre e solo mente, senza affetti incarnati e in relazione.

Corpo, mente e relazione sono inscindibili in teatro, che non può essere solo pensato, immaginato e/o raccontato; per esistere dev'essere agito, consumato, degustato, drammatizzato nella tridimensionalità e relazionalità della vita. La teatralità offre esperienze su tutti i cinque distinti livelli di coscienza e al Sé della persona nella sua totalità:



“quell'azione, il dramma, che la regola analitica proibisce, qui è invece prescritta e insieme circoscritta al versante della rappresentazione e all'attore” (Petrella 1985: 49). Il contro-transfert, l'esperienza che l'analista ha del paziente, un complesso coinvolgimento percettivo ed affettivo esperito nell'interazione della seduta terapeutica, rispetto alle prime concettualizzazioni di Freud, che lo considerò un ostacolo al lavoro dell'analista, viene attualmente interpretato in una nuova luce, e si colloca tutt'ora all'interno di una profonda revisione intellettuale e dialettica, ritenendolo un aspetto inevitabile del processo terapeutico e ritenuto cruciale per la comprensione del paziente e il successo della terapia. Questo salto epistemologico è accompagnato da una svolta relazionale nel pensiero psicoanalitico moderno e dal passaggio da una *one-person-psychology* a una *two-person-psychology*, ovvero il passaggio da una psicologia mono-personale a una psicologia bi-personale.

La componente relazionale insita nella teatralità, che obbliga la messa in gioco di tutti gli attori in scena, con azioni, sensi, sentimenti, carni, mostrava ciò che la psicanalisi non era ancora in grado di attuare: costruire relazioni alla pari, partecipate, in cui attore, regista e pubblico, o paziente e terapeuta, pur con ruoli differenti, si immergono in un'area intersoggettiva in cui è la tonalità emotiva e lo spazio tra le parti a produrre il nuovo, il dubbio o la conoscenza. Ognuno dei partecipanti organizza ed è organizzato dall'altro, ognuno dà forma e prende forma dall'esperienza in un contenitore, il teatro, che diviene luogo in cui i soggetti si permettono di risuonare con risposte corporeo/emotive dovute all'incontro.

La debolezza dell'approccio meramente ermeneutico, della sola interpretazione come motore terapeutico, pur sostenuta dalla poetica della metafora oggi è comunemente riconosciuta. Per fare una mente servono almeno due cervelli in relazione, la quale diviene il principale fattore terapeutico. Transfert e contro-transfert della diade terapeutica, azioni e controazioni emotive degli attori sulla scena, sono il ponte attraverso il quale le idee, le immagini e le sensazioni fluiscono, ponti per emozionare, turbare, arricchire, guarire pazienti, terapeuti, spettatori. Petrella sottolinea giustamente che esperienza emotiva e conoscenza sono due polarità indisciungibili dell'esperienza teatrale, e aggiungerei dell'esperienza terapeutica.

Su questi contenuti credo si potrà configurare un'area comune, sufficientemente specifica e



di reciproco interesse, per teatro e psicologia, pur mantenendo un necessario antagonismo fra i modi con cui queste due discipline affrontano la conoscenza e gli intenti che si propongono di raggiungere.