

# Tra ragione ed emozione: il compromesso del teatro

Alberto Bentoglio

Il gioco del teatro, insieme composito di codici, affascinante universo parallelo in grado di rispecchiare la realtà, ma anche di distorcerla ed evocare mondi alternativi, è da sempre strettamente legato all'emozione: l'emozione della fruizione, e dunque il coinvolgimento dello spettatore, ma anche l'emozione dell'attore che interpreta una parte, o ancora l'emozione del lettore solitario che scopre, potenziate sulla scena, le caratteristiche dell'opera drammatica cui si sta dedicando.

La consapevolezza dell'efficacia morale del teatro, in grado di raffinare il sentimento dello spettatore e di preservarlo tanto dagli eccessi quanto dalla carenza di passioni, è già riconoscibile nelle teorie aristoteliche sulla catarsi. La forte emozione suscitata dalla fruizione partecipa di uno spettacolo teatrale, di una tragedia, in particolare, induce inevitabilmente alla riflessione e purifica, per così dire, lo spettatore. Sorprendente è, tuttavia, rilevare come già Aristotele si proponga di ottenere tali risultati non attraverso il ricorso alla ragione, non cercando di persuadere, bensì agendo direttamente sull'emotività dell'individuo.

*Delectare e docere*: è questa la celebre endiadi alla base della concezione oraziana del fare teatro, che rimanda con evidenza al tema dell'emozione. L'elevazione morale risulta essere inscindibile dal piacere della fruizione. Nel sostanziale rispetto dei canoni di decoro e convenienza, l'attore deve coinvolgere e avvincere il pubblico – *delectare*, appunto – ma non solo: per risultare più convincente deve riuscire a provare in prima persona tutte le emozioni che si esige siano portate in scena. La partecipazione emotiva, il coinvolgimento non sono più, dunque, una prerogativa dello spettatore, bensì un fattore determinante anche per quanto concerne l'operato dell'attore.

La capacità manifesta del teatro di coinvolgere lo spettatore, di influire sul suo stato d'animo, di emozionarlo e influenzarne pensieri e sentimenti ha spesso, tuttavia, favorito la sua condanna, in quanto potenziale causa di disordini. È questa una questione che attraversa il Medioevo, si ripropone con urgenza nel periodo della

---

Copyright © 2006 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itineraria>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

Controriforma, sopravvive per secoli per riemergere con evidenza nell'Ottocento: si avverte la necessità di censurare ciò che appare ingovernabile e che, in quanto tale, potrebbe rivelarsi pericolosamente idoneo a minare le basi del potere costituito, epoca dopo epoca.

Interessante, a titolo di esempio, la testimonianza lasciataci all'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento da Enrico Rosmini, a proposito delle potenzialità eversive della rappresentazione teatrale:

[...] nel silenzio di un gabinetto, lo scritto, in generale, non agisce che moderatamente sullo spirito di chi legge: passeggera è l'impressione, lieve l'influenza; un uomo, solo, difficilmente si esalta alla lettura di un libello o di un dramma. Ma la rappresentazione dà sembianza e corpo ad ogni pensiero: ciò che avrebbe potuto sfuggire a una lettura, si plasma e si agita sulla scena colle forme più sensibili; [...] tutto concorre ad animare lo spettatore, ad eccitare la sua intelligenza, a disporlo alle più vive emozioni; or queste tacite ansie, queste sensazioni in breve si comunicano, si accendono, quelle di ciascuno divengono quelle di tutti, e l'assemblea intera cede all'infuocata elettricità delle stesse passioni. Chi non vede pertanto quali potrebbero essere i pericoli di questa azione sulle masse, ove fosse libero agli autori il dirigerla a loro talento?<sup>1</sup>

Non si temono, dunque, soltanto i contenuti di un testo, bensì anche la facoltà propria del teatro di vivificarli, esercitando sui sensi e sui sentimenti dello spettatore un'influenza pressoché incontrollabile. Con il Rinascimento si assiste in Italia a una ripresa, di frequente arbitraria, dei classici latini e greci, riscoprendo *in primis* l'opera di Aristotele. Per quanto tali riproposte delle teorie dei grandi pensatori antichi non siano in tutto attendibili, non ci si discosta, in sostanza, dall'idea secondo la quale la funzione edificante del teatro non prescinde dal diletto o dall'orrore suscitati nell'animo dello spettatore. Tale la posizione di Robortello, Castelvetro e Giraldi Cinzio, per nominare i principali letterati che, pur differenziandosi l'uno rispetto all'altro per questioni più marcatamente legate alla poetica, concordano nel riconoscere l'importanza dell'emozione a teatro. Di sorprendente originalità sono, invece, le riflessioni da più parti avanzate, in epoca rinascimentale, dai letterati e dagli uomini di teatro inglesi, che, pur continuando a focalizzare l'attenzione sulla definizione dei generi drammatici, riservano alcune fondamentali osservazioni all'effetto emotivo che ciascun genere deve sortire sul pubblico. La contrapposizione, a tratti polemica, indubbiamente sempre più accanita, tra coloro che ritengono che il fine ultimo del teatro sia esclusivamente morale e coloro che, invece, considerano imprescindibile il piacere artistico-estetico che deriva dalla fruizione di uno spettacolo, si fa sempre più netta. Accorre in soccorso di questi ultimi l'antico ma sempre attuale *delectare et docere* oraziano, declinato secondo una nuova, funzionale versione: l'endiadi diletto-elevazione morale non implica mai una concezione peccaminosa del piacere, bensì intende il piacere stesso quale emozione collettiva,

---

<sup>1</sup> E. Rosmini, *La legislazione teatrale e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d'autore*, s.e., Milano 1872, vol. I, pp. 114-115.

coinvolgente, atta a predisporre l'animo ad accogliere con convinzione e rendere propri i più elevati precetti morali.

Il Seicento teatrale si caratterizza per un impegno in prevalenza formale: si indaga quale debba essere la forma ideale da conferire a tragedia e commedia, si mettono in discussione regole accreditate, se ne propongono di nuove e innovative, senza mai rinunciare, tuttavia, a un richiamo esplicito alla tradizione classica. L'interesse nei confronti dell'opera plautina e terenziana impone un genere di teatro scritto che rielabora, senza scadere, il più delle volte, nell'imitazione pedissequa, gli originali latini e li riduce in lingua volgare. In mancanza di modelli più recenti cui rivolgersi, il riferimento alla classicità si giustifica nel proposito dichiarato di narrare fatti e vicende di argomento moderno, vivificati da aneddoti e particolari tratti dall'osservazione diretta della vita quotidiana o, più spesso, dal realismo della tradizione novellistica, senza però disgiungersi mai dai canoni complessi del teatro classico.

La partecipazione emotiva da parte del pubblico è data per scontata, anche se gli spettatori più colti e informati colgono nell'opera portata in scena nulla più che la realizzazione concreta dell'una o dell'altra teoria. Si potrà parlare in tal caso, forse, di "piacere del riconoscimento": la raffinatezza culturale, l'erudizione degli intellettuali si compiacciono nell'identificare le basi teoriche poste a fondamento dei diversi spettacoli presentati. Ciò che è fondamentale rilevare, comunque, è il tentativo di attribuire a ciascun genere drammatico il sentimento corrispondente, secondo schematismi spesso esasperati (alla commedia devono corrispondere reazioni di gioia e ilarità; alla tragedia, di contro, sentimenti di paura e disperazione).

Il grande Corneille si distingue per la relativa elasticità con cui associa generi drammatici e emozioni corrispondenti: la così definita "purgazione" – nuova declinazione dell'aristotelica catarsi –, a cui egli attribuisce una forte valenza morale, può rinunciare a sentimenti di pietà e terrore per implicare, invece, un'emozione mai prima d'allora considerata, l'ammirazione (*admirable*). Racine, dal canto suo, ribadisce con decisione che fine della tragedia deve essere "piacere e commuovere", toccare l'animo dello spettatore e turbarlo, proponendogli azioni grandiose sullo sfondo di un'incontenibile, onnipresente senso di maestosa tristezza. Boileau, infine, nella sua opera *L'art poétique*, avanza una rilettura delle asserzioni oraziane decisamente propensa al *delectare*, sostenendo la necessità di penetrare nell'animo del pubblico e, secondo i casi, rallegrarlo o impietosirlo.

Il XVIII secolo è segnato da nuove traduzioni di Orazio. Le élites intellettuali dell'Europa intera si dividono ancora una volta tra chi, come Dennis, sostiene che il fine principale del teatro consista nell'educare lo spettatore e chi invece afferma che il teatro debba divertire, commuovere, turbare (Dryden, a titolo di esempio, asserisce che il piacere è il fine principale, se non l'unico, della Poesia). Spetta, tuttavia, ad Aaron Hill il merito di avere aggiunto un elemento ulteriore alla riflessione sulle emozioni suscitate dal teatro: egli, infatti, sostiene nella sua opera *Works* che sono gli elementi che lo spettatore avverte come più vicini alla sua realtà quotidiana a commuoverlo e coinvolgerlo maggiormente; il pubblico si sente, insomma, più vicino a personaggi modesti, umili, di cui possa condividere sentimenti

e emozioni. La quotidianità, la componente prosaica dell'esistenza di soggetti medi – e mediocri – si affaccia, dunque, timidamente sulle scene europee fin dalla metà del Settecento, perché sa emozionare più di re ed eroi.

In epoca illuminista gode di maggior credito la teoria secondo la quale il fine del teatro è educare, far conoscere. Il coinvolgimento del pubblico, per lo più estremamente colto, si identifica con il “razionalissimo” piacere del riconoscimento, che deriva dal vedere sciorinate su un palcoscenico le nozioni che già costituiscono, o che vanno ad incrementare, un bagaglio culturale di per sé molto vasto. Il teatro, al di là delle ormai consuete polemiche di stampo oraziano, aristotelico o formale, diviene puro pretesto per dare sfoggio alla propria erudizione.

Basta citare l'Hamann di *Sämtliche Werke* per comprendere il rapporto con il teatro, e con l'arte in generale, promosso dagli *Stürmer*: il genio è la risposta universale; il poeta – e naturalmente il drammaturgo – sono visti come demiurghi quasi divini di modelli d'infinita suggestione. L'opera dello spirito coinvolge, commuove, trasporta, induce a sentimenti elevati, senza che siano necessari regole codificate né rigidi dettami da rispettare. Il genio, l'estasi, l'entusiasmo permettono di avvicinarsi all'arte vera, che non ha bisogno di norme per sortire il suo effetto. La razionalità cede il passo all'emotività, il cervello è soppiantato dal cuore. Shakespeare assurge a modello di questo nuovo modo di intendere l'arte drammatica: è considerato, infatti, la più perfetta incarnazione del genio. Non devono esistere regole, qualsiasi principio predeterminato si rivela inutile nell'accostarsi alla perfezione estetica e al coinvolgimento dei sensi: rimane soltanto quella forza d'invenzione che viene attribuita a un eccezionale fervore spirituale e all'esaltazione estatica di un cuore irrequieto. Il Bardo affascina non solo le platee, ma anche uomini di teatro, drammaturghi e musicisti di tutta Europa. Significativo il commento di Berlioz nelle sue *Memorie*:

[...] Shakespeare, piombandomi addosso all'improvviso, mi fulminò. Il suo bagliore, spalancandomi con un fragore sublime il cielo dell'arte, me ne illuminò le profondità più nascoste. Riconobbi la grandezza vera, la vera bellezza, la vera realtà drammatica. [...] Io vidi... Io compresi... Io sentii ch'ero vivo e che dovevo levarmi e marciare.<sup>2</sup>

Alcune teorie concepite dagli *Stürmer* fungono da stimolo per autori maggiormente partecipi della compagine romantica, come Novalis e Schlegel. Quest'ultimo, in particolare, in consonanza con postulati di natura classicistica, desidera riscattare la negatività della condizione moderna, frammentata e artificiale, per tornare allo stato di armonica, istintiva naturalezza che era proprio dell'antichità. L'arte moderna, secondo Schlegel, è in grado di trascendere la sua astratta soggettività per rinnovare il carattere oggettivo della cultura antica, per mezzo di un processo di autoriflessione: in particolare, la poesia (una poesia definita, appunto, *trascendentale*) può mediare in una superiore sintesi il contrasto tra l'armonia antica e la lacerazione dolorosa del tempo presente.

---

<sup>2</sup> H. Berlioz, *Memorie*, citato da G. Stein, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999, p. 126.

La portata innovatrice delle idee romantiche costituisce tuttora oggetto di discussione: i temi generalmente indicati come tipici del Romanticismo (rivalutazione del sentimento e della fede, amore per la storia e per l'esotico, idealizzazione dell'antichità greca, esaltazione dell'irrazionale e degli aspetti mistici e magici della vita, libera espressione della creatività soggettiva) si riconoscono, infatti, in larga misura, anche nello *Sturm und Drang*. Fondamentali, indubbiamente, rimangono le ripercussioni che essi hanno sul teatro: l'idealizzazione di un'arte che avvicina, nella sua irrazionalità, ai misteri del cosmo interessa anche il dramma, che viene considerato strumento per la conoscenza – una conoscenza che sovente si tinge delle mistiche tinte della rivelazione – della verità. Büchner, tuttavia, inizia a prendere le distanze da questa concezione, sostenendo essenzialmente la superiorità della natura sull'elevazione idealizzante operata dall'arte: il dramma dovrebbe, infatti, rappresentare uomini e donne in carne ed ossa, le cui azioni siano in grado di suscitare nello spettatore un'autentica emozione, più di quanto possa fare qualsivoglia riflessione intellettualistica sul vero. Hebbel, a sua volta, parte dal presupposto che alla base dell'intero universo esista soltanto un conflitto irresolubile: arte, filosofia, poesia e teatro non possono che guardare in tale turbinoso vortice, in maniera più diretta, più im-mediata di quanto possa fare la ragione, e riportare un riflesso rassegnato di un caos sentito come ineluttabile.

Ai fini del nostro discorso, peraltro, è bene puntualizzare un aspetto particolare della poetica di Hebbel, ossia la sua vigorosa difesa del nascente dramma borghese, portata avanti in *Sämtliche Werke*: la cosiddetta "tragedia borghese", a suo parere, rischia di perdere quel *pathos* che deve invece rimanere caratteristica fondante del genere tragico. Essa può bensì trattare argomenti meno elevati rispetto a quelli della tragedia classica, ma non deve rinunciare alla capacità che le è propria di coinvolgere il pubblico, mettendo in scena le tensioni fondamentali che stanno alla base della condizione umana, finanche della prosaica civiltà borghese. Possono, insomma, mutare i temi, può mutare il linguaggio, possono mutare i protagonisti: ciò che deve rimanere invariato è la capacità di emozionare.

Condensando in modo forse imperdonabile l'estetica di Nietzsche e asservendola al tema dell'emozione a teatro, si può sottolineare come l'approccio all'arte e alle problematiche stesse dell'esistenza sia fortemente impregnato di irrazionalità. È l'elogio della potenza creatrice del caos che devasta, sconvolge e finalmente libera. L'ordine si può concepire razionalmente, lo si può pensare, ma entro il baratro è possibile soltanto perdersi: i precipizi incommensurabili dell'irrazionale non sono esplorabili con la ragione, si possono solo percepire e sfidare. A prescindere dagli esiti ultimi delle sue riflessioni sulla drammaturgia, che registreranno modifiche anche sostanziali, Nietzsche riconosce che nella tragedia Dioniso parla il linguaggio di Apollo, ma Apollo finisce con il parlare il linguaggio di Dioniso: caos, irrazionalità, emozione irriflessa hanno la meglio sull'ordinata armonia del *cosmos*.

Anche la posizione sostenuta da sir Walter Scott in *Essay on the drama* è degna di menzione: egli afferma, infatti, che scopo di ogni artista deve essere quello di trasmettere al pubblico le stesse sublimi sensazioni che hanno dettato le sue

composizioni; la rappresentazione drammatica, rispetto alla semplice lettura, ha il vantaggio di sollecitare con vigore anche le fantasie pigre e indolenti della folla, mentre la fruizione silenziosa e solitaria risulterà accessibile solo alle menti più elevate. Particolarmente interessante mi pare il concetto secondo cui l'autore stesso deve emozionarsi, provare in prima persona sentimenti e sensazioni, vivere le passioni dei personaggi dei suoi drammi, per poi riuscire a sua volta a commuovere, turbare, avvincere il pubblico. Non è, dunque, possibile comporre un'opera d'arte senza lasciarsi coinvolgere emotivamente e senza porsi come scopo quello di appassionare il pubblico.

Gli ultimi decenni dell'Ottocento vedono l'inaugurazione di un nuovo modo di intendere il teatro: la drammaturgia si pone, infatti, quale interprete dapprima timida, poi via via sempre più critica delle ansie, delle ossessioni, delle contraddizioni della nuova classe dominante. La prosaicità del quotidiano irrompe sulle scene di tutta Europa, e l'emozione non consiste più nell'ammirare le gesta di eroi, nobili e regnanti, bensì nel riconoscere nelle meschinità dei personaggi che si vedono agire sulla scena null'altro che le proprie, nascoste meschinità. Il divertimento, fine precipuo del teatro, per esempio nel *théâtre de divertissement*, non è più l'unico fine della rappresentazione drammatica: lo spettacolo teatrale si avvia a divenire espressione privilegiata di una borghesia ancora agli esordi, assorta nel tentativo raziocinante di definire le proprie ambizioni e di consolidare le basi della propria affermazione sociale.

La letteratura drammatica si apre a nuovi soggetti: famiglia e lavoro sono elevati a valori supremi, salotti e interni eleganti, ma mai lussuosi, fanno da sfondo a rivelazioni, pianti ovattati e riconciliazioni, *self-made men* orgogliosi del proprio cinismo fronteggiano sulla scena mogli insoddisfatte, talora infedeli, degne eredi della flaubertiana M.me Bovary. L'emozione suggerita allo spettatore è forte ma contenuta, irresistibile ma trattenuta dall'ossequio alla norma sociale, quasi un sussurro che scuote gli animi ma solo di rado trapela dalle parole. Lo spettacolo, dunque, può non divertire, può infastidire il pubblico con critiche più o meno velate, può impaurirlo addirittura, o agire sulla sua coscienza e condannarne eventuali misfatti, riprodotti nella finzione scenica, spesso caratterizzata da intenti dichiaratamente edificanti. Il teatro, insomma, denuncia, emoziona, turba, ma non è più in grado di offrire conforto. Non è più, ormai, la genialità di conio romantico, la capacità di narrare eventi particolari a distinguere il drammaturgo dagli uomini comuni, bensì una capacità d'osservazione particolarmente sviluppata, che gli consente di analizzare la società e trasmetterne il riverbero sulla scena. Ragione e moderazione iniziano a avere il sopravvento su istinto e emozione, e i valori borghesi per eccellenza sono osservati e trasposti oggettivamente sul palcoscenico. Dumas, a differenza di altri grandi drammaturghi dell'epoca, si distingue tuttavia per la dichiarata funzione educativa che vuole attribuire al suo teatro: la semplice rappresentazione è compito della fotografia, mentre l'artista deve riprodurre in modo fedele la realtà, allo scopo, però, di indurre al miglioramento chiunque assista alla rappresentazione.

La radicalizzazione della fiducia in un teatro che rifletta esattamente il reale

porterà, negli ultimi decenni del XIX secolo, alla poetica naturalista, secondo cui anche l'emozione è analizzabile scientificamente. L'uomo, secondo Zola, che del naturalismo è padre fondatore, deve essere considerato oggetto di studio, tanto nella propria azione individuale, quanto nel suo rapporto con gli altri e nel suo agire sociale. È il determinismo di norme ferree a dominare lo svolgimento della vita umana, in misura non inferiore rispetto a quanto la fisica influisca sul mondo della natura e lo governi: a ogni causa corrisponde un effetto preciso e, viceversa, ogni azione trova origine in una sola, possibile causa, che può essere riconosciuta e indagata dall'osservatore attento, che sappia attenersi alla concretezza dei fatti. Non costituisce eccezione nemmeno quanto concerne l'interiorità dell'uomo, i suoi sentimenti e le sue emozioni: tutto è, insomma, esaminabile con l'attendibilità propria della scienza. In questo caso, il piacere della fruizione – se di piacere è ancora possibile parlare – consiste nell'assistere, da parte dello spettatore, a una spietata "vivisezione" di sé.

Per quanto generico e poco esaustivo, un discorso che si proponga di delineare per cenni la situazione del teatro italiano nell'ultimo trentennio del secolo XIX non può prescindere da qualche breve considerazione sulla prassi mattoriale che, affermata verso la metà dell'Ottocento, trionfa poi proprio in quegli anni per costituire a lungo la marca inconfondibile del nostro modo di fare teatro. Negli anni Settanta le scene italiane sono ancora saldamente dominate dalla celeberrima triade formata da Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, attori eccellenti in grado di sottomettere alla propria arte tutti i codici dello spettacolo e immedesimarsi nel personaggio interpretato al punto da dissolversi in esso per renderlo paradigma sublime di un sentimento. Fin dagli albori della società borghese intesa in senso moderno, il Grande Attore,

[...] campione di quell'individualismo che è proprio così dell'età romantica come però anche di quella del primo Positivismo, rappresenta in teatro quello che nella vita economica è il ruolo del grande imprenditore liberale: è lui che rischia su se stesso tutto il suo capitale, egli stesso è la propria azienda; gli attori e tutti coloro che partecipano allo spettacolo non sono solo i suoi sottoposti ma anche i suoi scritturati, la base sia economica che artistica su cui troneggia la sua solitaria grandezza. E il pubblico in lui si identifica come e meglio di quanto si possa identificare nel capitano d'industria o nel politico emergente.<sup>3</sup>

Il Grande Attore è interprete geniale di passioni e sentimenti, in grado di amalgamare il pubblico con la sua semplice presenza sul palcoscenico. Può essere interessante rilevare la sostanziale identificazione del Grande Attore con poetiche di stampo romantico, che si contrappone alla predilezione da parte del mattatore per le idee nate sotto il segno del naturalismo e, più avanti, del simbolismo: anche prescindendo da distinzioni meramente generazionali, è possibile rilevare come i

---

<sup>3</sup> G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 51.

primi amassero portare in scena i grandi eroi, le superbe eroine della drammaturgia del passato – *in primis* quelli nati dal genio del Bardo – e disprezzassero, invece, i personaggi dei drammi di fine secolo, fragili, spesso sconfitti, mai monolitici nell'esternare il proprio sentire. È la generazione successiva (la generazione, per intenderci, della “Divina” Eleonora Duse) a interpretare sulle scene italiane le lacrimevoli vicende narrate da autori quali Giacometti, Giacosa e Ferrari. Roberto Alonge, in *Teatro e spettacolo del secondo Ottocento*, riporta un curioso scambio epistolare tra la Ristori e Tommaso Salvini a proposito della nuova generazione di attori:

Salvini: [...] Se avete un po' di tempo da perdere (il che non sarà facile) ditemi *sinceramente* cosa ne pensate di questa nuova forma d'interpretare la nostra arte! Ai tempi nostri si faceva meglio o peggio? Sono peggiorati gli Artisti, o il pubblico? Siamo noi che avemmo torto, o lo hanno loro? Io non me ne so formare un'idea [...].

Ristori: [...] Volete sapere quello che io penso di questa nuova interpretazione dell'arte nostra? *Molto male!* La *nevrosi* è la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo! Il pubblico è attaccato da questa orribile malattia e guasto il vero gusto del Bello nell'arte interpretativa.<sup>4</sup>

Con ogni probabilità è anche questo il problema: se, da una parte, il Romanticismo ha riportato sulle scene gli eroi titanici della tradizione, dall'altra parte ha altresì legittimato la presenza nell'arte scenica del Male, del dolore, della malattia, della psicosi, del Brutto. La prima generazione di attori accetta unicamente le declinazioni sublimi dell'esistenza, per quanto sgradevoli possano essere; la seconda generazione abbraccia compassionevole la fragilità ormai svelata dell'essere umano. Per comprendere quanto fosse profondo il coinvolgimento del mattatore nei confronti delle vicende del personaggio da portare in scena, quanto fosse totalizzante l'emozione provata nel far rivivere le angosce e le passioni di donne e uomini tormentati, è forse opportuno affidarci alle parole di Eleonora Duse:

Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di *recitare* soltanto – io sento che *non ho mai saputo e non saprò mai recitare!* Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e nella testa che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle... sono esse che adagio adagio hanno finito per confortar me!... Come – e perché – e da quando mi sia successo questo ricambio affettuoso, inesplicabile e innegabile tra *quelle donne* e me... sarebbe troppo lungo, e anche difficile – per esattezza – a raccontare. Il fatto sta che, mentre tutti diffidano delle donne, io me la intendo benissimo con loro! Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito, se hanno peccato – se nacquero perverse – purché io senta che esse hanno pianto – hanno sofferto o per mentire o per tradire o per amare...<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari 2002, p. 222.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 249-250.

Merita un cenno anche la musica, codice espressivo valorizzato soprattutto a partire dall'avvento del romanticismo, che si afferma quale affascinante "linguaggio dell'anima". La sua universalità, la sostanziale irrazionalità che è a essa implicita, la sua immediatezza rendono la musica accessibile a chiunque proprio in virtù della sua natura emozionale. L'opera lirica, per esempio, emoziona e commuove anche gli spettatori che non ne colgono interamente le parole, proprio perché la musica si rivolge direttamente al cuore e non necessita di alcuna mediazione da parte della ragione. Queste, di base, le ragioni che motivano la fortuna del melodramma nel corso dell'Ottocento: Rossini, Bellini, Donizetti parlano al popolo italiano e commuovono l'intera nostra penisola, ma la musica che compongono è ancora vincolata a schemi assai rigidi. Bisognerà attendere la dirimpiente creatività del genio verdiano perché la musica si emancipi completamente dalle regole sclerotizzate dell'opera all'italiana: la sua opera artistica si rivelerà in grado di liberare il sentimento dal vincolo della parola, per trasformarlo interamente in canto, in un'espressione immediata e totale delle passioni. Ne si può trascurare Wagner, certo il maggiore innovatore di fine Ottocento, in campo musicale: egli, oltre a rivoluzionare la struttura dell'opera lirica, abolendo la schematica composizione a numeri chiusi, ricorre alla capacità evocativa della musica per suggestionare un pubblico già, peraltro, molto elitario. La musica fa da supporto alla parola, la completa, la arricchisce, la sottolinea o, addirittura, arriva a contraddirla, rivendica la sua autonomia dal testo scritto ma trova nel testo stesso il proprio necessario compimento. Non è questa la sede per ripercorrere la storia della musica in età contemporanea. Potrà, tuttavia, risultare interessante, attenendosi al tema che qui si intende trattare, qualche ulteriore riflessione sulla musica, e in particolare sulla poetica musicale di Debussy: le sue note non descrivono, ma evocano, coerentemente con gli ideali simbolisti che si stanno diffondendo in tutta Europa. Melodie irrisolte, armonie che non disdegnano la dissonanza, accordi che prevaricano qualsivoglia disposizione accademica: questa la musica di Debussy, che emoziona con la sua incompiutezza e promette una spiegazione che non sarà mai abbastanza chiara da poter essere decifrata. È l'emozione dell'inatteso, di un segreto sussurrato e solo intuito, di una percezione istantanea, sfuggente come le note di un arpeggio. Il canto misterioso di Debussy lascerà spazio, nella seconda parte del Novecento, a quello che potremmo definire il corrispettivo musicale delle Avanguardie: la dissonanza, la dodecafonia, la legittimazione del rumore daranno luogo a nuove, stridenti emozioni.

E, forse, può essere utile un breve rimando alle inquietanti emozioni che il teatro del Novecento si propone di sollecitare nello spettatore. A partire dai primi decenni del XX secolo, con le Avanguardie storiche, e passando poi alle molteplici declinazioni del teatro di ricerca, è rilevante sottolineare come il teatro si proponga di colpire lo spettatore, di "percuoterlo", perfino, suscitando in lui emozioni esasperate, intense fino ai limiti della sopportazione, spesso sgradevoli – basti pensare, a titolo di esempio, al teatro futurista, al teatro della crudeltà, al teatro della morte. L'emozione si fa provocazione, l'aura di sicurezza, di estraneità che ha sempre avvolto la platea ora si infrange e il suo coinvolgimento, nel bene o nel male, è totale.

Il teatro accetta di liberare energie sconosciute, talora pericolose, quasi sempre difficilmente controllabili, che si diffondono dal palcoscenico al pubblico in sala. Se esiste un *fil rouge* che collega fra loro le varie avanguardie storiche e le infinite forme del nuovo, esso è da ravvisare proprio nel tentativo di coinvolgere lo spettatore, di scuoterlo, di minarne le certezze. Le modalità possono essere le più diverse, ma il fine ultimo rimane il medesimo: emozionare, far battere ancora cuori che, ormai, quasi nulla riesce più a impressionare.

«Sto molto in guardia a cercare il vero, l'autentico, quello che uno voleva dire veramente», ha dichiarato in più occasioni Giorgio Strehler, artista dell'emozione, parlando del suo fare teatro, «Il testo ha una sua verità; questa verità è da scoprirsi, è da capirsi nella sua totalità, se possibile. Quando i testi sono molto grossi la totalità è il mondo; quando sono un po' più piccoli la totalità è una camera in cui litigano e si amano o non si amano, che già è una bella complessità, certo, ma insomma non è una *Weltanschauung* in cui metti in gioco il destino della razza umana. Questa autenticità colgo nel prendere tra le mani i testi che non ho mai letto e anche i testi che ho già conosciuto». Ed è proprio allora che il teatro va a configurarsi come un difficile e delicato compromesso tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ricerca critica e intuizione naturale, tra ragione ed emozione.