

LE DIVERSE FORME NELLA STRUTTURA DEL TESTO-TEATRO NEL NOVECENTO

Dario Evola

L'impossibile conciliazione fra l'anima e le forme

Esistono dunque due tipi di realtà dell'anima: l'uno è la vita e l'altro è il vivere; ambedue sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente.

G.Lukacs

Nella cultura occidentale il primo radicale cambiamento del modo di «vedere» avviene nel xv secolo con la prospettiva. Si raggiunge in quel periodo una nuova consapevolezza: l'uomo e la realtà che esprime sono inseparabili, l'uomo si conosce e si comprende solo in relazione ad una rappresentazione, che egli stesso si crea, dei fenomeni che lo circondano. Vedere è un «saper vedere» un riconoscere. Così rappresentare lo spazio implica un'analisi sulla posizione dell'uomo nel suo essere nel mondo, come suggerisce Francastel «in piedi sulla terra e in un'atmosfera fluida». Questa rivoluzione comporta una nuova posizione rispetto al rapporto fra uomo e divino, che fa vedere il mondo come una realtà in sé e una natura percepibile autonomamente e individualmente. Non a caso gli studiosi del Quattrocento ritrovano l'antico umanesimo greco e latino, lo studio, in altre parole, dell'intelligenza in rapporto alle sensazioni (vedi a proposito Marsilio Ficino *Sopra Lo Amore*). Lo spazio di rappresentazione inventato nel Quattrocento è uno spazio fittizio, artificiale nella sua essenza e nel suo immaginario. Fin dall'epoca primitiva l'uomo cacciatore, collocatosi fra le cose del mondo le attribuisce a sé per impadronirsene. Il suo corpo e la sua percezione sono al centro dell'universo. Rappresentando le cose le nomina e le crea. La prospettiva, non solo come «forma simbolica», ma soprattutto come mezzo di conoscenza e di comunicazione è dunque una invenzione, nel senso letterale del termine (*invenio*). La conquista della visione personale e soggettiva elimina le cosmogonie e il sentire «collettivo». La razionalità si estende con le aperture della sperimentazione. La rappresentazione prospettica non ha presupposti realistici, bensì apre la possibilità di sperimentare uno spazio plastico all'interno del quale disporre oggetti e corpi pensati come visione, in altre parole come rappresentazione o presentazione di una visione. Si tratta di una inedita conquista di libertà che fa dell'operazione artistica una via di conoscenza individuale e soggettiva: è la rappresentazione dell'uomo attore che agisce nel gran teatro del mondo. La lettura di un quadro implica un esercizio sempre attivo: nessuna raffigurazione è la visione totale del mondo. Un quadro, c'insegna Francastel, non è il doppio della realtà ma un suo segno. Ciò che si rappresenta sullo schermo (parete, tela, televisore) non è la realtà ma un sistema di relazioni complesse che consiste nella «messa a fuoco» da parte dell'artista di qualcosa che, nel mondo, è in eterno movimento. L'opera d'arte dunque non è la registrazione di ciò che è al mondo ma è, fra le altre possibili interpretazioni, quella che lo studioso francese negli anni Quaranta già definiva come «l'immagine virtuale che consente la trasmissione del pensiero».

dall'autore allo spettatore». In questa logica forse è più interessante comprendere la funzione che la fotografia, il cinema e l'immagine elettronica hanno avuto per la seconda rivoluzione percettiva e comportamentale della modernità, quella della produzione elettronica e digitale che caratterizza il nostro presente. La prospettiva rinascimentale organizza una visione suddivisa per piani, in uno spazio cubico tridimensionale. La scenografia teatrale dopo poco tempo porterà a compimento questa tecnologia della rappresentazione, nel perfezionamento e nella radicalizzazione della dimensione cubica dello spazio di rappresentazione, con le caratteristiche che domineranno per cinque secoli il «modo di vedere» dell'Occidente. Lo scopo dell'artista, nota ancora Francastel «non è quello di decifrare la proprietà interna delle cose, ma quello di creare un sistema mentale di rappresentazione», il valore profondo della rivoluzione prospettica è stato dunque quello di affermare il principio, la possibilità dell'ordinamento in profondità di uno spazio convenzionale, virtuale. Scopo della pittura secondo Cézanne, è la ricerca di una natura in «forme» che il pittore usa come espressione del proprio interesse per il mondo, sempre come individuo. La scienza, nota il filosofo francese Merleau Ponty, «manipola le cose ma rinuncia ad abitarle». Abitare le cose, attraversare gli oggetti, le «cose» del mondo, è il gioco profondo della ricerca artistica. L'arte, afferma Paul Klee, non ripete il visibile, ma rende visibile. Con la fotografia e con la crisi della visione che, nell'Ottocento, esprime l'Impressionismo, si configura una nuova nozione di spazio, si apre la via verso una nuova «lingua» della visione. Brevemente possiamo affermare che con la ricerca pittorica inaugurata dall'Impressionismo, la impostazione prospettica lascia il posto a una nuova nozione di rappresentazione non più chiusa nello spazio cubico, ma «aperta» verso uno spazio sferico, molto vicino alla nuova nozione di spazio curvo come è stato delineato dalla nuova fisica. È interessante notare la presenza simultanea, nello stesso periodo storico, del cinema, della psicoanalisi della luce elettrica, della conquista della velocità con le prime automobili e con i primi esperimenti di volo.

La categoria del «montaggio», nata con il cinema, si ritrova nella tecnica artistica dei collage, della riorganizzazione della simultaneità della visione (cubismo, futurismo) e, ancora, nella letteratura relativizzando le categorie tradizionali dello spazio-tempo, che con la linea Joyce-Proust-Pirandello da quantitativo diverrà qualitativo, relativo al singolo soggetto. La perdita del centro della visione e della «visibilità» stessa del mondo apre la grande crisi di coscienza dell'uomo nel Novecento: il cosmo steso ha perso il suo centro, la centralità dell'uomo è finita, il centro si trova dappertutto. Paradossalmente la libertà conquistata dall'uomo rinascimentale con lo spazio prospettico e con la stampa a caratteri mobili, si perde con la perdita della certezza della sua centralità nel mondo; soltanto la coscienza fenomenologia riconnette un nuovo passaggio non oggettivo fra l'anima e le forme. La fine dell'Ottocento vede nuovamente la forma-teatro, la scena, come grande metafora dell'illusione umana: dalla «cattedrale dell'avvenire» profetizzata da Wagner, a un teatro senza pubblico, a una scena pensata come forma di uno spazio plastico ritmico di Appia, alla scomparsa dell'attore come forma suprema di Marionetta pensata da Gordon Craig come conseguenza della super-marionetta di Kleist, come l'angelo di Rilke, verso quel corpo che «o non ha per niente coscienza, o la ha infinita, cioè o la marionetta o il dio». La forma non corrisponde più al senso comune. La vita, l'arte, il teatro si dissolvono nel caos della metropoli senza un'anima, o meglio con tante anime quanti sono i singoli componenti della grande folla di uomini e di oggetti tutti «umani, troppo umani».

La sera gli abitanti della città affolleranno le sale teatrali e le sale cinematografiche per «vedere la vita» come dirà Bela Balazs, quella stessa vita altrimenti negata nello spettacolo del quotidiano, per vedersi rappresentati, per riconoscersi in una visione. E' nella visione notturna, nell'illuminazione artificiale del «giorno» dato dalla luce elettrica che è possibile vedersi. Lo spazio scenico simbolista inaugura una nuova coscienza dell'arte: chiamando i pittori a teatro si delinea una scena non illusionistica, nella forma sublime dei Balletti Russi, della musica di Stravinskij. Nelle poetiche simboliste, con l'affermazione del «teatro d'arte» lo spazio scenico, il «luogo teatrale» si realizza esso stesso direttamente come opera d'arte, l'ambiente spaziale del teatro si qualifica come oggetto d'arte in sé, con nuovi valori dello spazio non solo scenico. Lo spazio scenico diventa il linguaggio della drammaturgia in una nuova relazione fra attore, scena e pubblico. La scena diventa nel passaggio dal Naturalismo verso il Simbolismo, un insieme di elementi linguistici, di «testi o sottotesti concepiti come elementi organici alla costruzione del personaggio e alla relazione con il pubblico: oggetti, illuminazione, spazi, volumetrie contribuiscono alla realizzazione di uno spazio speciale, di un luogo generatore di relazioni inedite dove agisce la verità poetica. Il corpo dell'attore o del danzatore è il geroglifico, il gesto che non rappresenta, ma mette in opera la verità poetica: da Loie Fuller alla Duncan, dalla ricerca di un nuovo ritmo per la vita come nel caso di Dalcroze e dell'euritmia fino alla estrema convenzione-artificio dell'attore biomeccanico di Mejerchold o alla marionetta di Schlemmer, l'attore è pensato come tramite della poesia, fino alla nuova figura del regista come organizzatore intellettuale delle diversi componenti organiche della scena.

Raymond Roussel ispira il Grande Vetro di Duchamp, sperimenta una originalissima scrittura attraverso la forma compositiva della «casualità della scrittura» che procede per assonanze interne concatenate, l'unica capace di rendere poeticamente il «vero», non il verosimile. Il personaggio di Pirandello, in cerca di autore, postula l'attraversamento di una serie di maschere, fino a raggiungere l'ultima maschera quella del pubblico. In questo allucinante viaggio il personaggio non è la rappresentazione di un io, ma di un sé solo attraverso la coscienza della maschera (nuda). La maschera, come preannunciato da Nietzsche e dalla deformazione espressionista è, come la marionetta, l'ultima dimensione possibile della verità posta dall'arte, l'ultimo presupposto della verità. Il luogo teatrale non preesiste dunque all'opera, ma, come ha osservato Fabrizio Cruciani, «ne è creato; lo spazio scenico è movimento drammatico, non illustrazione del dramma», come luogo generatore di nuovi valori che prevedono addirittura la rifondazione non solo del vedere ma dell'uomo nella sua totalità. La scena è il luogo dei preapparire, del *vor-schein* (Ernst Bloch), il luogo dove si epifanizza lo Spirito dell'Utopia.

Le avanguardie e i ricercatori del secondo dopoguerra sperimentarono una nuova relazione fra scena e ricerca artistica che aveva come base comune la consapevolezza di una frattura epistemologica di capitale importanza: la consapevolezza di una natura artificiale del linguaggio artistico, della possibilità autoriflessiva dell'opera d'arte, e soprattutto del fatto che l'opera non si caratterizza più come corrispondenza fra linguaggio e realtà. A partire dalle riflessioni di Freud e di Saussure, nella possibilità di un processo di formalizzazione, di una teoria, l'opera tende a perdere i significati espressivi tradizionali attribuiti ad essa dall'estetica classica, per assumere il valore «convenzionale», formale di ricerca sul linguaggio a partire proprio dal linguaggio stesso: Secondo lo studioso Filiberto Menna, a partire dagli anni Settanta si definisce quella «Linea analitica dell'arte moderna» che ricollegandosi alle avanguardie storiche (Futu-

rismo, Dada, Bauhaus, Costruttivismo) giunge finalmente all'arte concettuale, in una forma cioè che chiude definitivamente con la rappresentazione, con la concezione mimetica, per aprire una nuova fase di quella «presentazione», intesa come un nuovo fondamento di «verità dell'arte». Dal punto di vista della ricerca artistica, fin dagli anni Cinquanta si assiste a un processo di «apertura» dell'opera verso territori linguistici e soprattutto verso esperienze comportamentali nei confronti del pubblico che pongono l'opera stessa davanti a processi di decontestualizzazione, di riverifica, di straniamento di analisi delle condizioni di produttività di senso, che prevedono forme e comportamenti al di là dell'opera stessa: dall'action painting, all'happening dalla performance alla body art, dal concettuale al nouveau realisme, fino all'applicazione delle tecnologie elettroniche I linguaggi tradizionalmente separati scena, musica, danza, pittura, scultura, trovano un inedito campo di intersezione nella consapevolezza della natura artificiale del linguaggio e dell'artificio dell'opera come apertura semantica, ma anche ideologica, verso il pubblico riaffermando la natura gratuita e non servile dell'operazione artistica, come unico spazio di costruzione di una libertà possibile. Il luogo teatrale, come lo spazio dell'opera non è il semplice contenitore di un gesto o di un evento, ma esso stesso è luogo di verifica di una relazione tra l'evento e il suo pubblico. Così Heidegger ne *L'arte e lo spazio* invita a identificare il luogo con la cosa che lo occupa: Dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono ai luoghi». Il luogo diventa cosa, corpo che si fa esperienza dello spazio. L'operazione forse più radicale nel senso della dematerializzazione dell'oggetto d'arte la compie negli anni Cinquanta Yves Klein con il suo blu monocromo che non è sfondo dell'evento, ma spazio assoluto di eventi che genera altri eventi. La sua opera si situa al centro di quella rete di sistemi linguistici basati sul «battesimo artistico dell'oggetto», accentuando la funzione deviante dell'operazione artistica, come ha notato Pierre Restany; il simbolo è in Klein la «realità dell'immateriale» basandosi sul suo assumere le conseguenze estreme del duplice rapporto di identità arte-vita e umanesimo-tecnica. «Che cosa è l'opera aperta —si chiede Restany— se non la deviazione funzionale del ready-made ma ai fini esclusivi della presentazione del concetto?» Dal versante teatrale le esperienze di ricerca più radicali vanno sotto il segno definito in Italia nel 1968 da Giuseppe Bartolucci della *Scrittura Scenica* una formula che raccoglie le esperienze della generazione teatrale degli anni Sessanta e Settanta e che indica una strada alla generazione degli anni Ottanta verso una linea analitica esistenziale (secondo la definizione di Achille e Lorenzo Mango). Con il termine Scrittura Scenica si intende riferirsi a una ricerca teatrale che fa a meno del testo tradizionale, ma non al testo del tutto. È la scena nel suo sistema di relazioni che si definisce come opera, la scena che comprende il gesto, il corpo e la presenza dell'attore in relazione con l'evento, dunque con il pubblico presente. Giancarlo Nanni rappresenta l'esempio fra i più significativi della ricerca che percorre tre decenni di militanza nell'avanguardia con una coerenza e con uno stile che unisce il rigore all'aspetto ludico del devianza estetica: procedere per assemblaggio di materiali pittorici, plastici, ritmici, lavorare sull'attore (la straordinaria Manuela Kustermann) e confrontarsi sui testi letterari (non solo drammatici: Carroll come Cechov) significa andare nella direzione di un'opera aperta alle interpretazioni e a gioco di montaggio da parte del regista al lavoro con la compagnia nelle fasi di costruzione dello spettacolo, ma anche del pubblico che compone e scompone percorsi autonomi di lettura. Non si può ignorare —come fa certa pubblicitaria frettolosa e interessata a rimuovere i percorsi della ricerca— la valenza

ideologica insita nella contrapposizione che le avanguardie aprivano rispetto allo spazio teatrale tradizionale. Non si trattava di mere dichiarazioni di poetica, bensì di affermazioni dotate di un profondo senso estetico e filosofico. Come ha notato Luigi M. Musati: «Non esiste testo drammatico che non sia prima di tutto uno spazio, come metafora fondamentale della scrittura (lo spazio mentale o fantastico dell'evento o del plot(...)) e, prima ancora, come primum logico e creativo, uno spazio reale. Esso non appartiene all'hic et nunc della messa in scena più di quanto non appartenga alla scrittura drammatica, che è nella sua natura profonda un progetto architettonico, che lega attraverso i mezzi della Mimesi spazio reale e spazio mentale» indicando nel testo teatrale uno spazio operativo simile al «lucido di un architetto». Questo tipo di spazio «aperto» all'operatività del laboratorio sperimentale è il luogo per eccellenza della scrittura scenica.

Alla nozione dadaista di «superamento dell'arte» che ha in Duchamp il massimo profeta, nel 1969 risponde Joseph Beyus con una forte istanza di estensione, di allargamento dell'opera d'arte, fino a coinvolgere direttamente i territori del politico e a postulare il concetto di «scultura sociale». Nella affascinante poetica dell'artista tedesco l'intero ambito della natura nel rapporto con l'individuo sociale va letto come un immenso testo poetico sul quale Beyus rappresenta la radicalizzazione contemporanea del romanticismo, della volontà dello spirito romantico applicata alla operazione di apertura dell'opera. Il Novecento si chiude con la parola finale di Tadeusz Kantor che risponde con il teatro della Morte alle dichiarazioni di morte svariate, e che nella morte trova il principio della vita. Dobbiamo alla consegna dell'esperienza del maestro polacco la postulazione della seconda condizione dell'opera nel Novecento. Se da una parte abbiamo assistito allo sforzo di apertura dell'opera, nella radicale divaricazione fra anima e forma e che in Beyus vede l'apice, dall'altro il lavoro di Kantor procede contro corrente verso una progressiva chiusura dell'esperienza delle avanguardie. Per il maestro polacco, che, non a caso prima di essere uomo di teatro, ha una formazione profondamente radicata nell'esperienza artistica, l'opera d'arte si pone nei confronti del pubblico come fatto concluso e alieno. La marionetta di Craig ne è l'esempio come immagine del doppio e della morte. Il concetto di vita viene reintrodotta nell'arte occidentale con «l'assenza di vita nel senso convenzionale». Il potere primordiale dell'attore sul pubblico consiste nella sua apparenza di maschera di essere assolutamente simile eppure lontano, estraneo come «abitato dalla morte», come «l'uomo visto per la prima volta», recuperando nella scena l'impatto tra la vita e la morte. Richiamandosi alle esperienze delle avanguardie, Schlemmer, e Duchamp in particolare, Kantor attraversa l'happening, l'informale, fino ad affermare il valore «illegittimo» dell'opera, rivendicandone la gratuità e l'impossibilità di appropriazione da parte di alcuno, ancor meno della politica e dei poteri. Nell'idea di un «teatro autonomo» Kantor sembra collocarsi accanto ad Artaud: «L'idea di un teatro autonomo: un teatro che tende a giustificare soltanto la sua stessa esistenza, in opposizione al teatro che si assoggetta alla letteratura, che riproduce la vita, perdendo inequivocabilmente l'istinto teatrale, il senso di libertà e la forza della sua espressione». Il testo teatrale per Kantor deve funzionare come un ready made, aperto al collage e agli interventi extra teatrali, «ma il teatro per evolvere e diventare vivo deve uscire da se stesso, smettere di essere teatro», mettersi dunque «in cammino verso il linguaggio» dove ad una «avanguardia ormai in comode autostrade, si contrappongono i manichini sulle strade secondarie».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- LUKACS, G. *L'anima e le forme*. Milano: 1972.
- FRANCASTEL, P. *Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo*. Torino: 1960.
- FRANCASTEL, P. *Guardare il teatro*. Bologna: 1987.
- SOURIAU, E. *Le cube et la sphère*. Paris: 1950.
- BABLET, D. *Le décor du Théâtre 1870-1914*. Paris: 1965.
- MARSILIO FICINO. *Sopra lo amore*. Milano: 1992.
- NERLEAU-PONTY, M. *L'occhio e lo spirito*. Milano: 1989.
- KLEE, P. *Preistoria del visibile*. Milano: 1996.
- BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: 1966.
- EJZENSTEJN, S.M. *Teoria generale del montaggio*. Venezia: 1986.
- WAGNER, R. *L'opera d'arte dell'avenire*. Milano: 1983.
- APPIA, A. *Attore musica e scena*. Milano: 1975.
- CRAIG, G. *Il mio teatro*. Milano: 1971.
- KLEIST, H.von. *Il teatro delle marionette*. Milano: 1960.
- RILKE, R.M. *Elegie duinesi*. Torino: 1978.
- JACQUES-DALCROZE, E. *Le rytme, la musique et l'education*. Paris: 1920.
- CRUCIANI F. *Lo spazio del teatro*. Bologna: 1992.
- ROUSSEL, R. *Come ho scritto certi miei libri*. Torino: 1975.
- BLOCH, E. *Spirito dell'Utopia*. Firenze: 1980.
- DE SAUSSURE, F. *Corso di linguistica generale*. Bari: 1967.
- MENNA, F. *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: 1975.
- VERGINE, L. *Dall'informale alla Bodyart*. Torino: 1976.
- HEIDEGGER, M. *L'arte e lo spazio*. Genova: 1979.
- RESTANY, P. *L'altra faccia dell'arte*. Milano: 1979.
- BARTOLUCCI, G. *La scrittura scenica*. Roma: 1968.
- MANGO, A. e L., BARTOLUCCI G. *Per un teatro analitico esistenziale*. Torino: 1980.
- MUSATI, LM. *Le parole del teatro*. Ancona: 1995.
- LIVERIERI LAVELLI, C. *Joseph Beus e le radici romantiche della sua opera*. Bologna: 1995
- KANTOR, T. *Il teatro della morte*. Milano: 2000.