

Teatro come specularità

IL TEATRO, lo sappiamo tutti, è un'arte (se è un'arte) precaria, labile, costruita sulla simulazione. Un evento rituale che finisce, per sempre, quando si chiude il sipario sull'ultima parola, l'ultimo gesto, l'ultima nota. Per il fatto di essere un rito, esso tocca non solo i sensi (la percezione) e il mondo delle emozioni, ma anche ciò che sta nel più profondo dell'io: l'essere. Ed è per questo che il teatro, come ormai si incomincia ad affermare senza difficoltà anche dai diaconi dello storicismo, è un fatto ontologico; un evento, appunto, che riguarda l'essenza dello spirito umano.

Da questa alta filosofica proposta, si possono far derivare delle mete (psicologico-sociali) un poco più limitate e tuttavia di particolare interesse critico-storico. In ordine, infatti, alla cultura del sociale, il teatro si pone come sintesi di quella particolare civiltà da cui, attraverso molteplici mediazioni, nasce.

Non c'è dubbio che molte sono le componenti che costituiscono il precipuo mondo culturale di una specifica epoca storica: la religione, le consuetudini del vivere e del comportarsi, l'arte, la scienza, la filosofia, ecc.

Scena e costume

Ma il teatro, che, di una società, è il "costume", si presenta sempre come sintesi. Da lungo tempo sosteniamo che si può iscrivere un'uguaglianza tra teatro e costume (almeno sinché si rimane sul piano della storia). E se il costume è una qualunque ben precisata linea di comportamento, quale si discrimina, in seno ai più diversi atteggiamenti che l'uomo può assumere nella sua esistenza, è questa linea che il teatro rappresenta ed esalta.

E' lungo lo snodarsi di un costume che il teatro si coagula e si esprime. Ed è quella linea, trovata ed individuata dall'autore, (il cosiddetto "invariante"), quella che lo insedia, lo sorregge, lo definisce.

Ecco perché un dialogo di per sé non è sempre teatro; ed ecco perché un qualunque testo può diventarlo. Basta che le parole e le azioni dei vari personaggi si condensino intorno a "qualcosa" di stabile, di riconoscibile fisicamente, di socialmente emergente.

Ed ecco anche perché uno scrittore (narratore, o poeta che sia) non è, la natura del suo operare, un autore teatrale. Uomo di teatro è colui che, pur usando dei dialoghi, esprime (poeticamente) la dialettica e la conflittualità che si instaurano fra il personaggio e quella linea interna al sociale che abbiamo, più sopra, definita appunto come "invariante". E' questa la scelta che, logicamente, si pone come prima. Che se poi, quell'invariante resta fisso nel tempo e nello spazio, come avviene nel culto, ebbene allora la drammaturgia si trasfigura, configurandosi nella liturgia. (Il crocefisso è inamovibile nella chiesa cristiana, come il candelabro dai sette bracci in quella israelitica, ecc.: qualcosa di fissato per sempre, nei secoli).

Mobilità sociale

Di riscontro è la scelta di una linea (che per l'autore teatrale è "costume"), colta, nella mobilità del sociale, tra le innumerevoli che la collettività gli propone, che stabilisce la fonte ispirativa e la genialità dell'uomo di teatro. Una linea che egli deve cercare, trovare e fissare... e che sarà diversa da epoca ad epoca, da luogo culturale a luogo culturale. E' del resto questa diversa e continua mobilità dell'"invariante" che distingue la drammaturgia dalla liturgia.

L'autore teatrale inoltre ha a disposizione un tempo piuttosto limitato (la durata della rappresentazione), un codice linguistico programmato e un dominio non eccessivamente potente sui ritmi di cui può disporre (situazioni, movimenti, luci, colori, suoni, ecc.).

Da un punto di vista strutturale tuttavia egli diventa segno del suo tempo perché, pur con questi pochi labili mezzi, ma con una precisa visione del "costume" del suo tempo, egli si realizza come testimone incomparabile di un'epoca e di una cultura. Shakespeare (tanto per fare un esempio) ci fa capire il mondo elisabettiano molto meglio di quanto lo possano fare i documenti storici del tempo o la filosofia esoterica di Bruno o di John Dee; così come Pirandello, per fare un altro esempio, ci permette di penetrare le tensioni piccolo-borghesi, la capacità inventiva e la crisi del ceto medio, più di quanto lo possano fare, che so, i discorsi di Mussolini. Riporti esemplificativi questi, non di più.

Ma il teatro, in quanto si pone, (quando lo si traguarda da un punto di vista storico), come costume, non è solo sintesi di un'epoca, ma ne è, proprio per ragioni culturali, anche lo specchio. Questo è un punto molto importante. Esso merita qualche riflessione perché è proprio da questa sua funzione che può derivare una prospettiva sufficientemente chiara del teatro contemporaneo ed anche futuro. Essere specchio del sociale, seppure solo lungo una linea di costume (fra le tante) vuol dire che la "poesia drammatica" può essere individuata come quel sentire che, permettendo la partecipazione, questa partecipazione eleva sino ad arrivare a fondare, nella comunità, una simmetria di valori, che è comunicazione, conoscenza, ragione e verità.

Si tratta tuttavia di una specularità, quella che si instaura fra teatro e società che non è pertinente soltanto al cosiddetto fronte avanzato di una cultura. Non sempre, per lo meno. E qui scriviamo: purtroppo! Perché ciò che si osserva è ben altro.

Il fatto che i frequentatori di teatro (quelli di oggi, intendiamo) accettino, anzi evocino coralmemente, autori ed opere del passato, fa capire come la specularità fra teatro e società non sia "qualcosa" che viva un tempo breve e limitato. Gli stati evolutivi dell'uomo sono molto diversificati. Chi è fermo alla pura emotività può riflettersi in uno spettacolo che è ripudiato da un tipo cosiddetto mentale o da chi è spiritualmente disponibile per esperienze più radicali. Il pubblico che batte le mani o fischia ad una rappresentazione di un "classico", compie un atto creativo, altamente giustificato ed accettabile. Abbiamo scritto "atto creativo".

Esiste in questo caso una fondazione di specularità (ogni giorno sperimentale, del resto) per cui valori già codificati tornano emozionalmente a vivere in un rispecchiamento legittimo e spesso volte gradevole. Il melodramma, che per certuni è un teatro da museo, può essere speculare alle mie tensioni psichiche più riposte, come del resto avviene, tanto da esaltarmi ancora, quando vi assisto. Ma, il problema della simmetria col sociale e con la cultura, impone anche soluzioni che riguardano il presente e il futuro. (Un futuro che è già nella pagina scritta dell'autore di teatro, il quale, mediamente, deve aspettare anni prima che la sua fatica possa vedere la luce). E qui è il secondo punto importante di riflessione.

Valori morali

Quale costume è oggi, in una società così articolata, come la nostra, è tanto emergente da diventare "invariante"? E non sarà proprio l'atomizzazione dei valori e degli ideali culturali (moral?), la vera fonte della crisi del teatro contemporaneo, così diversa dalle moltissime altre che esso da sempre ha vissuto? Noi riteniamo che al di là di tanti sfaceli, si prospetti all'uomo di oggi una sintesi culturale di portata mondiale (cfr. Fritjof-Capra e magari Hans Küng). Lo abbiamo già scritto. Ebbene è a questa sintesi, nel suo farsi, che il teatro deve essere speculare. Una specularità di valori.

Il tempo delle "descrizioni" ci sembra finito. Il teatro deve vivere, nel rito, il mito dell'unità; un'unità che si sta costituendo addirittura oltre la mente, in un'area nella quale l'essenza dell'io può partecipare, in modo consapevole, all'ontos.

Forse noi stiamo parlando di profezia. Ma se lo spirito è, anche tutta la storia non è che profezia. E perché il teatro, che della storia è succo e sintesi, non potrebbe esserlo? Non sono forse stati profetici i tragici greci, se ancora riescono a parlarci dentro, con tanta partecipazione? Parlarci come se avessero già saputo allora che noi saremmo stati disposti ad ascoltarli, dopo millenni,

chissà per quale via misteriosa, con la stessa attenzione con la quale lo hanno fatto i loro contemporanei?

Emo Marconi