

La performance dell'attore come viaggio controllato nella condizione schizoide. Una lettura teatrale de L'io diviso di Ronald Laing

The actor's performance as a guided exploration into the schizoid condition. A theatrical reading of The Divided Self by Ronald Laing

FABRIZIO DERIU

ABSTRACT

Partendo dall'osservazione di Bateson secondo cui una "famiglia transcontestuale di sindromi" accomunerebbe patologie schizofreniche e «modelli comportamentali affini come il comico, l'artistico, il poetico, ecc.», il saggio tenta una lettura in chiave teatrale del celebre studio dell'anti-psichiatra R.D. Laing *L'io diviso*. Descrivendo certe analogie tra stati schizoidi ed esercizio del recitare, si fa luce l'ipotesi che la condizione di dissociazione fra "io" e corpo possa essere considerata una radice comune di fenomeni trattati in modi assai diversi in medicina e in ambito artistico.

DISSOCIAZIONE PSICHICA, RECITAZIONE, RELAZIONE
TERAPEUTICA

Starting from Bateson's observation that a "transcontextual genus of syndromes" connects schizophrenic disorders with "related behavioral patterns such as humor, art, poetry, etc.," the essay attempts a theatrical reading of the famous *The Divided Self* by R.D. Laing. By describing certain parallels between schizoid states and the acting processes, light is shed on the hypothesis that the dissociation between the "self" and the body may be considered a common root of phenomena that are, however, treated in very different ways in medicine and in the arts.

DISSOCIATIVE STATE, ACTING, THERAPEUTIC
RELATIONSHIP

AUTORE

Professore ordinario in Discipline dello Spettacolo, Università di Teramo. Tra le ultime pubblicazioni *Dionysus in 69* da Euripide per Richard Schechner e il *Performance Group (2022)*, *L'azione-metafora*. Altri contributi al paradigma teatrale (2024) e la curatela di un fascicolo monografico di «*Mimesis Journal*» su "Questioni di storia delle arti performative in prospettiva mediamorfica (ovvero tecnopsicologica)". Principali ambiti di ricerca: teoria delle arti performative e loro applicazioni didattiche; il lavoro dell'attore nel teatro e nell'audiovisivo in Italia tra XX e XXI secolo.
fderiu@unite.it

Questo scritto – opportuno e doveroso precisarlo in apertura – non è il resoconto di un'esperienza clinica né di un lavoro pratico in qualche contesto teatrale. Intende essere il tentativo, molto cauto e tutt'altro che adeguatamente raffinato, di esporre una riflessione teorico-speculativa intorno al tema dei complessi rapporti fra lavoro dell'attore da un lato e, dall'altro, quel fenomeno psichico che provvisoriamente denominiamo condizione psichica di dissociazione.¹

Nel contesto delle sue originali ricerche volte a indagare la componente esperienziale e relazionale all'origine di certe forme di patologie schizofreniche, Gregory Bateson è stato forse il primo a parlare della schizofrenia e dei «modelli comportamentali affini, come il comico, l'artistico, il poetico, ecc.» nei termini di un'unica "famiglia transcontestuale di sindromi".² La sua ipotesi si incentra, come noto, sulla nozione di "doppio vincolo": una combinazione di ingiunzioni contraddittorie che non lascia scampo esistenziale e comportamentale al soggetto e innesca dissociazioni interiori psicotiche. La teoria – osserva l'autore – non distingue a priori tra i suddetti sottogeneri e non fornisce «alcun criterio per decidere se un individuo diventerà un pagliaccio, un poeta, uno schizofrenico o una combinazione di tutto ciò».³ Se l'assunto di tratti in comune tra persone "dotate di qualità transcontestuali" e persone "afflitte da confusioni transcontestuali" è fondato, può essere pertinente e forse perfino feconda di conoscenze l'applicazione di tale presupposto all'indagine della prestazione attoriale e performativa.

L'ipotesi suggerirebbe cioè che analogie eventualmente osservabili tra stati schizoidi ed esercizio del recitare siano l'epifenomeno di un qualche legame profondo e magari dimenticato dalla coscienza. Detto altrimenti, si andrebbe a supporre che la condizione schizoide, ovvero l'esperienza della dissociazione fra "io" e corpo, possa essere considerata in qualche modo una radice comune, per quanto remota, di fenomeni in apparenza distinti quali, da un lato, quelli che la psichiatria classifica come patologie da psicosi schizofrenica e, dall'altro lato, le pratiche della recitazione attoriale.⁴

¹ L'idea all'origine di queste riflessioni è ormai lontana nel tempo. Risale a una proposta di intervento per un convegno sui rapporti tra teatro e scienze psichiatriche che tuttavia non ebbe seguito. Trasformata in saggio, è stata pubblicata nel 2001 in un fascicolo di una rivista del Dipartimento di Storia dell'Università della Calabria. Nel 2020 una seconda versione riveduta, sottoposta a *peer review*, ha ricevuto puntuali osservazioni di cui si è tentato di far tesoro in questa terza rielaborazione. La propongo infine qui, consapevole di vari difetti di cui ancora soffre, non soltanto per la difficoltà intrinseca della materia trattata.

² G. BATESON, *Doppio vincolo*, 1969, in ID., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976, p. 295.

³ *Ibid.*

⁴ Quantunque non se ne approfondisca qui l'esame né li si citerà diffusamente, gli studi di Georges Lapassade su trance e stati modificati di coscienza costituiscono un valido quadro teorico di riferimento, idoneo a collegare i due ambiti. Come egli scrive nell'introduzione a *Trance e dissociazione* «[si] tratta di evitare l'incapsulamento di questa nozione [la dissociazione psicologica] in una definizione psicopatologica troppo stretta; di mostrare che essa designa un dispositivo

Ci si potrebbe forse addirittura spingere ad affermare che il recitare (forse l'esercizio della creatività artistica in generale, ma in particolare l'arte dell'attore per il fatto che la materia artistica è il suo stesso comportamento) sia in qualche modo una forma sana di dissociazione schizoide. O meglio: una risposta sana a quell'insieme di problematiche e di richieste dell'interazione sociale rispetto alle quali le psicosi schizofreniche costituiscono invece una risposta patologica. Il che significa in un certo senso supporre che ci sia un'istanza, una sorta di bisogno negli esseri umani di giocare con l'identità, di andare periodicamente oltre la propria individualità e soggettività. La pratica della recitazione consiste dopotutto anche nel condurre una ricerca su sé stessi attraverso periodiche "perdite" e "recuperi" del sé. Uscire da sé è inoltre un modo per "mettersi nei panni dell'altro"; migliora la nostra comprensione delle altre persone e di conseguenza accresce le probabilità che si verifichino incontri autentici.

In ciò l'attore è un essere né privilegiato né diverso da qualsiasi altro uomo; forse è semplicemente un individuo che non può rinunciare a fare spazio a questa ricerca e a dedicarvi la sua attività, quando non la sua professione. Non vi può rinunciare neppure là dove corra il rischio di essere "preso per matto" per le stranezze del suo comportamento e delle sue opinioni. Perché l'attore, quando è un artista, sa che le distorsioni prodotte dall'arte, come scrive in proposito sempre Bateson, sono dopotutto manifestazioni di modi di sentire, di vedere e di percepire che esistono come potenzialità umane: Van Gogh che dipinge la sedia in quel modo stravolto e pazzesco – nota Bateson – manifesta «sintomi che potrebbe avere perché l'intera gamma della psicopatologia è possibile per tutti noi».⁵

È noto che le ricerche di Bateson hanno influenzato in modo decisivo il movimento della cosiddetta "antipsichiatria", quella corrente di pensiero che a partire dagli anni '60 del secolo scorso ha contestato radicalmente i fondamenti, le istituzioni e le pratiche della psichiatria ufficiale. Non è perciò una coincidenza che

psicobiologico normale, naturale e universale; che può forse, anche essere una risorsa; che dà luogo in ogni caso a delle pratiche estremamente diversificate; e che si ritrova anche nella genesi dei disturbi dissociativi. Proprio per questo il paradigma della dissociazione è una risorsa analitica a disposizione degli antropologi, alcuni dei quali, d'altronde, già da qualche anno, non mancano di utilizzarla nelle loro ricerche sulla trance e le terapie tradizionali» (G. LAPASSADE, *Trance e dissociazione*, Sensibili alle foglie, Roma 1996, p. 9). A disposizione anche, aggiungerei senz'altro, degli studi su teatro e arti performative, come del resto lo stesso Lapassade ha perfettamente presente, avendo dedicato spazio e considerazione al tema (ha trattato l'argomento, con una discussione acuta e partecipata, la tesi di laurea di Emanuela Argentina Paolisso, da me seguita, intitolata *Le tre metà del performer. Le arti performative come via d'accesso agli Stati Modificati di Coscienza*, corso di laurea in DAMS, Università di Teramo, a.a. 2024/25).

⁵ G. BATESON, *Stile, grazia e informazione nell'arte primitiva*, in Id., *Verso un'ecologia della mente*, cit., p. 179.

nel suo *Il linguaggio della follia* David Cooper, forse il più radicale tra i suoi esponenti, sia dello stesso avviso di Bateson:

La follia oggetto della mia trattazione è la follia che è più o meno presente in ciascuno di noi e non soltanto quella che ottiene il battesimo psichiatrico con la diagnosi di "schizofrenia" o con qualche altro marchio inventato dagli agenti specializzati in psico-polizia della società capitalista all'ultimo stadio. Così quando io uso la parola "folle" in questa sede non mi riferisco a una speciale razza di persone, ma il folle che è in me si rivolge al folle che è in voi nella speranza che il primo folle parli chiaramente o a voce abbastanza alta perché il secondo lo senta. Il "linguaggio della follia" significa il modo in cui questa universale follia è espressa non solo in parole pronunciate, udibili, ma è anche un tipo di azione, un ripercorrere l'esperienza: è cioè un "folle dis-corso".⁶

Vale la pena di far notare nell'annotazione finale una interessante convergenza con la tesi di Schechner secondo cui recitare significa essenzialmente "recuperare un comportamento": tutte le performance, definite e indefinite, sono materialmente fatte, plasmate, costituite e costruite con "comportamento rivissuto" (*twice behaved behavior*) – ovvero con esperienze "ripercorse" non solo mentalmente ma nella concretezza dell'azione, attraverso la loro materiale ri-messa in atto (*reenactement*). Il cerchio poi fatalmente si chiude dal momento che per Schechner il «"recupero di un passato comportamento" (*restoration of behavior*) è il denominatore comune che unisce attività diverse come il rito, il teatro, la psicoterapia, lo sciamanismo». ⁷ Una fondamentale differenza tra la condizione dissociata psicotica e la condizione dell'attore nell'esercizio della recitazione starebbe nel fatto che per il secondo è aperta la possibilità di venirne fuori. Il performer (professionista o no) ha appreso le tecniche e sviluppato le capacità di entrare e uscire dallo stato di dissociazione nel quale il paziente psicotico è invece prigioniero.⁸

Sulla base di un consenso sufficientemente generale si ritiene dunque che il compito dell'attore nell'esercizio delle sue funzioni consista nell'effettuare su di sé una trasformazione che lo porta a "diventare altro", ad agire dando espressione all'identità fittizia di quella persona immaginaria che è il personaggio (realistico/umano come nella moderna drammaturgia occidentale, o mitico/divino come nel teatro e nelle celebrazioni di carattere sacro e/o religioso di civiltà antiche o tradizionali dell'Oriente, dell'Africa, dell'Afro-America, ma anche di culture

⁶ D. COOPER, *Il linguaggio della follia*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 15.

⁷ R. SCHECHNER, *Performer e spettatori trasportati e trasformati*, in ID., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, p. 177n.

⁸ Si rimanda per questo tema alla ampia bibliografia sul "viaggio" dello sciamano, di cui tratta estesamente in molte delle sue pubblicazioni anche il già citato Lapassade.

tradizionali dell'Occidente). In questo senso l'atto di impersonare un altro-da-sé (nella fase della preparazione e delle prove come in quella della performance pubblica) comporta la temporanea convivenza nello stesso soggetto di due, o anche più, identità distinte sebbene in tensione dialettica tra loro. Per questo motivo, come scrive giustamente Schechner, recitare è un paradigma di liminalità: la performance dell'attore «oscilla fra la negazione del personaggio impersonato (io sono io) e l'altra negazione di non essere lui (io sono Amleto)»⁹. Il comportamento nella performance, scrive ancora Schechner, equivale in termini personali e soggettivi a «“io che mi comporto come se fossi un altro”, o “come se fossi accanto a me, o non me”, come accade in trance. Ma questo “qualcun altro” può anche essere “me in un'altra condizione esistenziale”, come se ci fossero “io/me” multipli in ciascuna persona».¹⁰

Si tratta di un fenomeno nei confronti del quale il linguaggio, soprattutto quello che subisce la tirannia del pensiero logico e causale, ha difficoltà a trovare formule adeguate. Dal punto di vista dell'osservatore esterno, l'operazione compiuta dall'attore viene spesso descritta con espressioni che implicano l'idea di una addizione, una sommatoria, un accumulo. Ne sono spia numerosi modi di dire, a partire dall'espressione, oramai piuttosto logora, “entrare nel personaggio” che lascia intendere una sorta di stratificazione o raddoppio di soggettività. Dal punto di vista dell'attore che intraprende la trasformazione, si potrebbe invece immaginare che l'operazione si configuri all'opposto (almeno sotto un certo rispetto) come una divisione, una separazione, una scissione. All'idea di un “raddoppiamento” cui l'incontro di attore e personaggio darebbe adito, si contrappone una considerazione diversa dove si percepisce una delicata operazione psicofisica attraverso la quale l'attore si impegna, subendolo e insieme controllandolo, in un temporaneo distacco dei tratti della sua propria identità dal supporto naturale bio-fisiologico, per prestarlo alla manifestazione di una identità, di un “me” diversi.

Da questo punto di osservazione, se ci spingessimo a dire che l'attore esegue su sé stesso una dissociazione dalla propria identità personale per prenderne in carico temporaneamente un'altra che è chiamato ad interpretare, neppure ci allontaneremo dalla *doxa* enciclopedica generalmente acquisita anche nel contesto del teatro “ortodosso” per il quale, come ad esempio scriveva Gerardo Guerrieri nella celebre voce dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, «l'attore rinuncia, ogni volta in guisa e misura diversa, alla propria identità in favore del personaggio di fantasia».¹¹

⁹ Ivi, p. 182.

¹⁰ R. SCHECHNER, *Sul recupero di comportamenti passati* (1981), in Id., *La teoria della performance*, cit., p. 216.

¹¹ G. GUERRIERI, *Attore*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*. vol. I, Unione Editoriale, Roma 1954, p. 1075.

Nelle pagine che seguono si tenterà allora, poco più che come un esercizio retorico, di sviluppare le precedenti ipotesi sulla scorta, in particolare, dell'opera di un altro celebre esponente della corrente antipsichiatrica, Ronald Laing, e precisamente del suo noto studio intitolato *L'io diviso*.¹²

L'accorgimento da adottare è dopotutto semplice: in base alla proposta di Bateson secondo cui ci sarebbero affinità tra schizofrenia e modelli comportamentali quali il gioco, l'umorismo, il rituale, la poesia, la comunicazione fantastica e il comportamento teatrale,¹³ si proverà a leggere il saggio di Laing come se l'oggetto in questione non fosse la condizione di individui schizoidi/schizofrenici e la possibilità di comprendere la pazzia e i processi che ad essa conducono, bensì la condizione dell'attore e la possibilità di comprendere (almeno per qualche suo aspetto) l'atto del "recitare" e i processi che ad essa sottostanno.

All'inizio del libro Laing afferma che *L'io diviso* è uno "studio di psichiatria esistenziale", il cui scopo fondamentale consiste nel dimostrare appunto che la pazzia e i processi che ad essa conducono, a differenza di quanto sostengono la psichiatria clinica e le psicopatologie ufficiali, sono fenomeni comprensibili purché ci si avvicini al problema e alle persone attraverso un punto di vista fenomenologico-esistenziale. Questo si rende necessario per mettere in luce il "significato umano" delle cose dette e fatte dai pazienti schizofrenici, che sono altrimenti destinate a rimanere assurde e inspiegabili se non si comprende il contesto esistenziale nel quale accadono. Ciò vale in un certo senso anche per la condizione dell'attore: da un certo punto di vista, infatti, non c'è niente di più assurdo e inspiegabile di un individuo che finge di essere qualcun altro o addirittura un'incarnazione divina e che per di più cerca di convincere gli altri della verità della sua situazione.¹⁴ Una "scienza delle persone" in cui l'altro è visto non come una cosa ma come un essere responsabile, capace di scelte, agente autonomo, non può non fare proprio il pensiero esistenziale perché, afferma Laing,

[...] soltanto il pensiero esistenziale ha tentato di esprimere l'esperienza originale che si ha di sé stessi in rapporto agli altri, nel proprio mondo personale, con un termine che rifletta adeguatamente questa globalità: nel linguaggio esistenziale la cosa concreta è l'*esistenza* di un uomo, il suo *essere-nel-mondo*. A meno che non si parta dal concetto di uomo in relazione ad altri uomini, e fin dal principio "in" un mondo; a meno che non si avverta che l'uomo non esiste senza il "suo" mondo, né questo può esistere senza di lui, si è destinati ad iniziare lo studio delle persone

¹² R. D. LAING, *L'io diviso*, Einaudi, Torino 1969.

¹³ Cfr. su questo punto soprattutto G. BATESON, *Una teoria del gioco e della fantasia*, in ID., *Verso un'ecologia della mente*, cit., pp. 216-235.

¹⁴ L'idea, per me di grande forza euristica, viene dalle lezioni di storia del teatro di Ferruccio Marotti, seguite presso "La Sapienza" Università di Roma agli inizi degli anni '80 del secolo scorso.

schizoidi e schizofreniche con una frattura, verbale e concettuale, corrispondente a quella che esiste nella globalità dell'essere-nel-mondo dello schizoide.¹⁵

Nel vocabolario fenomenologico-esistenziale di Laing i concetti fondamentali e imprescindibili sono persona, esperienza e comportamento. Ne *La politica dell'esperienza*, di qualche anno posteriore, egli definisce con esemplare chiarezza la relazione tra i tre elementi: la persona è in termini di esperienza un centro di orientamento dell'universo e in termini di comportamento l'origine degli atti. Perciò l'obiettivo di un approccio fenomenologico-esistenziale allo studio delle persone consiste nel «precisare la natura dell'esperienza che si ha del proprio ambiente e di se stessi»,¹⁶ e in base a questa tentare di comprendere il “significato umano” del comportamento delle persone – dal momento che il comportamento nient'altro è se non una funzione dell'esperienza.¹⁷

Trasferendo l'argomentazione nel nostro territorio si dirà allora che qui si tenta di fornire una descrizione fenomenologica della performance dell'attore volta a precisare la natura dell'esperienza che ella/egli ha del proprio ambiente e di se stessa/o nell'atto del recitare. Per “ambiente” si intende il contesto circostanziato della performance (il campo di forze centripeto generato dalla singolare aggregazione di tempo/spazio/attori/spettatori) e per “se stessa/o” la particolare e multistratificata condizione esistenziale di una persona impegnata nel comportarsi “come se” fosse un altro o “come se fosse accanto a sé o non sé”, o anche “sé in un'altra condizione esistenziale”.¹⁸

Che una lettura per così dire alterata o trasformata del saggio di Laing nella direzione che qui si propone non costituisca un'arbitraria estensione a un oggetto estraneo a quello affrontato dallo psichiatra inglese lo suggerisce in definitiva egli stesso là dove, dopo aver precisato che argomento della sua trattazione sono individui schizofrenici, ovvero l'organizzazione complessa dell'essere di individui generalmente qualificati come “malati” e i modi della transizione dalla condizione schizoide alla psicosi, egli si dimostra altrettanto risoluto nel sostenere che c'è una condizione schizoide potenzialmente sana, che esistono forme normali e temporanee di stati di dissociazione e – particolarmente importante – che esistono «possibilità inerenti a tale condizione di svilupparsi diversamente», cioè di non

¹⁵ R. D. LAING, *L'io diviso*, cit., p. 24 – corsivi nel testo. Attivando da questo momento in poi una modalità di pensiero analogico (per cui cfr. il fondamentale M. BLACK, *Modelli, archetipi e metafore*, Pratiche, Parma 1983) si suggerisce di leggere le citazioni da questo saggio immaginando che l'oggetto in questione sia appunto l'attore in azione, piuttosto che il soggetto schizofrenico).

¹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁷ R. D. LAING, *La politica dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 13 e sgg.

¹⁸ Cfr. sopra e specialmente R. SCHECHNER, *Sul recupero di comportamenti passati*, cit.

evolvere in psicosi. Tutt'altro che inaspettato appare qui un esplicito riferimento all'universo delle arti:

[...] è necessario tener presente che il deterioramento e la disintegrazione costituiscono solo uno dei risultati possibili di una organizzazione iniziale di tipo schizoide. È chiaro che, partendo da essa, è possibile conquistare e vivere pienamente versioni autentiche di libertà, di potere e di creatività. Molti scrittori e artisti schizoidi, relativamente isolati dagli altri, riescono a stabilire un rapporto creativo con le cose del mondo, che pervengono allora a dare un corpo alle figure della loro fantasia.¹⁹

Tuttavia per l'artista della recitazione – che patisca o meno una qualche condizione schizoide (sana o passibile di evolvere in forme gravi di lacerazione dell'io) – il confronto con tale aspetto problematico dell'esistenza non è discrezionale, e ben più che un'evenienza. A differenza però di quanto avviene negli stati psicotici veri e propri, l'attore è addestrato ad esercitare un attento controllo sul processo, ed è in grado di fare ritorno al punto di partenza (oppure c'è qualcuno che controlla e che guida dall'esterno, come in certe danze in trance).

La condizione esistenziale dell'attore nell'atto di recitare sembra dunque riprodurre per alcuni aspetti certi caratteri dell'organizzazione schizoide ad un alto (ma reversibile) livello di intensità. Secondo Laing tali caratteri sono schematicamente i seguenti: a) la sperimentazione di quella che egli chiama "insicurezza ontologica primaria"; b) la scissione dell'unità individuale in un "io corporeo" e in un "io incorporeo"; c) l'ipercoscienza dell'io incorporeo; d) la percezione del corpo come un oggetto nel mondo degli altri. La "condizione schizoide" è così descritta e definita da Laing nella prima frase del primo capitolo del libro:

Si designa col termine "schizoide" un individuo la cui totalità di esperienza è scissa a due livelli principali: nei rapporti con l'ambiente, e nei rapporti con se stesso [...] non si sente una persona completa e unitaria, bensì si sente "diviso" in vari modi: per esempio vive se stesso come una mente e un corpo uniti fra loro da legami incerti, oppure come due o più persone distinte.²⁰

Il resoconto che lo psichiatra inglese fa, poco più avanti, del caso clinico di un suo giovane paziente mostra in modo eclatante la connessione con la condizione dell'attore in azione. David era un ragazzo eccentrico e bizzarro nei comportamenti e nell'abbigliamento, ma dotato di lucida intelligenza e, secondo il padre, sostanzialmente un ottimo figlio. Quando aveva dieci anni era morta la madre, e al

¹⁹ R. D. LAING, *L'io diviso*, cit., p. 102.

²⁰ Ivi, p. 21.

medico rivelò che finché lei era viva lui era stato soltanto quello che lei voleva; dopo tuttavia non gli fu più facile essere qualcuno di cui poteva dire che era veramente se stesso. Egli crebbe insomma nella convinzione che il suo “io” e quello che lui chiamava la sua “personalità” esteriormente visibile fossero due cose del tutto distinte. Non immaginava che la natura umana prevedesse altre possibilità e la sua vita era radicalmente governata dall’idea che tutti, scrive Laing, “fossero attori”. David aveva potuto essere tutto ciò che la madre voleva perché attribuiva le sue azioni al ruolo che ricopriva e se c’era un io responsabile, questi era però un “falso io” «che agiva non secondo *la sua* volontà ma secondo quella di sua madre». Non rivelare mai direttamente il suo io e interpretare sempre una parte costituivano il suo ideale definitivo e sincero. Persino quando la parte era quella di se stesso, del suo vero io, David «non era semplicemente e spontaneamente sé stesso, ma *recitava* se stesso». ²¹ Tutta l’organizzazione del suo essere, conclude lo psichiatra, poggiava sulla separazione completa tra un io interiore, che non si manifestava mai e in pratica non aveva rapporti col mondo, e una serie di “ruoli impersonati” ai quali era affidata per intero l’interazione con gli altri e con l’ambiente.

L’impiego del vocabolario teatrale (rappresentare una parte, essere attore, impersonare ruoli, recitare, e via di seguito) non sembra soltanto un espediente linguistico, né la migliore metafora possibile per descrivere quello che Laing definisce un caso limite. È il riconoscimento di una certa equiparabilità delle condizioni esistenziali dello schizofrenico e dell’attore-nell’atto-del-recitare (la legatura è necessaria perché deve essere segnalata la delimitazione nel tempo della “malattia” dell’attore, la sua provvisorietà). È forse plausibile affermare che, allorché recita (ma nella fase della preparazione, dell’addestramento laboratoriale e delle prove come in quella della performance pubblica), l’attore produca artificialmente al suo interno una organizzazione del suo essere-nel-mondo in qualche modo analoga a quella del paziente descritto da Laing.

Il sentimento che “normalmente” una persona sana avverte circa la sua presenza certa, solida e duratura nel mondo è definito da Laing “sicurezza ontologica primaria” (dove il termine “ontologico”, precisa l’autore, non è da intendersi in senso filosofico ma nel suo significato empirico, come aggettivo del verbo essere). Un individuo ontologicamente sicuro affronta la vita armato del senso di sé come di una persona reale, viva, intera, unitaria e temporalmente continua. Il difetto o l’assenza di questo sentimento, è ciò che Laing chiama “insicurezza ontologica primaria”, ed è un dato ricorrente nella condizione schizoide prima e negli stati psicotici poi. Un individuo può cioè sentirsi più o meno irreale, più morto che vivo, malamente differenziato dal resto del mondo, privo della certezza di

²¹ Ivi, pp. 81-82 – corsivi nel testo.

continuità nel tempo, o del senso di una solida coerenza e coesione personale. L'identità, l'autonomia e perfino l'esistenza stessa di una persona ontologicamente insicura, conclude Laing, (spesso con il corredo di angoscia e paura che vi si accompagnano) sono in questo caso sempre in questione. Nella performance, nell'impersonazione di personaggi o perfino di se stesso in diverse condizioni esistenziali, l'attore effettua una sorta di sperimentazione volontaria dell'"insicurezza ontologica primaria": egli mette in discussione la sua identità, l'autonomia e, nel senso fenomenologico cui Laing dal principio si richiama, forse anche l'esistenza. Si incrocia, e si approfondisce, qui la discussione di ciò che Schechner chiama la "doppia negatività" della performance:

Degli elementi che sono "non io" si spostano per diventare "io"; e delle parti che sono "io" si spostano per diventare "non io". [...] Quando è in scena, l'attore non ha più un "io", ma un "non io ... non non io". In questo senso il comportamento recuperato è allo stesso tempo privato e sociale: l'attore si muove fra la negazione di sé stesso in favore della realtà sociale dello script, e la negazione della realtà sociale dello script in favore di se stesso. Una persona che recita si ritrova solo uscendo da se stesso ed entrando nel campo del sociale: lo "spazio fra". Quanto è più ampio il campo del "non io ... non non io", tanto più potente risulta la performance. Ogni performer ambisce ad estenderne i confini fino ad includervi tutti gli esseri, le cose, i rapporti. Ma questo campo è precario, parallelamente alla sua espansione, sorgono ansie.²²

Nell'assumere gli elementi di "non io" (l'identità immaginaria del personaggio/essere soprannaturale la cui presenza l'attore è chiamato a manifestare o i frammenti impersonali di comportamento performativo) e instaurando una tensione dialettica irrisolta tra "non io" e "non non io" si può dire che l'attore abbassi la soglia della sua sicurezza ontologica fino al punto di provare lo stato alternativo di insicurezza ontologica, quantunque entro un contesto protetto e temporalmente limitato quale è quello della performance. Con ciò egli dimostra di possedere proprio ciò che, afferma Laing, fa più difetto agli individui esposti al rischio della dissociazione schizofrenica: il "coraggio di perdersi" nell'incontro con il mondo, gli altri, la fantasia.

Il secondo tratto, la scissione dell'unità individuale in un "io corporeo" e in un "io incorporeo", è di fatto uno sviluppo del primo. Nell'esame dell'organizzazione interna dell'esperienza di individui soggetti ai sintomi della condizione schizoide Laing osserva che essi, per far fronte alla propria insicurezza di fondo, alle ansie e al senso di pericolo che a quella sono connessi, elaborano una strategia di difesa che sembra consistere essenzialmente nell'ipostatizzare uno sdoppiamento, provocare

²² R. SCHECHNER, *Sul recupero di comportamenti passati*, cit., pp. 291-292.

una rescissione drastica dei legami che tengono unito il corpo a quel qualcosa di immateriale che Laing, per ora, decide di designare col termine inglese *mind* (che il traduttore italiano, tra le diverse possibili opzioni, decide di rendere con “anima”). Il soggetto, in altre parole, matura la convinzione di esistere non come un individuo unitario, integro, continuo, vivo, reale, e così via, ma come una dualità composta di un io esteriore o “corporeo” e di un io interiore o “incorporeo”. Ed è con questo, con l’“io incorporeo” che egli più facilmente si identifica. Così facendo, per riferire succintamente il pensiero di Laing circa le dinamiche di carattere clinico, il paziente effettua una specie di ritiro dal mondo del suo “io” proprio, vero, autentico; lo mette al sicuro dai pericoli ma in effetti produce una situazione che non fa che perpetuare la sofferenza. Egli infatti finirà per diventare un puro soggetto privo di esistenza oggettiva; non vivrà le sue azioni concrete come altrettante espressioni di sé; sentirà il corpo come un complemento i cui atti gli sono estranei nonché necessariamente falsi, futili, autonomi e automatici, meccanici invece che spontanei, tali – nota Laing – da non riguardarlo “veramente”:

Il corpo è vissuto, più che come il nucleo stesso dell’essere, come un oggetto fra i tanti altri oggetti del mondo. Invece di essere il centro del vero io, il corpo è vissuto come il centro di un falso io, che l’io “vero”, l’io “interiore”, incorporeo e distaccato, può vedere, secondo i casi, con tenerezza, con curiosità, con odio. [...] L’io incorporeo, semplice osservatore di tutto quello che il corpo fa, non si impegna direttamente in nulla. Le sue funzioni sono l’osservazione, il controllo e la critica di ciò che il corpo fa e sente; e quelle operazioni che di solito si definiscono puramente “mentali”. L’io incorporeo diviene iperconscio; tenta di dare un corpo e una collocazione alle sue stesse immagini.²³

Oltre a cogliere in questo brano l’anticipazione del terzo e quarto dei caratteri sopra elencati – a testimonianza del complicato intreccio di dinamiche intrapsichiche che marcano le condizioni dissociative – occorre senz’altro sottolineare che nel caso dell’attore non si verificano necessariamente le conseguenze negative dello stato di separazione tra “io corporeo” e “io incorporeo”, nella misura in cui tale condizione è volontariamente indotta a partire da un grado accettabile di “sicurezza ontologica” nonché guidata e controllata da specifiche tecniche psicofisiche. Il sistema del “falso io” che nel soggetto schizoide rappresenta la “maschera” e la “faccia” (termini impiegati da Laing) con la quale egli agisce, o meglio evita di agire nel mondo, è per l’attore una costruzione temporanea e volontaria nella quale, a differenza del paziente psicotico, egli non è permanentemente “recluso” o “segregato” (che poi disturbi di rilevanza patologica

²³ R. D. LAING, *L’io diviso*, cit., p. 79.

si verifichino nel rapporto di certi attori con certi personaggi è per così dire un rischio del mestiere, oltre che una sorta di dimostrazione empirica della teoria che qui si propone). Per agire nella performance l'attore elabora attraverso la fase della preparazione e delle prove un "io corporeo" di servizio, cioè un "falso io" temporaneo al quale, proprio come nella caratteristica organizzazione interna della condizione schizoide, delega il compito di intrattenere i rapporti con il mondo, mentre egli si ritira, per così dire, nel ponte di comando dell'"io incorporeo". Il sentimento di estraneazione e di de-realizzazione che insorge quando l'"io corporeo" è separato dall'"io incorporeo" mette quest'ultimo nelle condizioni più favorevoli perché si sviluppi una attività di auto-osservazione superiore alla media, a volte persino abnorme. L'"io incorporeo" diventa iper-cosciente, mentre il corpo, il proprio corpo, è percepito come un oggetto appartenente al mondo degli altri.

La frase seguente (a parte un inciso del quale si dirà a breve) non stonerebbe in un contesto dove si parlasse del lavoro dell'attore invece che del senso di estraneazione e di de-realizzazione di pazienti psicotici dei quali Laing sta trattando: «Tuttavia, nonostante la qualità di sogno o di irrealtà che assume l'esperienza, e nonostante la natura automatica che acquista l'attività, l'io nel frattempo non è certo addormentato, ma al contrario sta eccessivamente all'erta, e pensa e osserva con lucidità eccezionale».²⁴ L'inciso da correggere è il passaggio sulla "natura automatica" dell'attività, nella misura in cui il problema fondamentale della recitazione – al quale tanti "maestri" del Novecento hanno cercato di trovare una risposta elaborando i loro propri metodi di addestramento dell'attore – è proprio l'esigenza di vincere la "natura automatica che acquista l'attività" del personaggio in quanto "falso io", per dirla mantenendo il vocabolario qui in uso. La contrapposizione tra "recitazione d'istinto" e "recitazione rappresentativa" di Stanislavskij o quella tra processo organico e processo artificiale di Grotowski, per fare due esempi, ruotano esattamente intorno a questo problema.

Il quarto e ultimo carattere riguarda il sentimento che nella condizione schizoide fa percepire il proprio corpo fisico come un oggetto fra altri oggetti piuttosto che come il recettore degli stimoli provenienti dall'esterno e soprattutto il veicolo della propria autoespressione. Laing suggerisce la seguente rappresentazione schematica:

in luogo di:	(io/corpo) = altri
si ha:	io = (corpo/altri)

²⁴ R. D. LAING, *L'io diviso*, cit., p. 91. Lapassade parla, in merito, di *cogito di trance* (cfr. G. LAPASSADE, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla trance*, Jouvence, Milano 2020 [nuova edizione accresciuta della prima trad. it. Feltrinelli, Milano 1980] e ID., *Stati modificati e trance*, Sensibili alle foglie, 1995).

Nello stato di dissociazione temporanea e controllata auto-provocato dall'attore nella situazione performativa, è probabile che ella/egli sperimenti ad un livello elevato e anormale non solo un'intensità speciale della propria facoltà di osservazione, ma anche quel sentimento particolare (e in certi casi potenziale fonte di angosce) di essere prima che una persona, cioè un essere vivente autonomo e responsabile, un oggetto nel mondo percettivo degli altri. Il principale effetto negativo segnalato da Laing a proposito di questa modalità dissociata di relazione è l'impossibilità di ogni rapporto creativo con l'altro: dal momento che l'io (incorporeo) si è escluso dalle relazioni dirette con le cose e le persone non è più possibile alcun reciproco arricchimento. La sensazione dominante è che tutto sia fermo e che la realtà sia di fatto un deserto sterile e senza vita. Il che può voler significare, per l'attore e la recitazione, che egli deve aver provato cosa significhi sentirsi/essere morti per poter comunicare creativamente e con reciproco arricchimento (suo personale e di coloro che osservano) cosa è la vita. Qualcosa di paradossale: l'attore fa l'esperienza della scissione, della morte e dell'irrealtà nell'atto stesso di comunicare una aumentata intensità di vita.

Così come l'analisi fenomenologico-esistenziale del comportamento dei pazienti schizofrenici fornisce un vocabolario che si adatta a descrivere l'ingresso dell'attore nella condizione schizoide quale pre-condizionamento da effettuare per favorire l'evento dell'incarnazione del personaggio o dell'altro-da-se (chiunque esso si finge o si pretende che sia), allo stesso modo non è sorprendente constatare come il vocabolario della relazione terapeutica tra medico e paziente schizofrenico, sempre condotto sul piano del metodo fenomenologico-esistenziale, si applica assai efficacemente alla descrizione del rapporto tra attore e personaggio o, come a volte si è preferito dire, tra persona dell'esecutore e figura impersonata. La congettura che si fa avanti, come una sorta di corollario, suggerisce che, mentre si procura deliberatamente i sintomi della condizione schizoide, l'attore instaura contemporaneamente tra il proprio "io" e il "non io" del ruolo una sorta di dialogo che riproduce la relazione tra medico e paziente – dove le posizioni nello schema sono però da non considerare rigidamente fissate e i ruoli possono divenire fluidi e scambiarsi di posto.

In altre parole si può immaginare il rapporto tra l'attore e il personaggio come l'incontro tra due soggetti, il confronto tra due persone, anche se una sola realmente e fisicamente reale (la persona dell'esecutore), e l'altra invece immaginaria (la figura impersonata) in cui, così come il medico psicoterapeuta di Laing si muove per stabilire un contatto con il paziente in base alla realtà esistenziale di quest'ultimo (perfino se egli dichiara di sentirsi un essere completamente irreali), all'attore si presenta viceversa il compito difficile di sentire e di vivere il personaggio immaginario come una realtà concreta e di istituire con questi un dialogo tale da

arrivare infine (cosa che distingue il suo lavoro da quello del medico) a operare una sintesi materiale di tutto ciò e creare mediante gesti, voce e azione, la vita del personaggio/altro-da-se. Quello che dice Peter Brook a proposito delle capacità straordinarie che un'attrice deve possedere per «far credere che una brutta bottiglia di plastica tenuta fra le braccia in un certo modo sia un bel bambino»²⁵ vale anche, e forse ad un livello perfino più generale e anteriore, a proposito delle capacità che l'attrice deve possedere per riuscire a credere lei stessa per prima nella realtà del suo essere genitrice, per riuscire cioè a sentire come fatti reali il mondo e l'esistenza del personaggio che deve interpretare.²⁶

Con i termini presi a prestito dallo studio di Laing si potrebbe anche azzardare l'idea che la relazione tra la persona dell'attore e il personaggio (o in generale l'altro-da-sé che è chiamato a presentificare) assomigli in qualche modo alla relazione terapeutica tra medico e paziente, e sia perciò, forse, contemporaneamente anche una terapia. Quantunque con grande cautela si potrebbe cioè sostenere che recitare sia un atto che condensa in un unico gesto l'induzione di una dissociazione psichica (potenzialmente patogena) e la sua stessa cura. Spingendo ancora un passo più avanti in questa direzione l'accorgimento adottato per la lettura delle tesi di Laing, i tre paragrafi che seguono da qui al termine (escluso quindi l'ultimo) sono il risultato di un gioco linguistico nel quale brani de *L'io diviso* sono stati trascritti effettuando alcune sistematiche sostituzioni e inserendo alcune interpolazioni là dove necessarie per collegare passaggi o per integrare ragionamenti che altrimenti rimarrebbero non comprensibili o non attinenti. Le interpolazioni compaiono in carattere corsivo; mentre le sostituzioni, di cui si dà preliminarmente uno specchietto riassuntivo, saranno identificate da parentesi quadre.²⁷

²⁵ P. BROOK, *La porta aperta*, Anabasi, Milano 1994, p. 63.

²⁶ Vale qui la pena evocare la grande rilevanza degli studi dello psicologo Donald Winnicott sullo sviluppo della vita immaginativa e dell'esperienza culturale, non a caso un importante riferimento anche nelle riflessioni di Schechner sul lavoro del performer (cfr. R. SCHECHNER, *Sul recupero di comportamenti passati*, cit.; pp. 288-sgg; e anche F. DERIU, *Donald Winnicott. Liminalità performativa e "spazio potenziale"*, in Id., *L'azione-metafora. Altri contributi al paradigma teatrale*, Artemide, Roma 2024, pp. 51-76). Nella seconda metà degli anni '50, proprio nel periodo in cui i temi e la materia de *L'io diviso* prendono forma, Laing ha operato presso la Tavistock Clinic di Londra sotto la guida di Winnicott.

²⁷ Le fonti dei tre paragrafi sono rispettivamente alle seguenti pagine di R.D. LAING, *L'io diviso*, cit.: 30-32; 40-41; 41.

<i>ne L'io diviso</i>	<i>nella trascrizione</i>
paziente, psicotico	personaggio
situazione terapeutica	situazione drammatica
fenomenologia esistenziale	recitazione
psichiatra, medico	attore
"segni di schizofrenia"	segni sulla carta: battute, didascalie, ecc.

Nella [recitazione] l'esistenza in questione può essere la propria o quella dell'altro. Se l'altro è un [personaggio], [la recitazione] diventa un tentativo di ricostruzione del suo modo di essere se stesso nel suo mondo. Si sa che [il personaggio] porta nella situazione [drammatica], intenzionalmente o no, la sua esistenza, tutto quanto il suo essere-nel-mondo. Il compito della [recitazione] consiste appunto nell'articolare il "mondo" dell'altro e il suo modo di esservi. Fin dall'inizio può darsi che la mia idea dell'ampiezza, o del raggio di estensione dell'essere di un uomo non coincida con la sua, *così come l'estensione dell'essere dell'attore non coincide con l'estensione dell'essere del personaggio*. In questi casi è necessario potersi orientare come persona nello schema dell'altro, anziché limitarsi a vedere l'altro come un oggetto nel proprio mondo, cioè entro il proprio sistema totale di riferimento. E si deve poter effettuare questo nuovo orientamento senza giudicare anticipatamente dove sta il torto o la ragione. La capacità *dell'attore* di fare tutto questo è il primo ed assoluto requisito per poter lavorare con [i personaggi].

Le due personalità [dell'attore] e [del personaggio], non diversamente da quelle dell'interprete e dell'autore del testo, non sono contrastanti, come due fatti opposti che non possono né incontrarsi né confrontarsi. Però, come l'interprete, [l'attore] deve possedere una plasticità sufficiente per potersi trasporre in un altro modo, un modo strano e che forse gli è completamente alieno, di vedere il mondo. In questo atto di trasposizione [l'attore] attinge alle sue proprie potenzialità psicotiche, senza per questo rinunciare alla sua salute mentale. Solo così può arrivare a cogliere *la posizione esistenziale del paziente [del personaggio]*.

Spero che sia chiaro che non è un processo puramente intellettuale. Invece di cogliere si potrebbe benissimo dire amare, solo che non c'è parola più abusata di questa. La capacità necessaria (ma non sufficiente) è quella di sapere come il [personaggio] senta se stesso e il mondo, ivi compreso [l'attore]: se non si può capire questo non si è certo nella migliore condizione per poter cominciare ad "amarlo" in modo utile. Ci è stato comandato di amare il nostro prossimo, ma non si può amare disinteressatamente un qualunque prossimo particolare senza sapere chi è: si può solo amare la sua astratta umanità. Così non si può amare un conglomerato di [segni sulla carta, battute, didascalie], *che è il modo in cui il personaggio si presenta*

all'attore. Per questa ragione i sentimenti di amore e di odio [dell'attore] sono ugualmente ed estremamente importanti, perché quello che [il personaggio] rappresenta per [l'attore] contribuisce potentemente a determinare quello che [l'attore] è per [il personaggio], e con ciò i suoi atti.

Per concludere: naturalmente il processo del recitare non si esaurisce nell'effettuare un viaggio controllato nella condizione schizoide. Al contrario, si potrebbe dire, la performance dell'attore è tanto più apprezzabile quanto più riesce a colmare il vuoto o a ricucire lo strappo e, così facendo con maestria, a restituire il sentimento di un essere umano vivo, integro, reale e presente in quel momento sulla scena o davanti alla macchina da presa. Ma in una nota de *L'io diviso* Laing afferma che il sistema del "falso io" e l'intricata costruzione rappresentata dall'organizzazione psichica dello schizofrenico "è un modo di non essere se stessi" – e anche recitare è, almeno sotto un certo rispetto, un modo di non essere se stessi. Nella sua attività e nei suoi libri lo psichiatra inglese ha preso in seria considerazione, con passione e con lucidità, la sfera delle conseguenze di dolore e di sofferenza cui il non-essere-se-stessi può dare luogo. Mi piacerebbe che dalla riflessione proposta in questo scritto emergesse un contributo, anche molto limitato, alla consapevolezza che le performance e il recitare sono contesti sicuri dove è possibile sperimentare le potenzialità (perfino terapeutiche) di gioia, di libertà e di creatività del non-essere-se-stessi.