

Lo spettacolo e il teatro

La nostra cultura soddisfa ampiamente il nostro bisogno di spettacolo. E' stata definita addirittura come la civiltà delle immagini. Abbiamo a disposizione, per il nostro uso e "divertimento" quotidiani, la T.V., il cinema, il teatro (dal melodramma alla prosa... al circo!)

Viviamo sorretti da informazioni e da spettacoli. E a tutto ciò possiamo aggiungere quelli naturali dove ci portano le attrezzature sciistiche e i viaggi sempre più frequentemente organizzati.

E' necessario tuttavia fare, a livello della comunicazione, una distinzione tra tutte queste fonti di spettacolo, perché vi è tra esse una differenza di tipo pragmatico e strutturale. In ogni caso, si tratta di "guardare e di ascoltare". Sono queste, agli effetti di ciò che veniamo dicendo, le attività dei due sensi privilegiati (Arnheim ha dedicato alcuni studi intorno a questo argomento, così come hanno fatto Wölflin ed Ernest H. Gombrich). Non vogliamo qui fare un discorso sociologico. Vi sono su questo argomento decine di volumi, ormai. Ci interessa piuttosto esaminare, pur in modo semplice, la vera natura del mezzo di spettacolo di cui possiamo usufruire. Proponiamoci un'esperienza esemplificativa. Immaginiamo di trovarci in una stanza, in quella, per esempio, dove mi trovo io, in questo momento, a scrivere. La mia natura di uomo mi permette di usare i sensi nel modo più ampio possibile: posso ascoltare i diversi rumori o suoni che mi arrivano, posso muovere gli occhi percorrendo, lungo le traiettorie ideali, un tragitto indefinito, durante il quale mi è possibile ripassare con lo sguardo innumerevoli volte su un oggetto, su una parete e così via. Non c'è limite alla mia operazione visiva. Mi muovo, con lo sguardo, entro le pareti della stanza, nei diversi modi che la volontà, la fantasia o il capriccio sollecitano. E poiché esiste una relazione che continua a prodursi tra l'io che osserva e l'oggetto osservato, io vivo, in questa stanza, un insieme di "avvenimenti". Vi regna sovrana la presenza cui la volontà e la sensibilità fanno da supporto. Io percorro, in questo modo, tutta la gamma di ciò che avviene. E questo simultaneamente all'impatto psicologico e mentale che gli "avvenimenti" nei quali sono immerso, o procuro, permettono e impongono. Secondo uno schema, naturalmente: quello dettato dal vissuto dalla cultura, dai ricordi, dalla nostalgia, ecc.

Supponiamo ora che io mi armi di una macchina da presa cinematografica e mi metta a guardare attraverso il mirino. Immediatamente l'ampiezza di operazione che prima mi era permessa, cessa di avere senso. La macchina non può seguire che una sola linea, fra le innumerevoli che mi erano prima permesse nell'"immediatezza naturale del guardare". Gli "avvenimenti", di cui prima abbiamo detto, si tramutano in "accadimenti". L'operatore mi condiziona ad una visione della realtà secondo la sua volontà e la sua sensibilità. Ora va in crisi il concetto di realtà oggettuale, quella legata ai nostri sensi, quella che gli scienziati presumono di poter conoscere. C'è al fondo dell'operazione cinematografica, se non un contrabbando, per lo meno una riduzione artata della visione. E questo proprio per la linearità della traiettoria compiuta dall'obiettivo. Potremmo aggiungere che la resa sullo schermo è ancora più compromettente se permette di dare un senso di realtà attraverso il "trucco" del montaggio. In un qualunque fotomontaggio, come tutti sanno, si possono far "apparire" vicine, in conversazione, due persone, già fotografate simultaneamente in luoghi lontanissimi. Si può inoltre (e questo può essere un'operazione eticamente grave) scambiare il rapporto di causa ed effetto di eventi (avvenimenti in un certo modo e secondo un certo tempo) col semplice trasferire sullo schermo, attraverso il montaggio, i fotogrammi dell'effetto, prima di quelli che dell'evento hanno fissato le cause. E poiché noi, la legge di causa ed effetto la leggiamo diacronicamente (come insegna Hume), è terribilmente difficile uscire dalla suggestione di una proposta così falsa. E' facile perciò, proprio in nome di uno spettacolo-documento, tradire il senso delle cose umane o naturali. Ma io in questa stanza mi posso muovere, parlare ad alta voce, farmi ascoltare dai familiari. Se tutto questo mio prodigarmi permette un raggruppamento (il pubblico) ed una contemporaneità di esperienza fra un attore e coloro che lo osservano, entriamo nella prima fase del teatro antropologico. Io non vivo gli "avvenimenti" (come nel primo caso), supero la

limitatezza dell'"accadimento", entro nell'ambito del "procedere". Vi sono qui due possibilità. Se nel "procedere" (all'intorno della stanza, magari) io mi metto a leggere dei versi, un brano di racconto... ecc., è come se avessi convocato il mio pubblico alla gioia di una "commemorazione". In questo mio operare, così elementare, è in nuce il richiamo del mito e la fondazione di quello che diventerà la "tragedia". Se invece io parlo soltanto, inventando i modi dell'espressione e mi dispongo ad un futuro che solo intravedo, allora siamo all'inizio della "commedia". La tragedia, dunque, come ricordo di ciò che fu fatto, la commedia come movimento guidato verso ciò che si sta per fare.

Concludiamo col dire che la differenza strutturale fra il guardare e l'ascoltare con immediatezza (gli avvenimenti), il guardare e l'ascoltare dei mezzi audio-visivi (gli accadimenti), il guardare e l'ascoltare a teatro (i procedimenti), è profonda e molto precisa. Si tratta di una differenza insuperabile anche se gli effetti sembrano consimili ed omologhi (negli anni trenta, quando si inventò il parlato, si parlò molto di fine della scena).

Abbiamo detto all'inizio, che la nostra cultura soddisfa ampiamente il nostro bisogno di spettacolo. Qui, nel concludere, vorremmo fare un cenno al problema di cui parliamo, ponendoci da un punto di vista pragmatico. Tre, anche in questo caso sono le attività che dobbiamo prendere in considerazione: lo spettacolo, il teatrale, il teatro. Sono tre aree d'esperienza concentriche. La più esterna (che poi comprende le altre due) è quella dello spettacolo, appunto. Crediamo si possa dire che si fa spettacolo quando sia possibile istituire un'armonizzazione di ritmi fra l'interno dell'io e l'esterno. Una landa, diventa così paesaggio. Una casa, una persona, un animale, una suppellettile, quando, osservate, inducono all'armonizzazione di cui si è detto, sono costruttori di spettacolo. (Il cinema è spettacolo). Se invece, nell'ambito del sociale, mi è possibile individuare "qualcosa" di fisicamente stabile intorno a cui sia possibile realizzare delle "reazioni" umane, è il teatrale. Un venditore di piazza sbraitante (il cui "invariante" è vendere la merce) è teatrale. Il gioco del calcio o il basket, il tennis, sono fatti teatrali (l'invariante in questo caso sono: le porte, i cesti, la rete centrale... ecc.). Per entrare ora nell'area più concentrata, dovremo prima aver attraversato e l'area dello spettacolo e quella del teatrale: questa area più stretta è il teatro, che è spettacolo, ed è "teatrale", ma che è anche "qualcosa" di più. Perché esso si riveli (in funzione di quel "rito" di cui ho detto spesso, anche su queste ospitali colonne), è necessario che le "reazioni umane" intorno all'invariante, esprimano, attraverso il linguaggio scenico, un'energia sufficiente a "toccare" i corpi sottili dell'individuo. Se questo non avviene (e non avviene spesso), ciò che noi osserviamo sulla scena può essere un contrabbando; può essere uno spettacolo anche grandioso, può dare nel teatrale, ma non è teatro.

Come si vede, tutto è comunicazione dalla quale non si esce, io ritengo, mai, poiché tutto è spettacolo, almeno finché restiamo al livello di coscienza di uomini.

Emo Marconi