

Da: *Sipario / staged art: Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 febbraio – 25 maggio 1997), Charta, Milano 1997, pp. 12-42.

"La scena è un quadro che si muove e parla". I pittori alla ribalta nel secolo scorso

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Scatola sonora

Forse è necessaria una breve premessa al secolo scenografico che sta calando il sipario. Il fatto è che non si sta solo concludendo una storia (il rapporto, fecondo o meno, tra artista e scena) ma che sembra quasi esaurita la funzione stessa dello spettacolo teatrale, sostituito da altri eventi: globali come il concerto rock, solipsistici come la TV o Internet.

Sono molte le vicende del nostro secolo, tutte all'insegna del progetto puntiglioso e quasi sempre dell'utopia; molto spesso alla ricerca di un pubblico, quasi sempre scontrandosi con indifferenze o segrete ostilità. Quasi tutti i pittori, ma anche gli scultori e gli architetti, si sono cimentati con la ribalta: sono stati diversi i risultati ma quasi sempre destinati all'insuccesso e alla frustrazione.

Naturalmente è ottimistico l'inizio del secolo. Quella "grande illusione" è stata sintetizzata nel 1926 da Oskar Schlemmer, professore della Bauhaus: "Il pittore sa bene che la scena gli apre delle possibilità che possono ampliare molto la sua ristretta cornice. Infatti quasi nessun altro campo artistico è così polivalente come quello scenico, quasi nessun altro comprende - simile ad un complesso orchestrale - tanti elementi in sé, ragion per cui nacque qui il concetto dell'opera d'arte totale (Gesamtkunstwerk) come ideale e come problema".

Il compito del nuovo scenografo è stato tracciato da Anton Giulio Bragaglia, un reduce del Futurismo, nel suo programmatico libro *Del teatro teatrale*. Ed è sempre Bragaglia a intuire che il nuovo secolo è praticamente una continuazione (negativa?) dell'Ottocento: "È infestato dal cattivo gusto del 'troppo pieno' e del dettagliato, nella presunzione d'un verismo convenzionale, falso, espressione mostruosa di un'epoca di rigurgiti, fermentati con evidente soddisfazione dei pittori e degli spettatori".

Cerchiamo la verità (o le verità) nei *Dioscuri*, presenti anche in questa mostra. Di "scatola sonora" parla Alberto Savinio, e quanto mai lucida è la sua definizione di "teatro" nella *Nuova Enciclopedia*: "Il teatro è il riflesso sulla scena della condizione dell'universo", esordisce Savinio. Ma quale universo? Il teatro dovrà anche rivelare i personaggi finora rimasti nell'ombra, dovrà mostrare dell'uomo le parti finora celate, dovrà far parlare le cose e gli elementi e perfino "i ricordi rimasti senza padrone", dovrà assicurare una tangibilità vitale perfino agli oggetti ("La poltrona rievcherà i suoi ricordi d'infanzia e ci rivelerà i rapporti tra mobili e uomini"). Soltanto allora il teatro sarà tale: "degnò del nome che porta, di cosa *degnà di essere veduta*".

In un provocatorio scritto del 1947 Giorgio de Chirico condanna la voga del teatro all'aperto, approfittando dell'occasione per spiegare che il teatro è, come la pittura, la finzione più sublime. Ancora in quello scritto, De Chirico ricorda le idee del "Teatro delle arti" di Stanislavskij, per criticare il "realismo": "Uno spettacolo per avere tutta la sua forza deve essere fatto in un luogo chiuso. Bisogna che lo spettatore senta e sappia che sopra il cielo dipinto dello scenario che egli vede in fondo al palcoscenico, c'è il solido tetto del teatro che lo separa e lo difende dall'infinito... e

dalla realtà. Senza 'realismo teatrale' un buon spettacolo non si può pensare, ma il 'realismo teatrale' non ha nulla a che vedere con il realismo della recita o il realismo degli scenari".

Alla metà del secolo scorso, De Chirico è approdato, quindi, all'idea di uno scenografo come artefice della "irrealtà concreta", ovvero della finzione per una finzione.

"La scena è un quadro che si muove e parla", diceva un teorico del secolo dei Lumi. De Chirico sembra rafforzare questa idea quando, nella prima scena di *Le Bal* per l'ultima stagione dei Ballets Russes, porta alla ribalta due colossali figure di gladiatori che suonano i cembali o schioccano le dita, usandoli per rimpicciolire i ballerini-Gulliver. C'è un lapsus rivelatore, in questa messinscena: quella firma con la data posta in basso a destra sul sipario. Attenzione signori: questa che sembra una scena è in verità un quadro di Giorgio de Chirico del 1929.

Tra due secoli: dal vero al simbolo

Chiamo a testimoni quattro personaggi appartenenti a diverse culture (un parigino, un russo, un ginevrino, un britannico) attivi tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e prima della grande guerra. Uno slittamento veloce dalla verità nuda alla negazione della scenografia, fino alla scena psicologica (c'è soprattutto l'intuizione del Doktor Freud alle radici del secolo scorso).

Verità, ovvero André Antoine (1858-1943). Il regista del "Théâtre libre" è nemico di tutti gli idealismi e classicismi. Una sorta di Courbet in ritardo o uno Zola in parallelo, predica la verosimiglianza e la necessità di un palcoscenico inteso come specchio della vita. Ma, come avviene quasi sempre, quando si predica il Vero si razzola nel ridicolo del Falso: ripenso a quella sua scena di macelleria con l'apparizione nel fuoco prospettico di un vero bue squartato...

Realismo, ovvero Konstantin Stanislavskij (1863-1938). Il suo "Teatro dell'arte", aperto a Mosca nel 1898, naviga tra le premesse italiane (fu allievo di Tommaso Salvini) e una coscienza allargata (il suo "sistema" arriva allo Zen e all'idea psico-fisica). Per una teoria teatrale che vuole prendere corpo nella fisicità dell'attore, quasi naturalmente la scenografia è negata: "Che importa a me, in quanto attore, che dietro la mia schiena stia appeso un fondale uscito dal pennello di un grande artista? Spesso questo meraviglioso sfondo mi è persino di impedimento, poiché io e lo scenografo non ci siamo intesi e, nella maggior parte dei casi, tendiamo in direzioni opposte".

Nell'ottica del "realismo psicologico", Stanislavskij ritiene più importante una poltrona che un fondale, arrivando addirittura a utilizzare un "velluto nero", indicato come panacea contro ogni pericoloso arricchimento visuale. Eppure, anche quel "velluto nero" appare una raffinata scenografia; un ambiente sensuale per il Profondo, e perfino un parallelo dell'operazione "metafisica". "Immaginatevi che su un enorme foglio nero, quale appariva il boccascena dalla sala degli spettatori, fossero state tracciate delle linee bianche delimitanti in prospettiva i contorni della stanza e del suo arredamento; al di là di queste linee si sente dovunque la spaventosa, infinita profondità".

Idealismo, ovvero Alphonse Appia (1862-1928). Dopo un apprendistato wagneriano, viene l'intuizione dello spazio luminoso, ovvero dell'*espace rythmique*. La sua idea scenografica è quella (moderna, forse) di dipingere con la luce. Un mezzo aperto verso il progresso: "senza la sua forza vivificatrice gli oggetti si mostrerebbero per quello che sono, non per quello che vogliono significare". E insomma, alla luce della ribalta, ogni cosa è se stessa ma deve rimandare a qualche cosa d'altro al di là del mondo fisico. *Metà ta fisicà*, le sue semplici strutture, colpite da luci diagonali, mettono in scena lo stato d'animo e non i personaggi. Il fondale è negato, in questi palcoscenici intesi come piazze idealizzate per attori ombra (o manichini).

Sintesi, ovvero Gordon Craig (1872-1966). Il figlio d'arte inglese esordisce con la lotta al Naturalismo, "abominevole nell'arte, quanto l'artificialità lo è nella vita quotidiana". Tutto viene ridotto a un grado zero. Il colore si presenta in poche tonalità, tendendo al monocromo. L'attore si

cristallizza nell'automa (la sua *über Marionette* viene anche dal Giappone). La scena è nuda, sostituita da solidi astratti e luminosi. Memorabili i suoi spettacoli in Germania, ma anche in Italia (il *Rosmersholm* di Ibsen per Eleonora Duse alla Pergola di Firenze nel 1906) e in Russia (lo straordinario *Hamlet* del 1908 dedicato a William Blake). Incanta anche molti italiani la sua idea scenografica degli *screens*, schermi mobili che possono dare vita a infinite variazioni anche con la complicità della luce. "Quando il teatro sarà divenuto un capolavoro di meccanica, quando avrà inventata una sua tecnica, senza alcuno sforzo genererà una propria arte creativa".

Dietro il sogno tecnologico di Gordon Craig, riesco tuttavia a intravedere una pratica degna del secolo della relatività: "The thousands scenes in one".

Ballets Russes: dal simbolo all'avant-garde

E arrivarono gli orsi polari, assetati di sole e nutriti di colore, amanti del corpo (meglio quello virile) e assetati di anima, guidati da un Gengis Khan dalla sensibilità femminile e duttile.

Serge de Diaghilev (1872-1929), con la sua compagnia di balletti nata dall'esperienza del gruppo "Mir Isskustva" ("Il mondo dell'arte") conquista Parigi. C'è Alexandre Benois, in un primo tempo, accanto a Léon Bakst: una scenografia coloratissima per ballerini flessuosi quanto isterici. Memorabile la *Shéhérazade* messa in scena a Parigi nel 1910, tutta risolta nella brillantezza degli impasti pittorici scontrati con una musica coloratissima. Poi verranno Michail Larionov con la compagna Natalija Gončarova, che trovano nuove linfe vitali nella Roma di Balla e Depero. Soprattutto, si afferma il genio di Igor Stravinskij: come dire, una disarmonica armonia, un ordinato fracasso...

Dalla sua ultima stanzetta nell'isola di San Michele il bel Serge rivede al rallentatore gli effetti di quella pacifica conquista dell'occidente. I Ballets Russes rappresentano quasi un apologo dell'arte nel primo quarto del secolo. Un inizio barbaro e selvaggio, per arrivare alla vera rottura delle avanguardie: Picasso e i cubisti, i futuristi con Balla, gli sperimentatori parigini, i costruttivisti Gabo e Pevsner, e poi tutti i veri pittori (da Léger a Max Ernst) intruppati nel carrozzone delle meraviglie (e dei franchi pesanti). Ecco allora i pittori che tradiscono la loro vocazione di puri ricercatori (ricordate i rimbrotti e gli scapaccioni di papà Breton?), ecco i ricercatori visivi impegnati a creare fondali per ballerine da amare e ballerini da temere. Così ha indicato la loro operazione (il successo ma anche la banalità) un loro collega come Oskar Schlemmer: "Interessanti ed eccitanti furono le scenografie del balletto russo di Diaghilev, il quale diede a diversi pittori parigini - Picasso, Derain, la Laurencin, Gabo, Max Ernst - la possibilità di rappresentarsi. Fu interessante vedere quali questi non riuscirono a vedere il quadro altro che come quadro da trasportare sulla scena e quali altri invece riuscirono a prendere atto del nuovo mezzo che si offriva loro e cioè dello spazio, tenendone conto, e addirittura partendo da esso".

Un punto focale per noi è costituito dalla *saison* 1917 al Teatro Costanzi di Roma, quando si legge su "La Tribuna" che sono presenti a Roma Pablo Picasso (si spingerà fino a Pompei), Léon Bakst, Jean Cocteau (si innamora di Massine, il pupo del boss). È certo che Picasso trae nuova linfa dal colore romano: "Il cubista spagnolo Pablo Picasso nel suo secondo soggiorno a Roma si è modificato nel colore e nel trascendente", si legge sulla rara rivista "Procellaria" che si definisce dadaista. Ancora nelle pagine di un futurista si può trovare un piccolo bilancio di quella annata italiana: lo dobbiamo a Gino Severini nella sua autobiografia: "Da quanto potei capire, la collaborazione con i pittori futuristi di Roma non aveva dato i risultati che Diaghilev s'attendeva, tanto è vero che egli non rappresentò a Parigi nessuno dei lavori realizzati con loro. Mi dissero che Balla si era posto il problema in un modo assolutamente nuovo, contando molto sul completamento della luce elettrica, che doveva agire continuamente sulle forme di una scena plastica. Disgraziatamente le risorse tecniche del vecchio Teatro Costanzi non lo avevano assecondato, ma la

sua idea innovatrice non ha per questo meno valore. Sembra che le scene e i costumi di Depero fossero invece molto riusciti".

Futurismo: "del teatro teatrale"

Educato dai Gesuiti, Filippo Tommaso Marinetti conosce bene il significato della "propaganda". E comprende subito che parlare alla gente è più facile dalle tavole del palcoscenico di un teatro. E nascono le serate futuriste: quegli spettacoli di teoria e lanci di pomodori, esibizioni di pittori e urla di dentiere indignate. Poi, si cerca di proporre una nuova idea di teatro: nel gennaio 1915 viene lanciato il manifesto *Teatro futurista sintetico* preceduto dallo straordinario manifesto *Il teatro di varietà*: si vuole uno spettacolo "sintetico, atecnico, dinamico, simultaneo, alogico, irreal". La provocazione è il primo comandamento, l'inventività fa tutto il resto.

È noto che un artista come Giacomo Balla si butta a corpo morto dietro ai giovani amici: è vicino ai cinquant'anni. Subito dopo sperimenta sintesi teatrali anche con bozzetti di scena; e poi, la grande occasione. Il 2 dicembre 1916 firma il contratto con i Ballets Russes in tournée a Roma per mettere in scena un breve pezzo di Stravinskij, *Feu d'artifice*. E il vecchio ragazzo di educazione torinese compie il prodigio. I balletti di Diaghilev sono il trionfo del corpo agilissimo di Massine e dei suoi amici? Eliminiamo Massine dalla scena. Uno spettacolo dei balletti russi è soprattutto il trionfo della coreografia? E allora annulliamo il coreografo e le danze. Tutto lui vorrà fare Giacomo Balla. Disegna solidi luminosi che indicano, astrattamente, un paesaggio artificiale coronato dal *feu d'artifice*; progetta accuratamente su piccoli fogli gli schizzi costruttivi per le forme, dipinge tre o quattro bozzetti per mostrare l'effetto finale, programma le luci da suonare nella buca del suggeritore. Quel foglietto tecnologico che ritrovai nel 1967 mi diede il vero senso della ricerca di Balla: sperimentale, complessa, proiettata verso un futuro incomprensibile quasi tutti.

È nota la storia dello spettacolo. Se ne conoscono oggi molte cronache, da quella di Virgilio Marchi a quella di Margherita Sarfatti; se ne conoscono vari schizzi inviati da Balla agli amici (De Nardis, Balilla Pratella). Ho avuto perfino la ventura di pubblicare la fotografia di scena del teatro Costanzi, in quella sera del 12 aprile 1917. Si era in guerra, si era in rivoluzione (quella sera il folletto Igor fece suonare a Ernest Ansermet una sorta di inno per la vittoria sovietica), si era in miseria. Ma dal cappello del vecchio mago si vide uscire un coniglio tanto ricco di passato (vecchio sogno della musica-pittura) quanto aggressivo di futuro. Cinque minuti scarsi dedicati alla luce-movimento-musica: uno spettacolo istantaneo, dissolto per sempre con l'ultimo applauso.

Balla cerca di mettersi in sintonia con l'invenzione pirotecnica del musicista: costruisce un insieme plastico con inquietanti forme cristalline, simboli di infinito (spirale, onde ricorrenti), emblemi di luce (obelisco, piramide, raggi di sole, falci lunari) aerodinamogrammi (voli di rondini, uccelli di fuoco). Poi interviene la luce a sfaccettare tutto il complesso e far sprigionare il *feu d'artifice*. Si uniscono in un balletto pirotecnico la terza dimensione (i solidi accampati sulla ribalta) e la quarta dimensione (il moto perpetuo della luce). Novità e sorpresa sono all'origine di questo spettacolo che abolisce le barriere tra l'arte visiva, la scenografia e la vita. Uno spettacolo che ho più volte cercato amorevolmente di ricostruire. Dall'esperimento della maquette con Elio Marchegiani (L'Obelisco, 1968) alla prova di globalità tentata con Giuseppe Bartolucci e Gabriele Oriani (Teatro Stabile di Torino, 1968-69), fino alla gloriosa messinscena nell'accogliente Teatro dell'Opera (Roma 1976-77), della quale illustrai il programma di sala. E oggi vedremo negli spazi juvarriani un nuovo tentativo di ricostruzione: stregato omaggio al Grande Stregone, che nel Cinquecento si chiamava Leonardo.

Anche Depero progetta un paesaggio artificiale, meno astratto, forse, di quello del suo maestro. Una gigantesca coreografia naturale (in metallo e cartone), una sorta di giungla vergine popolata di fiori, un giocattolo a scala urbanistica, un universo ricostruito artificialmente. La notizia de *Le chant du rossignol*, per il quale Depero doveva realizzare i costumi, arriva anche a Parigi (sulla rivista "SIC"

di Pierre Albert-Birot, nelle memorie di Severini); ma anche questa è un'impresa sfortunata. Mettere in scena i sentimenti e le aspirazioni umane con forme astratte e luci non naturalistiche, evitando perfino la presenza vera dell'uomo: questa l'utopia. Troppo presto, o troppo ingenua la sua ricerca? Si può forse oggi azzardare una ipotesi. È vero, il Futurismo muore, e ha fatto sempre un po' sorridere chi ha cercato di dar vita a un "secondo Futurismo"; il Futurismo, al contrario sopravvive brillantemente nel campo della scena. È stato certamente Anton Giulio Bragaglia a chiarire il senso e il valore di questi pittori o intellettuali che vogliono "riteatralizzare il teatro". "L'esempio di riteatralizzare il teatro, quando sia in decadenza [...] fu dato dal Seicento italiano, prima con la Commedia dell'Arte, azione teatrale dell'attor-musico-ballerino, e poi con la rinascita del Meraviglioso, base classica del teatro, movimento teatrante delle macchine a mutazione (scene trasformanti, prodigi, moltiplicazioni dell'azione e dei luoghi). Nell'antico, l'iniziativa di riteatralizzare il teatro, in casi di inaridimento del lato spettacolo, congenito ad ogni sorta di rappresentazione, può essere osservata in molti paesi e in varie epoche, come infallibile cura ricostituente dell'organismo teatrale".

Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) è il provocatore del *Fotodinamismo futurista* e poi il gallerista appassionato (De Chirico e Balla, in seguito Donghi), ma finirà la sua vita sulle tavole del palcoscenico. La sua Casa d'arte Bragaglia nasce anche funzione della scena, il suo "Teatro degli Indipendenti" promuove dal 1922 un rinnovato impegno teatrale, per il quale lui si definisce "corago", e cioè regista. È il 1925, quando appare il bel libro conclusivo *Del teatro teatrale*, ma ci saranno da ricordare i suoi esperimenti di "luce psicologica" (*La bella addormentata* di Rosso di San Secondo, 1919), che riprendono quel "dramma di colore indipendente" (così scrive clinicamente) di Giacomo Balla per i Ballets Russes.

Fortunato Depero (1892-1962) non si scoraggia certamente per la mancata rappresentazione del suo spettacolo *Le chant du rossignol* per i balletti russi. Pensa all'"essere vivente artificiale", progetta spettacoli come *Mimismagia* (1915), inventa i *Balli plastici* (1918) con un diverso tipo di "super-marionetta", elabora il "teatro magico". All'epoca di New York (1930), progetta lo spettacolo *New Babel*, insieme al ritrovato amico "romano" Léonide Massine: è ora che arriva a comprendere lo spazio a molte dimensioni di New York, ovvero la metropoli del futuro realizzato.

Enrico Prampolini (1894-1956) pensa al teatro per tutta la vita, alternando la teoria alla pratica di vero uomo del mestiere. A Parigi elabora l'idea di "Spazio scenico polidimensionale" presentato alla "Exposition des Arts décoratifs"; nella mostra dell'*Art Déco* vince il "Grand prix pour l'Art Théâtral". Sono memorabili gli spettacoli a Parigi al Théâtre de la Madeleine (*Il mercante di cuori* di F. Casavola, 1927), e saranno in molti a considerarlo soprattutto uomo di teatro (ricordo le messinscene al Teatro Argentina di Roma, al San Carlo di Napoli, al Maggio Musicale Fiorentino). È forse grazie proprio a questa sua attività che nel dopoguerra si presenterà alla ribalta un nuovo Prampolini, quello più importante forse: il pittore maniaco dei "polimaterici", costruiti con tutti gli artifici della scenotecnica (modello di metodo per un umbro-texano).

Ho dimenticato di ricordare l'esperienza di Achille Ricciardi (1884-1923) e il suo *Teatro del colore*, un esperimento degno di Gordon Craig che troverà qualche applicazione dopo il 1920. Ricordo anche l'attività di Gino Severini che arriva a diventare, come Prampolini, un vero architetto teatrale, sia a Roma che a Parigi. Notevoli anche le performances di due giovani che hanno esordito nel 1922 con il *Manifesto dell'arte meccanica futurista*: Ivo Pannaggi (1901-1981) e Vinicio Paladini (1902-1971). La loro visione macchinista e golemica è in certo senso in asse con Berlino.

L'utopia sovietica

Lo spazio-tempo di Mosca e dintorni tra lo scoppio della guerra e il 1920 è il vero laboratorio (anche) della scena teatrale: lo spazio per la "grande illusione", il tempo per la sconfitta. Si

comincia con Mejerchold, si prosegue con le avventate proposte del Costruttivismo (dal grado-zero di Malevič alla ricostruzione futurista di Lissitsky), fino all'esperienza di Ejzenštejn che getta alle ortiche il palcoscenico per invocare la pellicola. Famoso il suo apologo: "È assurdo perfezionare un aratro di legno: bisogna passare al trattore".

Vsevolod Mejerchold (1874-1942) è un figlio di Stanislavskij che passa attraverso l'esperienza dell'Ottobre fino agli anni Trenta. La sua scena stilizzata e emblematica aspira a quello che fu definito "simbolismo materialistico": "Stilizzare un'epoca o un avvenimento significa mettere in luce, con ogni mezzo espressivo, la sintesi di una data epoca o di un avvenimento, significa riprodurre i tratti caratteristici nascosti, quali risultano nello stile celato nel fondo di certe opere d'arte".

Mejerchold punta i suoi riflettori sull'uomo-attore: e sperimenta il mimo e le tecniche orientali, la danza e la psicologia, l'esercizio fisico e il circo equestre... Nella sua rivolta contro l'intimismo borghese cecoviano, ricorre a scenografi come Aleksandre Golovin (un pittore che viene da "Mir Isskustva") ma, tutto sommato, pensa poco alla scena. Sarà Ernst Blok a coniare per la sua drammaturgia la definizione "Mejercholdja": un vocabolo che indica "ogni universo teatrale che amalgama il circo, l'equilibrismo, il dramma e il music-hall".

Non è possibile, in questa sintesi, approfondire il valore dell'"Ottobre Teatrale", inaugurato proprio da Mejerchold. Si potrà appena accennare agli esperimenti di Casimir Malevič che, alla ricerca della "supremazia della pura sensazione", porta il suo quadrato bianco e nero anche sulla scena: ricordo l'allestimento del *Mistero buffo* di Majakovskij nel 1918, anticipato dalla scena elementare per la *Vittoria sul sole* di Krushenik. E poi, le spettacolari proposte di Vladimir Tatlin, di Alexander Rodcenko, di El Lissitsky, che hanno saputo trasformare il palcoscenico in uno spazio vitale e politico a un tempo, tra il circo e la propaganda.

Un ricordo a parte merita il lavoro di Aleksandra Exter che è in rapporto con i futuristi italiani che hanno un grande influsso nella Mosca rivoluzionaria, con il rilancio del "teatro di varietà" e con la teoria della "ricostruzione futurista dell'universo".

Un ricordo più attento merita Sergej Ejzenštejn (1898-1948) che esordisce nel teatro con spettacoli tragici come il *Macbeth* realizzato nel teatro del Proletkult a Mosca nel 1921. Un teatro acrobatico, quello di Ejzenštejn, una scena che torna al *music hall* invocato da Marinetti: soprattutto, uno spazio scenico che mira a inglobare il pubblico. Si è detto del logico approdo: il cinema di Ejzenštejn diventa una miniera di effetti speciali e di montaggi psicologici. Un territorio, in parte, ancora aperto alla ricerca.

La MittelEuropa: dall'espressionismo all'epica

Trionfa nei paesi di lingua tedesca il linguaggio dell'Espressionismo: una visione mondo che scarta la forma per scegliere la deformazione, in una estrema reviviscenza del Simbolismo. L'occhio si complica con gli impulsi della psiche: il vedere diventa piuttosto una esigenza visionaria. Tra i primi esperimenti in campo teatrale, sia parola che nel progetto scenico, troviamo le prove di Oskar Kokoschka: lo strappo scenico unito alla violenza del colore. Un corrispettivo di questo mondo estraniato si trova naturalmente nel cinema: è del 1920 quel *Gabinetto del dottor Caligari* girato da Robert Wiene con l'ausilio di tre scenografi provenienti dal gruppo "Der Sturm". Dopo il sogno, l'incubo.

Andrà ricordato anche il lavoro di Max Reinhardt (1873-1943), che nasce attore per diventare regista molto attento anche alla scenografia. E soprattutto, ai nostri fini, è interessante la vicenda teatrale presso la scuola della Bauhaus, prima a Weimar e poi a Dessau tra il 1919 e il 1933. All'inizio c'è anche l'influsso del costruttivismo di El Lissitsky e dell'ungherese László Moholy-Nagy, ma una nuova chiave scenica si trova nell'esperimento teatrale di Oskar Schlemmer

(1888-1943). Quella che era una camera intimista diventa un microcosmo utopico, complicato dal movimento e dalla luce, mentre l'uomo aspira all'anonimo del manichino e della maschera. Tra gli spettacoli di Schlemmer, va ricordato il *Triadische Ballet* più volte rappresentato dopo la guerra, con il quale il professor Schlemmer vuole "produrre mediante lo svolgimento della danza sul piano e la stereometria dei corpi in movimento, quella dimensione dello spazio che la ricerca di forme elementari come la retta, la diagonale, il cerchio, l'ellisse, con i loro rapporti non può non creare".

Come Walter Gropius, direttore di quella scuola dell'utopia, Schlemmer si impone, insomma, di rispecchiare un evento mistico. Il quale, tuttavia, viene complicato da costumi metallici, nutrito dalle geometrie di Kandinskij e Klee, legato al meccanicismo di Léger e dei futuristi. Una "illusione" razionale che, in fin dei conti, non riesce a dimenticare la lezione di Nietzsche: in un desolato paesaggio orientale, si dovrà diffidare da un dio che non sa danzare.

Un decisivo cambiamento di rotta, favorito dalle complicate condizioni sociali, avviene con Erwin Piscator (1893-1966). Il regista viene dall'esperienza dadaista dalla quale riprende la passione per il teatro di varietà, la fotografia e infine il cinema (Anton Giulio Bragaglia, in *Comoedia* 1931, lo considera un figliolo del Futurismo). Introdurre le proiezioni in palcoscenico significa animare una scenografia danzante e sincopata, dando vita alla "grande illusione" del coinvolgimento del pubblico diventato popolo. Il *Total Theater*, elaborato con Walter Gropius, si impone cercare una nuova forma per la sala teatrale, prima di pensare allo spettacolo rappresentare. Il punto di arrivo è, nel 1927, la Piscatorbühne a Berlino, una delle città più eleganti di questo periodo. Ricordo lo spettacolo *Oplà, noi viviamo!* di Toller e la famosa messinscena per *Le avventure del buon soldato Schwejk* di Hašek nella quale è assecondato da un pittore come George Grosz; e infine *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht (1928).

Erwin Piscator vuole raggiungere una "fluidità epica" ricorrendo, come si è visto, alle proiezioni filmiche ma anche mettendo in moto gli attori su complicati *tapis roulants* ("il simbolo di una condizione sociale: il dissolvimento o sdruciolamento di un ordine sociale").

La classe e le masse sono il sogno di Brecht e Grosz, oltre che di Piscator, maniaci di una "nuova oggettività" ritrovata. È logico il fallimento e l'esilio; una esperienza feconda a New York (il *Dramatic Workshop*); un dopoguerra illusorio (il *Berliner Ensemble*) che colpisce molto la Piccola Provincia d'Italia (proprio come il Cubismo travolge i pittori).

Parigi: atmosfera Art Déco

Gli anni Venti, poi la grande crisi, poi gli anni Trenta; Parigi resta pur sempre la capitale del Gran Teatro del Mondo. Saltimbanchi e ballerine negre, efebi e veneri impellicciate, pittori affamati e manager ben pasciuti, il clown e il gigolo: tutto un popolo di avventurieri e di metechi spruzza di paillettes la girandola finale della "grande illusione" dello Spettacolo.

Si pensi alla breve avventura dei *Ballets suédois* di Rolf de Maré che celebrano a Parigi le nozze mistiche tra il pittore e la ribalta. Memorabili sono la coloratissima scena di Fernand Léger per il balletto negro *La création du Monde*, proprio come la messinscena di fari di automobile celebrata da Francis Picabia come intermezzo del film *Entr'acte* di René Clair. Una risposta ai Ballets Russes, durata il tempo di un applauso.

Quanto ai Balletti russi di Diaghilev, vorrei soltanto ricordare uno spettacolo emblematico. Va in scena il 20 giugno 1924 *Le Train Bleu*, un'operetta danzata di Jean Cocteau su musica di Darius Milhaud. Gli elementi di scena sono di Henri Laurens, mentre i costumi li disegna Coco Chanel (le *modistes* restituiscono alla ribalta un po' di quanto hanno ricevuto). Il sipario è di Picasso: un ingrandimento al pantografo di una *gouache* neoclassica, con i donnoni fuggenti in riva al mare. Scrive Diaghilev nel programma: "La cosa più importante nel *Train Bleu* è costituita dal fatto che non c'è nessun treno blu. Poiché questa è l'era della velocità, il treno blu è giunto a destinazione ed

ha già sbarcato i suoi passeggeri. Bisogna pensarli su una spiaggia inesistente, di fronte a un casinò ancora più improbabile. Sopra le loro teste passa un ipotetico aeroplano. Nemmeno la trama esiste. E inoltre questo balletto non è un balletto ma una *opérette dansée*. La musica, pur essendo di Darius Milhaud, non ha nulla in comune con quella che gli viene normalmente attribuita. I ballerini sono quelli del Balletto russo originale, ma il balletto non ha nulla a che vedere con quello russo. Fu concepito per Anton Dolin, un ballerino classico che non fa nulla di classico. Le scene sono dipinte da uno scultore e i costumi sono un arbitro della moda che non ha mai fatto un costume".

Credo che si imponesse questa lunga citazione, tanto per precisare che alla ribalta si presenta un mondo schizoide e sorprendente: ognuno fa quello che non è stato chiamato fare, ognuno è messo in grado di realizzare il contrario della propria specialità. Perché anche in ciò consiste la genialità di Diaghilev, il teatro è in fondo tutto qui: negare l'ovvietà nel circolo vizioso della Contraddizione.

Si pensi all'attività, dopo la morte di Diaghilev, dei pupilli del Beau Serge. L'Opéra de Paris continua a tenere le luci accese tra il 1929 e il 1935. I Ballets di Monte-Carlo continuano la parabola del "figliol prodigo". Serge Lifar torna all'Opéra nella seconda metà degli anni Trenta, proprio come Léonide Massine si ripresenta a Monte-Carlo alla vigilia della guerra...

È in questo clima e sotto queste luci (accecanti e moriture) che si svolge la parabola teatrale di Giorgio de Chirico. Ha esordito qui con una messinscena anonima come *La Giara* per i balletti svedesi. Eppure anche in quell'occasione serpeggia alla ribalta l'*esprit* metafisico. Molti hanno parlato di Appia e Craig per la nascita delle "piazze d'Italia," ma è soltanto adesso che De Chirico guarda a Appia. È uscito nel 1923 a Milano, presso la Bottega di Poesia, il suo pamphlet *Art Vivant ou Nature morte?*, riccamente illustrato. L'ultima illustrazione, identica alla scena dechirichiana, riproduce un progetto scenico del 1909: *L'ombre du cypres*.

L'attività del Metafisico continua con i Ballets Russes, prima con la proposta di rimettere in scena *La mort de Niobé* del fratello Savinio, poi con il trionfale *Le Bal* che sembra l'ultimo fuoco del tempo parigino, prima del crollo economico (e della necessità dell'invenzione). Ancora con Serge Lifar, De Chirico prepara smaltate scenografie e costumi, che esporterà negli Stati Uniti al tempo dell'*American Dream* (1936 - 1937). La sua attività teatrale successiva è tutta una rievocazione di quegli anni spericolati.

Il dopoguerra: la scenografia agli scenografi

Lo specialista delle arti della visione (il pittore-scultore), si presenta come il grande escluso dalla scena del dopoguerra. Quando, per avventura, sia chiamato a partecipare a uno spettacolo, il suo lavoro è piuttosto esornativo che strutturale. È come se gli facessero la grazia di appendere un suo quadro in una stanza nel soggiorno buono di qualche importante signore.

Eppure non mancano gli artisti che nel dopoguerra, fino agli anni Sessanta, abbiano coltivato l'illusione teatrale. Penso a Piero Dorazio, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Achille Perilli, Alberto Burri, Emilio Vedova... sono autori di molti tentativi di esaltare alla ribalta un proprio sogno di ricerca ma anche di vita ("Il teatro è la nostra coscienza plastica, la nostra coscienza parlante", diceva Savinio).

Piero Dorazio, come i suoi padri "astrattisti", crede alla trasformazione dello spazio teatrale. Ricordo l'allestimento scenico per l'opera *Aucassin et Nicolette* di Mario Castelnuovo-Tedesco al Maggio Musicale di Firenze (1952) oppure le scene e costumi per il balletto *Notte trasfigurata* di Arnold Schonberg alla Scala (1972) e ancora l'allestimento scenico per *Klangarbenspiele* di Marcello Panni sempre alla Scala (1973).

Toti Scialoja è un fanatico dello spazio scenico. Negli anni Cinquanta e Sessanta sono innumerevoli i suoi spettacoli. Ricordo le scene per le coreografie di Aurel Milloss nei teatri romani del dopoguerra, fino a *La morte dell'Aria* per la musica di Goffredo Petrassi al Teatro Eliseo di Roma,

in una memorabile serata del 1949 dove si ritrova accanto ad Alberto Savinio. Tutta la sua pittura, fatta di gesto e di impronte, sembra dovere qualcosa al metodo scenografico.

Un altro protagonista di "Forma", Achille Perilli, ha come idea fissa lo spazio del palcoscenico. Da ricordare lo spettacolo *Collage* con Aldo Clementi al Teatro Eliseo (1961) fino agli allestimenti teatrali all'interno del "Gruppo 63".

Emilio Vedova riesce a realizzare al Teatro La Fenice *Intolleranza 60*, per la musica di Luigi Nono, ma ogni sua manifestazione pittorica è in effetti un evento scenico: dall'*Absurdes Berliner Tagebuch* (1954) allo *Spazio/Plurimo/Luce* dell'Expo di Montreal (1967). L'opera esce dai confini estetici autonomi per entrare nello spazio del pubblico seguendo l'antica utopia boccioniana "noi porteremo lo spettatore al centro del quadro".

Sono una mezza dozzina gli spettacoli memorabili di Alberto Burri. Si tratta di ambientazioni per eventi musicali (Teatro alla Scala 1963, Teatro dell'Opera 1972) fino al *Tristano e Isotta* al Regio di Torino (1975), ma anche scene e costumi per la prosa (Pisa 1969). Un'utopia teatrale è al Parco Sempione di Milano del 1973: una serie di scene mobili e quinte ruotanti comandate a distanza che raddoppiano l'effetto (opaco o specchiante) in una smaterializzazione a contatto con la natura. Un'utopia giustamente repressa perché la città di Milano ha distrutto quello spazio scenico.

Si potrebbe continuare con altri artisti, ma la logica è sempre una. Il pittore anela a salire sulle tavole del palcoscenico, ma gli è permesso soltanto a patto che porti con sé la sua opera-sigla, a patto che sia un "mattatore" in grado (forse) di sollevare le sorti di uno spettacolo sempre più emarginato.

La frustrazione aumenta, fino a un epilogo forse logico. Se l'artista degli anni Sessanta non ha più uno spazio sul palcoscenico, si sdoppia e poi si articola in personaggi diversi e tutti protesi verso una nuova illusione, un'altra. C'è il Pop artista stressato dal microcosmo dei consumi, c'è il Diogene che cerca l'uomo progettando l'*Happening*, c'è l'ottimista sociale che predica l'*Environment*. Ci sono insomma tanti personaggi in cerca di palcoscenico. Per loro, l'unica speranza è portare la scena all'interno della propria opera, tramutare la propria operazione in spettacolo *tout court*. E può avvenire nella strada, ma soprattutto all'interno di quel teatrino da camera che è la Galleria.

Si torna a invocare un palcoscenico per l'arte. Lo fa Allan Kaprow come, in differenti maniere, lo fanno Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis e Mario Merz; come in altre forme sperimentano Giulio Paolini ed Enzo Cucchi, gli artisti scelti per *Sipario*. Come sempre, si cerca più che altro l'evasione; la fuga dalla torre d'avorio ma anche dalla soffitta *bohème* e dal sottoscala *off-off*: forse si vuole tornare tra la gente, certamente con la coscienza che anche l'evasione è una forma di libertà. Sempre meno Zarathustra e sempre più Umano - troppo - umano (se non proprio Spartaco), l'artista che si approssima al Duemila sperimenta ancora una volta una rinnovata utopia. Sofferta, quanto forse indesiderata.

Nota bibliografica

Indico alcune voci relative alla teoria scenica dell'artista del Novecento.

Per il primo periodo, rimando ad A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Parigi 1921 (traduzione italiana a cura di C. Antona Traversi, *I miei ricordi sul teatro libero*, Milano s.d.). F. Marotti, *La scena di Adolphe Appia*, Bologna 1966. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di M. Borsellino di Lorenzo, Torino 1963. E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano 1971.

Sul teatro futurista, rimando a M. Fagiolo dell'Arco, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Roma 1968; (seconda edizione, *Futur-Balla*, Roma 1970). *Enrico Prampolini e il teatro*, catalogo della mostra, a cura di F. Menna, S. Sinisi, Roma 1974. A. G. Bragaglia, *Il teatro della Rivoluzione*, Roma 1929; *Del teatro teatrale*, Roma 1925; *Film sonoro*,

Milano 1929.

E. Prampolini, *Lineamenti di scenografia italiana dal rinascimento ad oggi*, Roma 1950. A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, Milano 1919. G. Gori, *La scenografia: la tradizione e la rivoluzione contemporanea*, Roma 1927.

Per l'ambiente dei Ballets Russes, si veda: *Diaghilev observed by critics in England and the United States*, New York 1975; *Diaghilev - Les Ballets Russes*, catalogo della mostra, Bibliothèque Nationale, Paris 1979.

Per la teoria teatrale di Giorgio de Chirico, si rimanda a *Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia 1911-1943* a cura di M. Fagiolo, Torino 1985. Per Savinio si rimanda a *Scatola sonora*, Milano 1955 (nuova edizione, Torino 1977). Si veda inoltre M. Fagiolo dell'Arco, *Alberto Savinio*, Milano 1989.

Per il teatro tra le due guerre si veda: O. Schlemmer, *Mostra di studi teatrali di Oskar Schlemmer*, La Biennale di Venezia, Venezia 1965; V. Mejerchold, *La rivoluzione teatrale*, edizione italiana, Roma 1962. E infine, F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari 1975 (con bibliografia).