



EMANUELE FAZIO

TEATRO E NEUROSCIENZE

In the last decennia, many dialogues have developed by sharing among arts, aesthetics and sciences. The objective is to neuroaesthetics (dating back 1994) by Semir Zeki. To date, the training process of neuroaesthetics is focused on visual arts. Perhaps, the theatre might be the most suitable for neuroscientific studies. Some interesting results have been produced by mutual attention among neurosciences and theatre. Neurosciences are tending to consider the theatre as a natural category. The neural dimension study of intersubjectivity offers food for thought for a naturalization of actor's tradition. So the theatre is regarded as a social practice and loses its specificity.

Negli ultimi trent'anni, nuove generazioni di studiosi delle arti performative hanno centrato il loro interesse su prospettive e su campi di ricerca innovativi.

Ricordiamo che già negli anni settanta, negli Stati Uniti d'America, per iniziativa del regista e studioso Richard Schechner e dell'antropologo Victor Turner, vengono avviati i Performance Studies (PS). Caratterizzati da una interdisciplinarietà che presenta approcci più svariati, dalla storia e dall'estetica all'etologia, dalle scienze sociali alle neuroscienze, presentano come oggetto di studio gli aspetti performativi del comportamento sociale, culturale e artistico.

Nel 1979, per opera del regista Eugenio Barba, nasce l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), al fine di ricercare i principi transculturali pre-espliciti nel «comportamento dell'uomo in situazione di rappresentazione organizzata»¹.

Nel 1995, a Malta, John Schranz, con la collaborazione di altri studiosi, avvia il progetto xHCA (Questioning Human Creativity as Acting) che consiste nello studiare la creatività attraverso il lavoro dell'attore, servendosi degli strumenti delle scienze cognitive per arrivare a conoscere i substrati neuronali dell'atto creativo umano².

Scostandosi dall'ambito teatrale, si possono annoverare diversi dialoghi sviluppatosi dall'incontro tra arti, estetica e scienze: dallo strutturalismo biogenetico agli studi di neuroestetica che vedono come pioniere Semir Zeki e in seguito da

¹ F. BORTOLETTI, *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, num. mon. di «Culture teatrali», n. 16, a cura di M. De Marinis, Edizioni Carattere, Bologna, 2007, p. 7.

² *Ibidem*.



Vilayanur Ramachandran, dalla performance hypothesis di William Beeman alla teoria del marcatore somatico di Antonio Damasio; infine ricordiamo la scoperta dei neuroni specchio, ottenuta dalle ricerche condotte da Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese e l'équipe del laboratorio di neurofisiologia di Parma, che corrisponderebbero alle basi neurofisiologiche dell'interazione sociale e dell'empatia.

Nello specifico, andiamo a cogliere uno degli esempi più imminenti che ci viene offerto, sicuramente, dall'incontro tra il teatro e le neuroscienze, che va ormai consolidandosi, grazie anche al sempre più crescente numero di importanti iniziative internazionali.

Recentemente, due sono stati i contributi importanti sull'argomento, due pubblicazioni italiane che offrono, probabilmente, elementi in più rispetto al panorama di studi che si presenta attualmente negli Stati Uniti: la prima del 2007 con un numero di «Culture Teatrali» a cura di Francesca Bortoletti e un volume uscito nel 2009 a cura di Gabriele Sofia, dal titolo *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*.

Parlare di teatro e neuroscienze significa collocarsi, di necessità, in un dominio che è quello della neuroestetica che segna la ripresa di quella tradizione di estetica scientifica, e che sposta l'interesse dalla psicofisiologia alla neurobiologia. Inoltre una panoramica del 2009, firmata da Cinzia Di Dio e da Vittorio Gallese, dal «Neuroesthetics: a review», di nuovo, indica l'oggetto principale della neuroestetica nell'arte figurativa. Ciò sta a significare che l'iter formativo, in tutte le sue possibili accezioni, nonostante sia con ottima possibilità l'ambito più proficuo anche per i neuroscienziati, ad oggi, viene di fatto declassato.

Il teatro, invece, in una qualche misura sembra l'arte più 'adatta' agli studi neuroscientifici.

Dal punto di vista bibliografico, uno dei lavori che verte su una teatrologia sperimentale è un testo di Rondha Blair, *The actor, image, and action: acting and cognitive neuroscience*; l'autrice presenta un lavoro che propone nuove tecniche recitative, rivalutando la pratica e la teoria della recitazione in un'analisi del rapporto fisiologico tra l'azione corporea e l'esperienza emotiva; si arriva, così, a fornire l'ultimo passo nel tentativo di Stanislavskij di aiutare l'attore a raggiungere

l'inconscio attraverso la consapevolezza³. I recenti sviluppi scientifici sulle connessioni tra la biologia e la cognizione offrono nuove modalità per intendere

³ R. BLAIR, *The actor, image and action. Acting and cognitive neuroscience*, Routledge, London and New York, 2008.



diversi elementi delle attività umane, tra cui l'immaginazione, l'emozione, la memoria, la fisicità e la ragione⁴.

L'attenzione all'applicazione delle conoscenze neuroscientifiche sull'attore, al contempo, è ricambiata, in egual misura, dal punto di vista dei neuroscienziati che utilizzano gli attori per i loro studi, come nell'esperimento del 2003, nel quale sono stati scelti degli attori della scuola di Marsiglia; si voleva dimostrare che l'attore è assunto perché ha una competenza specifica che consiste nel riprodurre emozioni. Ma ciò che bisogna capire è il come, il perché, il quando questo avviene, se l'attore sente le emozioni, se le stimola.

L'elemento chiaro è che un attore deve riprodurre emozioni più autentiche possibili per chi le osserva, dovendole trarre in modo sottile e accurato. Dunque l'interesse è applicativo. Questa soluzione ha presentato diversi problemi, ma è nettamente evidente; gli studi effettuati potrebbero fornire gli elementi necessari per la conoscenza dei meccanismi dell'espressione emotiva per aiutare gli autistici. Qui, abbiamo, quindi, non solo la mera tecnica attoriale, ma un'applicazione diretta al fine terapeutico.

Alle neuroscienze vengono richiesti i termini e le ragioni del perché gli attori sanno fare delle cose piuttosto che delle altre. Dunque in una certa misura gli si chiede di fornire una pedagogia attoriale che considera, implicitamente, l'attore come una figura neutra, tralasciando tutto il suo lavoro personale e soggettivo, insomma di tutti quegli strumenti positivi utilizzati per la produzione di tecniche recitative di ogni singolo attore. Tenendo presente che l'approccio alla discussione neuroscientifica viene intrapresa con una prospettiva umanistica, ci sono due ordini di problemi diversi: in primo luogo, le neuroscienze si occupano di termini microscopici, mentre noi siamo soliti trattare oggetti che sono stratificazioni simboliche che dal punto di vista epistemologico non sono chiusi e compatti. A questo punto, entra in gioco l'empatia e la scoperta dei neuroni specchio. Neuroni che secondo il neurofisiologo Vittorio Gallese, appunto, corrisponderebbero al correlato neurofisiologico dell'empatia, intesa da quest'ultimo in maniera molto ampia; lo studioso afferma che possa essere la qualsiasi cosa accada nel segno della possibilità di un'autentica immedesimazione. L'empatia, comunque, al contempo esprime concetti più complessi. Gallese ritiene che i neuroni specchio consentono di empatizzare l'emozione esterna di un altro individuo. Tutto ciò, dunque, porterebbe ad una

⁴ *Ibidem.*



naturalizzazione del teatro, se si ammette che il livello d'indagine è, in primo luogo, quello biologico, pre-culturale, pre-simbolico, qui si tratta il teatro come una categoria naturale. Lo studio della dimensione neurale dell'intersoggettività offre spunti di riflessione per una naturalizzazione della credenza attoriale, pensando così l'attore come semplice corpo; in questo modo si considera il teatro come una normale pratica sociale e così facendo si perderebbe la sua specificità. Le neuroscienze quando studiano un oggetto artistico tendono a neutralizzarlo non tenendo conto della finzione. Per usufruire delle informazioni che esse ci danno sui meccanismi performativi e spettatoriali dell'attore, dobbiamo provare a concepire il teatro come uno schema di comportamento stabile senza perdere, però, l'alterità che presenta rispetto alle relazioni intersoggettive in quanto forma artistica; bisogna rifarsi ai meccanismi della finzione e a come essa si esplicita, poiché questi costituiscono gli elementi che ci permettono di discriminare tra quella relazione che Gallese pensa come 'io, tu, noi' e 'la narrazione di competenza permanente'. Le neuroscienze partono dalla prima alla terza persona senza soluzione di continuità, perché l'identità di ciascuno di noi si 'scioglie' nella nostra reazione cerebrale. L'arte, invece, ha bisogno di differenze. Esiste l'attore e lo spettatore e nonostante l'uno possa empatizzare con l'altro, i due non sono la stessa cosa.

Nella vita quotidiana, noi, letteralmente, rendiamo nostre delle disposizioni corporali altrui, mentre questa letteralità nell'arte, a differenza di quello che vogliono dimostrare le neuroscienze, non esiste, poiché l'arte, soprattutto da parte dello spettatore, si muove nell'ambito della singola azione dei comportamenti.

A teatro non esiste un'incredulità; si parte da una sensazione di credenza che ci viene esattamente confermata dai neuroni specchio; come essere umano e quindi come animale sociale si attribuisce una realtà attuale riconoscendo che l'attore è come lo spettatore. In questa relazione di spettatore-attore si passa da un piano di letteralità e di fattualità biologica arrivando ad un piano di virtualità, di creazione artistica. Le neuroscienze contribuiscono al teatro permettendo di definire meglio la base di partenza del riconoscimento reciproco, innato, categoriale, pre-culturale e di comprendere come si costruiscono tutte le differenze che portano il teatro ad essere tale e che lo distinguono dalla vita, cosicché sarebbe legittimo passare dall'idea di performance attoriale a quella spettatoriale. È lo spettatore che attribuisce all'attore lo statuto che ha, riconoscendolo prima come essere uguale a sé e in seguito attribuendogli uno scarto che diventerà non ontologico, ma performativo. A questo



proposito si può ripensare a Merleau-Ponty che nella *Fenomenologia della percezione* propone l'idea di 'corpo abituale' e di 'corpo attuale'⁵, elementi che, normalmente, nella vita quotidiana collimano, ma che al teatro, sia dal punto di vista dell'attore che dello spettatore, si dissociano; così questo schema di comportamento spiega la relazione attore-spettatore.

Grazie alle informazioni date dalle neuroscienze sui meccanismi specchio possiamo, dunque, riconoscere che vi è la capacità di assumere noi stessi le emozioni e i comportamenti che osserviamo nell'attore; in secondo luogo, si libera così lo studio dell'attore da quello sull'emozione; infine se ne deduce uno spunto per poter ripensare strumenti come la finzione ed il personaggio, che il teatro ha sempre utilizzato, come proficui vettori per la creazione e per l'epistemologia teatrale.

⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 131.