

Mirella Schino

LETTERA SULLE EMOZIONI: L'OFFERTA DI UN KRAPFEN

È una lettera esplorativa: il tentativo di sondare la zona, giustamente poco studiata, delle emozioni, e di analizzare il rapporto tra quelle pilotate e quelle apparentemente casuali. Le emozioni costituiscono una parte importante sia del piacere che del peso e del senso del teatro. Dal punto di vista degli studi, sono naturalmente quasi del tutto inafferrabili. Qui non ci occuperemo infatti delle emozioni in sé e per sé: ma solo delle condizioni che permettono loro di affollarsi e interagire. Non ci occuperemo inoltre dei casi in cui il rapporto tra lo spettacolo e le emozioni è premeditato e prevedibile, bensì di uno dei grandi valori e dei grandi problemi del teatro: il fatto di essere luogo di emozioni. Ma di emozioni instabili.

La parola «emozioni» non è corretta, ma ha una sua efficacia, che paradossalmente viene proprio dalla sua imprecisione. Nel parlare di zone dell'affettività o di flussi emotivi a teatro, si tende in genere a privilegiare un punto di vista preciso, quello che prende in considerazione le emozioni determinate e volontariamente causate. Non sono fenomeni semplici, possiamo immaginarli doppi (correnti in cui la rotta tracciata dall'autore si intreccia con quella, spesso divergente, dell'attore) o tripli (se si aggiunge anche la volontà del regista o dell'ensemble). Non sono semplici, ma netti.

Però esiste anche tutt'altro tipo di «emozione» – impreciso e confuso –, e un altro punto di vista. Riguarda la corrente delle «emozioni non programmate», che può solidificarsi in un flusso quasi omogeneo nel caso di alcuni artisti di teatro molto particolari, ma che in genere è una congerie disparata e instabile. Questa zona comprende ovviamente di tutto, compresi quei pensieri provenienti da fonti estranee allo spettacolo cui si assiste. Anche in questo caso, l'emozione può avere un peso teatrale considerevole, che si riverbera anche sulla fruizione dello spettacolo.

Si pensi, per fare un esempio elementare, all'importanza che ha –

secondo Ortega y Gasset – il fatto *d'uscir di casa* per recarsi a teatro. In una conferenza del 1946, pubblicata con il titolo *Idea del teatro*, Ortega y Gasset ne parla come dell'aspetto essenziale, forte e volgare: il teatro, per lui altro mondo per eccellenza, è un posto dove bisogna *andare*. È il contrario di casa nostra: è spostamento.

L'origine di questo tentativo di esplorazione di un territorio vasto ma dubbio – com'è, a teatro, la zona delle emozioni – parte dallo studio di Eleonora Duse. Perché studiando l'arte della Duse, che sembra creare una zona di paradossale comunicazione intima e perfino di confidenza interiore con ogni spettatore, si devono continuamente affrontare temi e problemi relativi alle emozioni, e al loro peso. Studiare la Duse costringe a uscire dalle vie più sicure, e a prendere in considerazione anche capacità testimoniate con frequenza, ma difficili da classificare. Come quella di saper orchestrare e guidare un fiume emotivo doppio, di cui uno dei due flussi è del tutto indipendente rispetto alla storia rappresentata. Nei miei studi, ho cercato di dargli un nome e l'ho battezzato il «secondo dramma». È forse la peculiarità più misteriosa dell'attrice, ed è la causa delle descrizioni più ammirate, ma più inquietanti, della sua arte.

Ci obbliga a una riflessione su zone liminari quanto fondamentali, ci spinge a porci domande su parti poco considerate della «normale» esperienza teatrale. Sono problemi non sempre – non necessariamente – riferibili alla sola Duse, ma da lei messi in evidenza, e su cui il suo esempio ci costringe a riflettere: anche se ben pochi artisti di teatro hanno saputo o voluto esercitare un vero, sicuro dominio su questo «secondo dramma», l'esistenza di un flusso di emozioni che scorre parallelo rispetto a quanto è rappresentato fa parte integrante del teatro, della sua quotidianità quanto dei suoi picchi.

Stiamo parlando dell'ombra delle rappresentazioni: imprevedibile, difficile da isolare e tanto più da vivisezionare. O forse stiamo parlando di una componente primaria, anche se inafferrabile, di cui non si può non tenere conto. Stiamo parlando di una zona propria agli spettatori. O forse non soltanto a loro.

L'aspetto più interessante e sconcertante delle «emozioni non programmate» non è solo la quantità e la varietà dei piccoli turbamenti messi in atto, è anche il loro movimento, lo spostamento continuo, e l'interferenza. È difficile che l'intero sistema affettivo possa prendere la forma precisa di un doppio flusso, come accade in casi estremi quale è quello della Duse. Prende piuttosto la forma di un

gorgo, di una nebulosa, di un pulviscolo miscellaneo, in cui emozioni volontariamente causate dalla rappresentazione ed emozioni estranee, private, perfino apparentemente casuali finiscono per avere lo stesso peso. Ma rientra nell'esperienza di qualsiasi spettatore la consapevolezza del fatto che, a teatro, proprio questa zona emozionale, la zona non programmata, del pulviscolo, sia il luogo deputato per i cortocircuiti e per le tessiture di contraddizione – e quindi, per dirla con una parola forse abusata, della scossa. Infatti è la zona della (relativa) perdita di controllo, da parte del teatrante, sul senso o sulle sfumature della rappresentazione. Se la si osserva dalla parte dello spettatore, invece, è la zona della perdita di una netta demarcazione tra pensiero privato ed emozione artistica. È la zona dei passaggi.

In genere il modello attraverso cui si è pensato a tutti i problemi inerenti le dinamiche emozionali è stato quello suggerito dall'immagine del teatro come «mercato delle emozioni», espressione che indica il complesso degli stati emotivi suscitati, guidati e assorbiti, non del tutto intenzionalmente, ma volontariamente, nel corso di una rappresentazione. È un modello che presuppone una netta distinzione tra chi fa teatro – e programma e propone emozioni – e chi guarda, e le emozioni se le procura o le assorbe. Presuppone anche una fisionomia distinguibile delle emozioni stesse.

È la formula usata anche da Claudio Meldolesi, in particolare nel suo saggio *La microsocietà degli attori*, ripubblicato in questo numero di «Teatro e Storia». «L'attore – dice Meldolesi –, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede una sapienza superiore, di lunga durata. Può giocare con le inettitudini dello spettatore e divertirsi ad attrarlo e a spaesarlo. Ma i tempi più brevi sono poi sempre là, a ricolstringerlo alla rincorsa».

L'osservazione sul limite posto dai «tempi brevi» è particolarmente felice. C'è sempre uno scarto non risolto tra le emozioni descritte quando si parla di teatro e la brevità dell'esperienza teatrale di una sera. Mettere l'accento sul problema dei «tempi brevi» dello spettacolo implica, credo involontariamente da parte di Meldolesi, la necessità di mettere in primo piano le connessioni tra il tempo dello spettacolo e il tempo privato dello spettatore. E soprattutto implica l'assoluta necessità di prendere in considerazione le complesse relazioni e la mancanza di soluzione di continuità, per la gente di teatro, tra tempo dello spettacolo e «tempo di lavoro», non necessariamente solo in scena.

Inoltre, mettere l'accento sulla brevità dei tempi di assorbimento delle emozioni indica, di nuovo involontariamente, una debolezza nell'uso esclusivo del «modello mercato», che si mostra come parzialmente utile solo dal punto di vista di quella che è stata definita la «teatrologia esterna», lo studio dei teatri nella storia.

Da questo punto di vista, dovrebbe essere evidentemente interessante prendere in considerazione uno studio anche sulle emozioni volontariamente messe in atto nel corso degli spettacoli, e sui legami del teatro con correnti culturali, emotive o estetiche storicamente connotate.

Però quello del mercato è un modello sempre a rischio quando è invece utilizzato dal punto di vista di una teatrologia interna cioè quello dell'indagine sui modi in cui il teatro funziona. Di fatto, si tratta di meccanismi straordinariamente intricati, sovrapposti, stratificati, frutto della tradizione almeno quanto della volontà, e molto più complessi di quanto non sembrerebbe necessario per un'opera d'arte di così breve respiro e durata. Da questo punto di vista, guardare alle emozioni utilizzando la metafora del «mercato» potrebbe spingere da una parte a privilegiarne artificialmente alcune, e a cercare, a teatro, una coerenza e un'omogeneità emotive di fatto inesistenti; e, dall'altra, a confondere l'indagine sulle affettività con meccanismi di causa-effetto, per quel che riguarda le relazioni tra la volontà di suscitare emozioni e le emozioni effettivamente in atto durante le rappresentazioni.

I meccanismi di causa-effetto non sono necessariamente sbagliati: sono semplici. Inapplicabili allo stratificato funzionamento del teatro, oggetto della teatrologia interna.

Ci vorrebbe un modello complementare che tenesse conto anche della seconda realtà emozionale di cui abbiamo parlato, quella laterale, composita, che non ha evidentemente niente a che fare con un solido, coerente «mercato delle emozioni». Se non fosse un paragone un po' troppo frivolo, si potrebbe dire che, in realtà, da questo punto di vista il teatro somiglia a un gigantesco krapfen. Un bombolone, le cui zone solide – quelle costruite ad arte – sembrano servire soprattutto per contenere e sottolineare il ripieno emotivo: semiliquido, imprevedibile, incandescente, dal valore incerto ma determinante. E denso, anche se, a differenza del reale ripieno dei bomboloni, intrinsecamente contraddittorio.

Alle emozioni non programmate bisogna pensare infatti come a *fasci*, a congerie di esperienze molto diverse tra loro: percezione

mentale e fisica, turbamento – anch'esso fisico –, conoscenza progressiva, aspettative, valori, l'intersecarsi dei diversi orizzonti d'attesa e il pulsare delle emozioni volontariamente causate. Emozioni divergenti, visto che questo è il luogo dove confluiscono, o nascono, anche pensieri-emozioni strettamente privati e personali che riguardano tutti i partecipanti, tanto gli spettatori quanto gli attori – quindi ne fanno parte tanto le lacrime o il riso di chi guarda che le riflessioni di chi il teatro lo fa. Ma a tutto questo si mescola continuamente anche altro (per esempio ne fanno parte le conoscenze precostituite, ciò che già si sa andando a teatro), che da un punto di vista soggettivo modifica indubbiamente la visione, e non sempre in senso positivo. E non bisognerebbe neppure dimenticare l'importanza di un comportamento interiore riottoso al teatro, il piccolo desiderio dispettoso di non volersi lasciar coinvolgere.

E quasi tutto quello che attraversa questa zona prende la forma di quel tipo di pensiero che inizia come percezione fisica e poi cresce come idea – non necessariamente inerente la rappresentazione.

Non sono contagiose, queste emozioni in gran parte apparentemente private ed estranee allo spettacolo. Però sono disponibili a sommarsi. La loro quantità, il numero di quelle che entrano in azione, può essere percepibile, e ha peso, anche se non necessariamente un gran peso. La quantità e, soprattutto, l'intensità: generano spazio saturo.

Sono emozioni per lo più psico-fisiche, e quindi sono anche pensiero al suo stato di crogiuolo. Una delle caratteristiche più proprie al teatro è quella di mostrare come idee e pensiero razionale si sviluppino da sensazioni in primo luogo sensoriali.

Pensare al teatro in termini di pulviscolo, o di krapfen ripieno, può sembrare a prima vista utile soprattutto come rappresentazione di quel che avviene all'interno di una singola serata. Applicarlo a tempi tanto brevi, però, non servirebbe. Forse anche perché l'idea stessa che il singolo spettacolo possa rappresentare un'unità, un'opera, è un'idea pertinente quasi esclusivamente al Novecento. Bisogna prendere in considerazione, invece, un altro tipo di unità di misura: quella fetta di teatro che i partecipanti – spettatori e teatranti – percepiscono come unità. Il teatro della Duse era indiscutibilmente un'unità. La vita di diverse altre compagnie del suo stesso periodo si fondeva in un'unica unità. Anche se non riguarda un singolo spettacolo, si materializza nel corso delle rappresentazioni.

Per la gente di teatro, l'insieme di spettacoli, prove, apprendista-

to, lavori teatrali paralleli, perfino fisico soggiorno nell'edificio teatrale rappresenta un'unità.

Lo sappiamo tutti che la nebulosa – il pulviscolo, il fiume parallelo di emozioni – esiste, non è certo una scoperta. Ma non ne parliamo mai, per buone ragioni, visto che è formata in gran parte da componenti instabili, e visto che è il regno delle interferenze. È la parte molle del teatro. Abbiamo ottimi motivi per non parlarne. Però è proprio la nebulosa, in un certo senso, la vera «opera» ultima del teatro, la sua specificità. Si attua attraverso le rappresentazioni, ma vi contribuisce anche altro. Può provocare scosse esistenziali – o quella segnalazione abbreviata, semplificata, ingenua della scossa che viene spesso confusa con un *frisson* erotico.

È vero, quella del «krapfen» è un'immagine frivola, e non è un paragone che possa essere spinto troppo oltre. Tuttavia ha una sua forza visiva, e mette a fuoco la relazione tra involucro e ripieno – che è fondamentale, altrimenti staremmo parlando del normale intersecarsi di esperienze emozionali della vita. L'involucro del teatro sono le condizioni date: ad esempio lo spazio, o le azioni. Il livello prepressivo dell'attore. La storia, o la drammaturgia di ciò che è rappresentato. L'immobilità (degli spettatori) e il movimento degli attori. La contemplazione condivisa. Tutte insieme queste componenti elaborate ad arte costituiscono un recinto, molto più compatto e influente del recinto fisico dell'edificio teatrale, e in parte determinano la nebulosa, in parte – soprattutto – intervengono su di essa.

L'involucro formato dalle condizioni date interviene sulla nebulosa in due modi: creando una recinzione e *interferendo*, impedendo il libero e semplice scorrimento dei pensieri privati, delle conoscenze pregresse, delle riflessioni individuali, ibridandoli, interrompendoli, intensificandoli o suscitandone di nuovi. È a causa di questo anello di condizioni date che si determina ogni sorta di passaggi bruschi e improbabili tra pensiero privato ed emozioni «presenti dello spettacolo». Ma soprattutto esso fa sì che la rappresentazione risucchi tutto quello che lo spettatore può offrire, in campo emozionale, che se ne riempia fino a dilatarsi, e lo restituisca frantumato e mescolato con ingredienti eterogenei.

Inoltre, l'immagine del krapfen e del suo ripieno può aiutarci a prendere in considerazione il problema del teatro come spazio completamente riempito, spazio saturo, non solo dal punto di vista dell'azione degli attori, ma anche da quello emozionale. Saturazione, parlando di emozioni, non vuol dire omogeneità, forse neppure solo

quantità. Probabilmente vuol dire piuttosto intensità. La percezione delle altre emozioni presenti in sala – delle emozioni degli altri – fa parte della comune esperienza teatrale. Nella maggior parte dei grandi teatri della storia sono state messe in atto emozioni intense che riguardavano non solo i personaggi o la storia, ma anche il fare teatro, il suo valore o senso – politico, esistenziale o spirituale. Oppure erano emozioni relative al desiderio di una vita differente, o anche solo di una vita a condizioni meno opprimenti, meno dure. Questo ha creato domande e aspettative sul rapporto tra emozioni vere ed emozioni rappresentate. Ma ha determinato anche molto altro. Tutti abbiamo vissuto prima o poi l'importanza – per lo spettacolo – del valore conferito al teatro da chi lo fa, della passione teatrale. Uno dei motivi di questa importanza sta forse nel fatto di rappresentare un ulteriore contributo allo spazio delle emozioni.

Tutto quello di cui si sta qui parlando riguarda solo i migliori dei casi: quando le condizioni date sono intense, quando le diverse parti, aperture, chiusure del recinto sono costruite ad arte, con passione, competenza e senza temere coinvolgimenti personali fino all'auto-biografia. Accade di rado, e per questo non sempre la percezione dello spazio si fa turbamento, non sempre i movimenti degli attori sono efficaci, non sempre l'immobilità dello spettatore si distingue dalla sonnolenza, e non sempre andare a teatro è spostamento.

Nei casi più estremi, come quello della Duse, in cui l'affiorare di interiorità private sembra essere l'aspetto essenziale e tutto il resto rimane sbiadito, è un'esperienza che viene raccontata come dramma, come dolore e sofferenza. Non è però una sofferenza indispensabile.

Un buon esempio del teatro dal punto di vista delle emozioni (apparentemente) estranee alla rappresentazione si trova, probabilmente, ne *Le capitaine Fracasse* di Théophile Gautier. Si tratta, nel suo caso, in gran parte di ovvietà sentimental-erotiche: il teatro come luogo di sguardi di gelosia, furore, desiderio, con dame velate dai vasti seni palpitanti d'amore, e marchesi o duchi concupiscenti, e carne umana esibita in scena. Con maschere e duelli fatti di occhiate, che si intrecciano fittamente tra i palchetti e un palcoscenico abitato sia da attori che da spettatori di qualità, seduti ai margini.

Ma da questo ammasso di emozioni extra-teatrali il teatro fuoriesce dilatato – perché, per una volta, racconta il fenomeno non dal punto di vista dell'arricchimento dello spettatore, ma da quello dell'accrescimento dello spettacolo. Il romanzo si apre con l'imprevista comparsa di un'anonima compagnia di giro, affamata e stanca, ogni

attore gelato nella propria maschera. Tutto, in loro, è ugualmente prevedibile, costume e sguardo, e tutto appare ugualmente scontato o fasullo. Invece, dopo pochi capitoli, l'Ingenua è un'inestimabile perla di purezza, il Capitano Fracassa è un celebre spadaccino, la compagnia è reclamata anche a Corte. Che cos'è accaduto, dunque, oltre alle complicate vicende della trama? È successo che il teatro è lievitato, parallelamente alle relazioni amorose che si intrecciano così fittamente a partire dal palcoscenico. Le ha comprese al proprio interno, e si è dilatato, si è riempito di emozioni.

Gautier racconta l'avvenimento teatrale come metamorfosi: schegge impazzite di emozioni che saettano su e giù per tutta la sala, saldandosi tra loro, alzando la temperatura, e dilatando il teatro. L'apparente casualità delle emozioni private si salda con l'alta qualità tecnica dello spettacolo, puntigliosamente descritta. Gli incroci di sguardi, l'abilità degli attori, il loro estremismo di improvvisatori, e anche lo spazio, i palchetti o l'anello di sguardi incrociati del pubblico: tutto questo costituisce un recinto che sembra avere solo un ruolo passivo, di contenitore quasi casuale, e ne ha invece anche uno molto attivo, di provocatore e frantumatore dell'emozione stessa – e delle sue metamorfosi. Una buona materializzazione del modello krapfen.

È importante mettere la realtà apparentemente amorosa o leggera raccontata da Gautier al fianco di quella, di alto spessore esistenziale, della Duse. Il teatro è scossa, si è già detto, ma non va dimenticato che non si tratta di una grande scossa violenta, non è un terremoto. Sono altri i luoghi di spettacolo dove avvengono le vere tempeste emotive: sono gli stadi, i circhi, gli spazi delle adunate politiche. In questi luoghi le emozioni possono apparire enumerabili (in genere non è vero), ma sono generalmente identificabili, e generano *coesione*, e una relativa unanimità affettiva.

Il teatro no. Ciò che procura non è in genere coesione. Forse si può dire che non genera coesione proprio nei casi migliori, più alti, quando non è lo spettacolo della paura, della suspense, dell'eccitazione erotica presentate al loro stato più semplice.

Non appena si allontana dal livello di un'attrazione univoca ed elementare, l'esperienza teatrale non è più una tempesta emotiva. È solo una scossa sommersa, da frantumazione, che, per questo, può essere scambiata per sollecitazione sottilmente erotica, o può essere confusa con il piacere di una nuova idea che spunta.

Più che le altre arti, il teatro ha la caratteristica di saper inglobare

– o di essere costretto a inglobare – significati, abitudini, pensieri, piaceri del tutto estranei tanto al senso della rappresentazione quanto al «mercato dei valori». Anche questa è un'esperienza che qualsiasi spettatore ha fatto: la realtà esterna alla rappresentazione entra in maniera grezza, non lavorata, a far parte della percezione dei partecipanti (teatranti e spettatori). Entra, come se l'opera teatrale aprisse, per la sua arte o per la sua natura, dei tunnel capaci di risucchiare sensazioni e pensieri anche dall'esterno. Ma è la mescolanza di questo pensiero privato con il resto a determinare la dilatazione del teatro, la sua capacità di scuotere qualcosa di personale e profondo, fisico, esistenziale e perfino razionale, nello spettatore.

Forse determina anche un'esperienza illusoria: un aspetto di coesione, di insieme. Come se il pubblico potesse costituire una realtà affettivamente omogenea.

È un'illusione, ma turba talvolta la lucidità degli spettatori, e, ancora più spesso, quella dei teatranti. Nasce dalla sensazione che, a teatro, crollino alcuni fondamentali elementi divisorii. E probabilmente cadono davvero, ma solo all'interno della sfera emotiva, di pensiero e di percezione fisica di ogni spettatore.

Il *modo*, i meccanismi interiori, psicologici, i motivi per cui può avvenire la trasformazione da puro pulviscolo a scossa (la Duse come fenomeno religioso di cui parla Gobetti) non sono argomenti che appartengano di diritto alla competenza degli storici del teatro. Sono semmai punti di fuga. Ma l'esistenza di una zona molle, l'importanza della scossa e quindi il valore del «modello krapfen», quelli, invece sì, ci riguardano. Forse si potrebbe immaginare persino che averli presenti potrebbe impedire molti abbagli, soprattutto ora che va giustamente aumentando l'interesse per problematiche di tipo affettivo.

Quello che noi chiamiamo teatro, in fondo, è una trappola, un recinto di elementi messi a punto con cura – movimento, narrazione, esibizione, visione – che servono a racchiudere e a intensificare. Ma è un recinto che prevede anche vuoti, buchi per catturare qualcosa che viene dall'esterno e non deve essere più fatto uscire. È una trappola per catturare emozioni. E per costringerle a combattersi, a scontrarsi tra loro come automobiline in un gioco del Luna Park.