

Roberto Tessari

L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria *

Il concetto di immagine teatrale con cui deve confrontarsi l'inizio del terzo millennio è il prodotto problematico della rivoluzione subita dai suoi connotati convenzionali tra Otto e Novecento, e di poi maturata in pluralità di esiti paralleli nel corso del ventesimo secolo. In ravvicinato parallelismo e in significativa inter-relazione con il progressivo definirsi della regia, tra rivoluzione wagneriana e avvento del Naturalismo scenico, culmina e si rovescia quel processo di assemblaggio della cosiddetta 'scatola magica' all'italiana che era andato definendosi per aggiustamenti successivi lungo l'arco di più di tre secoli. A partire da Bayreuth, gli spettatori – tutti seduti, e tutti posizionati in modo da fruire in condizioni almeno tendenzialmente ottimali di ciò che avviene sul palco – si ritrovano immersi in un buio totale artificiato al fine di sprofondarli nelle arie suggestive d'uno *status* quasi-onirico, e vedono emergere dalle tenebre più fonde un immaginario ben circoscritto dalla cornice scenica. È, quest'ultimo, un 'quadro' tridimensionale animato: tutto ispirato al criterio dell'illusionismo verosimile, cui – a partire dagli Anni Ottanta dell'Ottocento – i riflettori elettrici donano opzioni espressive e qualità impresse di inedita valenza. Le innovazioni naturaliste portano a perfezione un simile dispositivo adottando il criterio della 'quarta parete' volta ad assolutizzare la separazione tra palco e platea, e pongono le basi per il suo stravolgersi attraverso la scelta d'un nuovo modello di riferimento: non più la pittura, bensì la fotografia. Sembra permanere invariata, lungo simili evoluzioni, la funzione simbolica del gioco teatrale: l'immaginario che si produce entro la cornice scenica andrebbe pur sempre inteso in quanto *specchio* più o meno attendibile della realtà (e dei suoi attuali o potenziali fattori costitutivi sensibilmente percepibili).

A fine secolo, i capisaldi di questa concezione diventano bersagli di molti attentati. Alfred Jarry, nel 1897, dopo aver offerto al pubblico pari-

* Estratto del saggio: R. Tessari, "L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria", in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano, di prossima pubblicazione.

gino lo scandalo di *Ubu roi*, propone un'insidiosa variante della similitudine tra scena e immagine specchiata:

Volevo che, alzato il sipario, la scena apparisse davanti al pubblico come quello specchio delle favole di Mme Leprince de Beaumont, nel quale il vizioso si vede, per l'esagerazione dei suoi vizi, con le corna taurine e un corpo di drago. Non c'è da stupirsi che il pubblico sia rimasto sbalordito alla vista del suo doppio ignobile, che mai prima gli era stato rivelato per intero; fatto, come benissimo ha scritto Catulle Mendès, «dell'eterna imbecillità umana, dell'eterna lussuria, dell'eterna ingordigia, del basso istinto eretto a tiranno; dei pudori, delle virtù, del patriottismo e degli ideali di gente che ha ben pranzato»¹.

Ricollegandosi a forme tardobarocche della narrativa fiabesca settecentesca, Jarry, se da un lato nega ogni possibilità di accomodante verosimiglianza esteriore tra Père Ubu e qualsiasi membro dell'umanità contemporanea per mezzo di una maschera che occulta il volto dell'attore, dall'altro chiama in causa quella anacronistica variante 'magica' del rispecchiamento in virtù della quale l'immagine del protagonista si sottrae allo sguardo desideroso di riproduzioni quasi-fotografiche, per rendersi mero schermo in grado di accogliere le folgorazioni simboliche d'un visionarietà capace di mettere a nudo l'essenza nascosta del reale.

D'altro canto, come aveva già evidenziato nel dicembre del 1896 il *Discorso per la prima di "Ubu roi"*, un analogo rifiuto d'ogni forma di espressività realistica aveva investito tutte le componenti della rappresentazione. Sia sul versante delle tecniche recitative, sia su quello delle opzioni scenografiche:

Alcuni attori hanno accettato per due sere di rendersi impersonali e di recitare chiusi dentro maschere, in modo da formare esattamente l'uomo interiore e l'anima delle grandi marionette che vedrete. [...] Per quanto marionette volessimo sembrare, non abbiamo sospeso ai fili i personaggi; cosa se non del tutto assurda, almeno un po' complicata per noi [...]. Aspettatevi di vedere personaggi importanti come Ubu e lo Zar, obbligati a fronteggiarsi caracollando su cavalli di cartone (che abbiamo passato la notte a dipingere) per riempire la scena. [...] Avremo inoltre una scenografia perfettamente esatta, [...] vedrete porte che si aprono su pianure nevose, sotto un cielo blu, caminetti con orologi a pendolo fendersi come porte, e palme verdeggianti ai piedi dei letti, brucate da piccoli elefanti appollaiati su mensole. [...] L'azione che sta per cominciare si svolge in Polonia, sarebbe a dire in Nessun Luogo².

¹ A. Jarry, *Problemi di teatro*, in S.Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi, Roma, 1988, p. 102.

² A. Jarry, *Discorso per la prima di "Ubu roi"*, in S.Carandini, *La melagrana spaccata...* cit., pp. 102-103.

In verità, la surreale Polonia di cavalli-giocattolo e di microelefanti al pascolo tra palmizi cresciuti in stanze da letto (dove dovrebbero dipanarsi le grottesche vicende di personaggi incarnati da attori con maschere, appesi a fili marionettistici che si perdono nella soffitta del teatro) appartiene più alle aspirazioni dell'autore che alla provvisoria realtà dello spettacolo allestito da Lugné-Poe. E', insomma un ideale poetico che trova solo approssimativi riscontri nel prodotto registico. L'autore stesso, come è facile constatare, si premura di sottolinearlo a più riprese.

Siamo, appunto, *solo* nel 1896: è il primo momento di quella travagliata ricerca sperimentale che punta alla definizione d'un immaginario-altro, rispetto a qualsivoglia 'realismo'. Ma risulta quantomai significativo che, per accennare a questo immaginario, Jarry scelga un linguaggio ("l'uomo interiore" ... "Nessun Luogo") riconducibile alla terminologia tecnica relativa ai dibattiti sull'*imaginatio agens* alimentati da parte della filosofia e della teosofia medioevali³. Ciò significa che il 'rispecchiamento magico' perseguito dall'autore di *Ubu* intende evocare insiemi di forme capaci di rendere percepibili ai sensi le verità di un intelleggibile che non può essere colto da nessuna riproduzione fotografica del reale convenzionalmente inteso. La scena va concepita come *Nessun Luogo* di un immaginario le

³ Definendo la 'Polonia' di Ubu un "Nessun Luogo" (con entrambe le iniziali maiuscole), Jarry sembra caricare la terminologia adottata di un significato enigmatico che esige di essere chiarito. Potrebbero risultare d'una qualche utilità a questo scopo le indicazioni di Henry Corbin relative a un altro Nessun Luogo. Quello che compare in un racconto mistico del filosofo persiano Sohrawardî (XII sec.), il "resurrettore" della teosofia dell'antico Iran" e degli insegnamenti di Zoroastro: "Nel racconto intitolato *Vademecum dei Fedeli d'amore* - che s'impenna su di una triade cosmogonica formata dai personaggi di Beltà, Amore e Tristezza - Tristezza si presenta [al protagonista dell'opera]. Alla domanda: "da quale lontananza tu hai condotto sin qui i tuoi passi?", ella risponde: "Io vengo da *Nâ-kojâ-Âbâd*". *Nâ-kojâ-Âbâd*! Strana terminologia, sconosciuta dai dizionari persiani, e forgiata, per quanto ne so, da Sohrawardî stesso, sfruttando le risorse del più puro lessico persiano. Letteralmente significa la città, il paese del Non-luogo. [...] Ciò che Sohrawardî designa con questo nome [...] corrisponde a quanto lui stesso, e con lui tutta la tradizione teosofica dell'Islam, indicano come l'insieme delle città mistiche di Jâbalqâ, Jâbarsâ e Hûrqalyâ. Topograficamente, si precisa che la regione cui esse appartengono si diparte dalla "superficie" convessa della Nona Sfera, la Sfera delle Sfere: vale a dire dal punto preciso in cui si esce dalla Sfera entro la quale è possibile qualsiasi forma di orientamento nel cosmo materiale cui apparteniamo [...]. Di qui il nome *Nâ-kojâ-Âbâd*: un luogo che non appartiene a nessun luogo sensibile, che non s'inscrive entro un *topos* che permetta di rispondere alla domanda "dove?" [...]. Non può dunque trattarsi d'uno spostamento geografico, d'un trasferimento da un luogo a un altro luogo [...]. Il rapporto in causa, qui, è essenzialmente quello dell'esteriore, del visibile, dell'essoterico con l'intimo, l'invisibile, l'essoterico. Uscire dal *dove*, dalla categoria *ubi*, significa abbandonare le apparenze esteriori che avviluppano, come se fosse un nocciolo, le verità profondamente nascoste; [...] la realtà spirituale non appartiene a nessun "dove". E' il "dove" che sta in essa. O, meglio, essa è il "dove" di tutte le cose" (*Au pays de l'Imâm caché*, in "Eranos Jahrbuch", XXXII (1963), pp. 32-34 - la traduzione è di chi scrive).

cui emergenze, mentre eludono convinzioni assennate e leggi vincolanti, si rifiutano a ogni schema abitudinario delle evidenze sensibili e della natura organica; e la cui funzione consiste nello sprigionare anima e senso anche (se non *soprattutto*) dall'inorganico, dal tecnologico e dall'osceno.

A partire dalla parola-emblema dello spettacolo ("merdre"), e passando attraverso i tics meccanici dei personaggi-marionette, l'impresa di Jarry indica senza incertezze l'esigenza di saper aprire nuovi percorsi attraverso i tre livelli di questo *opus* alchemico. Per quanto riguarda la concreta pratica scenica (e soprattutto la possibilità di un'alta *poiesis* tutta incentrata sulla tecnologia), sarà l'arte registica di Adolphe Appia - che prende forma *a partire* dalla riflessione sull'opera musicale, ma per proiettarsi subito entro una prospettiva che investe ogni fenomenologia dello spettacolo - a produrre i primi risultati significativi: almeno a partire dal *Manfred* del 1903. Il progetto del maestro svizzero si fonda preliminarmente sulla rivendicazione dell'assoluta autonomia artistica dei mezzi e dei codici del linguaggio scenico, e si attua componendo un nitido e coerente quadro d'insieme dei fattori-chiave attraverso i quali deve inverarsi questa autonomia: la struttura spaziale, la luce, la *dynamis* euritmica del corpo attoriale. Su ognuno di essi, il regista elvetico opera in primo luogo un processo di purificazione (di 'astrazione') da qualsiasi ipotesi del verosimile. Ne individua i principi costitutivi elementari. E li ricompone in un insieme espressivo dove la forma e le metamorfosi della forma devono rispondere non già alla logica sintattica d'un discorso 'realistico', ma all'organico esplicarsi di un *ritmo* dettato dalla musica che è propria di ogni autentica mitopoiesi teatrale. Entro un simile quadro, se da un lato tutte le convenzioni scenografiche devono essere sostituite da un gioco di puri "elementi plastici", dall'altro l'illuminotecnica viene strappata alle sue normali 'funzioni di servizio' nei confronti degli ambienti e delle atmosfere veriste o pseudo-veriste, e assurge al ruolo di autentico *principio formatore* dello spettacolo:

L'illuminazione per se stessa è un elemento dagli effetti illimitati; rimessa in libertà, diviene per noi ciò che per il pittore è la tavolozza: per lui ogni combinazione di colori è possibile; e da parte nostra, per mezzo di proiezioni semplici o composte, fisse o mobili, con l'ostruzione parziale delle fonti luminose, con diversi gradi di trasparenze, ecc., noi possiamo ottenere un numero infinito di modulazioni. L'illuminazione ci dà così il mezzo per esternare, liberare in qualche modo una gran parte dei colori e delle forme che la pittura fissava sulle sue tele, e di diffonderli vivi nello spazio; l'attore non passeggia più *davanti* alle ombre e alle luci dipinte, ma è immerso in un'atmosfera *che è destinata a lui*. Gli artisti capiranno facilmente l'importanza di una simile riforma⁴.

⁴ A. Appia, *Comment réformer notre mise en scène*, trad. it. in *A. Appia, Attore musica e scena*, Bulzoni, Roma, 1975, pp. 15-16.

Se, con Appia, la luce viene promossa ad *attrice protagonista* della messinscena, ciò può avvenire anche perché – addirittura nel 1890 – Maurice Maeterlinck aveva provocatoriamente formulato la più radicale negazione d’ogni poetica intesa ad azzerare lo scarto tra il gioco di finzione artistica posto in opera da tutte le componenti responsabili dell’immaginario scenico (*in primis*: dall’uomo-attore), e l’immediato attuarsi d’una quasi-autentica *tranche de vie*:

Si dovrebbe forse allontanare del tutto l’essere vivente dalla scena. [...] L’essere umano sarà forse sostituito da un’ombra, un riflesso, una proiezione di forme simboliche o da un essere funzionante come la vita anche se privo di vita? Non lo so; ma l’assenza dell’uomo mi sembra indispensabile. [...] È difficile prevedere quale insieme di esseri senza vita potrebbe sulla scena sostituire l’uomo; la strana impressione che si prova nelle gallerie dove si espongono statue di cera, per esempio, da molto tempo avrebbe potuto metterci sulle tracce di un’arte estinta o forse nuova. [...] Ogni essere [...] che non avendo vita ne mostra però le sembianze, sembra appellarsi a potenze straordinarie⁵.

Ed è proprio da questa accensione visionaria del grande scrittore belga che prendono l’avvio i molti rivoli d’una ricerca di presenze sceniche immaginarie alternative al protagonismo dell’“essere vivente” tanto pressante da costituire il minimo comune denominatore delle avanguardie novecentesche.

Bibliografia

- Appia, A., *Comment réformer notre mise en scène*, trad. it. in A. Appia, *Attore musica e scena*, Bulzoni, Roma, 1975.
- Corbin, H., *Au pays de l’Imâm caché*, in “Eranos Jahrbuch”, XXXII (1963).
- Jarry, A., *Problemi di teatro*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L’arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi, Roma 1988.
- Jarry, A., *Discorso per la prima di “Ubu roi”*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, Valerio Levi, Roma 1988.
- Maeterlinck, M., *Menus propos: le Théâtre (Un Théâtre d’Androïdes)*, in “La jeune belge”, settembre 1890, trad. it. in S. Carandini, *La melagrana spaccata*, Valerio Levi, Roma 1988.

⁵ M. Maeterlinck, *Menus propos: le Théâtre (Un Théâtre d’Androïdes)*, in “La jeune belge”, settembre 1890, trad. it. in S. Carandini, *La melagrana spaccata...* cit., p. 81.

L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria

Alla fine del XIX secolo cambia il modello di riferimento dell'immagine scenica: il modello non è più la pittura, ma la fotografia. Nasce un illusionismo scenico nuovo, contro il quale prendono posizione la poetica di Jarry, la concezione della luce di Appia e la teoria registica di Gordon Craig. Grazie a questi interventi, il teatro non è più concepito come immagine specchiata del reale, ma come luogo della creatività autonoma di un immaginario che va al di là d'ogni mera riproduzione della natura organica. Nel primo novecento, vengono infranti i postulati della cornice scenica e della quarta parete: con il richiamo ai modelli del varietà o del circo, con il convenzionalismo di Meyerhol'd, con il teatro politico della repubblica di Weimar. Dopo questi eventi, l'immagine teatrale diviene un'immagine libera di posizionarsi e di fluire nello spazio e nel tempo in cui è immerso lo spettatore, dislocata dai condizionamenti di una scenografia che imita il quadro o la fotografia, sciolta dall'imperativo della verosimiglianza.

PAROLE CHIAVE: immagine teatrale, spettacolo, avanguardia, Jarry, Appia.

The scenic image: from the mirrored reproduction of the real to the visionary icon

At the end of the nineteenth century the model of the scenic image changed: the model is no longer painting, but photography. A new scenic illusionism is born, against which the poetic of Jarry, the conception of the light of Appia and the directorial theory of Gordon Craig take place. Thanks to these interventions, theater is no longer conceived as a mirror image of reality, but as a place for the autonomous creativity of an imaginary that goes beyond the mere reproduction of organic nature. In the early twentieth century, the postulates of the scenic frame and the fourth wall were broken: with reference to the models of the variety or the circus, with the conventionalism of Meyerhol'd, with the political theater of the Weimar republic. After these events, the theatrical image becomes a free image of positioning and flowing in the space and time in which the spectator is immersed, displaced by the conditioning of a scene that imitates the picture or the photograph, dissolved by the imperative of the verisimilitude.

KEYWORDS: theatrical image, show, avantgarde, Jarry, Appia.