

# Tra spettacolo e arte

di Cesare Molinari

PIERRE FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna 1987, a cura di Fabrizio Cruciani, trad. dal francese di Brunella Torressin, pp. 240, Lit. 20.000.

I saggi raccolti in questo volume sotto un titolo fuorviante e incongruo sono stati scritti da Pierre Francastel tra il 1952 e il 1967, in un periodo quindi successivo alla sua opera forse di maggiore impegno *Peinture et Société*, che risale al 1951 (trad. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi 1967). Del primo capitolo di *Peinture et Société*, quello intitolato *La nascita di uno spazio*, alcuni saggi di *Guardare il teatro* possono essere per qualche verso considerati continuazione e complemento. Il primo e l'ultimo hanno carattere più squisitamente metodologico e teorico, l'uno vertendo sul ruolo e sul significato delle arti visive nel quadro generale di un'epoca e di una civiltà, mentre l'altro esamina il rapporto spaziale e comunicativo tra il pubblico e la scena. I rimanenti lavori hanno invece carattere storico, anche se considerazioni di ordine generale, teorico e filosofico si intrecciano fittamente con l'esposizione e l'interpretazione dei fatti e dei fenomeni: il tema quasi esclusivo (con un'unica, ma poco rilevante eccezione) ne è l'arte italiana del Quattrocento vista nei suoi rapporti con la cultura, la società e, beninteso, lo spettacolo. Ci sono inoltre 16 schede (tratte proprio da *Peinture et Société*), commento ad altrettante riproduzioni di opere particolarmente significative, le quali però, in quanto materiale illustrativo, sarebbe proprio meglio che non ci fossero, tanto sono assurdamente indecifrabili.

Sarà bene comunque incominciare proprio dall'ultimo saggio, perché è l'unico che ha per soggetto primario il teatro e perché il suo titolo (*Il teatro è un'arte visiva?*) richiama abbastanza esplicitamente, ma senza citarli, analoghi titoli di C.L. Ragghianti, risalenti peraltro agli anni tra il 1933 e il 1950. Francastel vi afferma appunto che il teatro è un'arte "fondamentale" visiva, in quanto non si dà senza la visualizzazione (ma la visualizzazione di qualcosa: il testo), ma soprattutto riprende e sviluppa una distinzione che era già apparsa occasionalmente più di una volta nel corso del libro, la distinzione fra teatro e spettacolo: il teatro è senza dubbio spettacolo, ma non lo esaurisce, e il rapporto qualitativo e quantitativo fra teatro e spettacolo va determinato e valutato storicamente. Si può dire anzi che il teatro, quale lo ha conosciuto l'età contemporanea, erigendolo quasi a ipotesi assoluta dell'idea stessa di teatro, composto di scena cubica e di sala all'italiana, è una creazione abbastanza recente: risale, per quanto riguarda la scena, ai primi anni del Cinquecento, ed è stato istituzionalizzato, nella sua complessa integrità, nei due secoli successivi.

Non sembra, quest'ultima, un'idea del tutto nuova, neppure per gli anni in cui scriveva Francastel. Anzi, era materia corrente della storiografia evolutivista di origine positiva, l'ammissione che nei secoli bui dell'alto Medioevo il teatro fosse scomparso dal quadro della civiltà occidentale, per riapparire poco prima del Mille nel convento di San Gallo con i tropi del monaco Tutilone — quasi una seconda nascita, che ripeteva la prima nella *couche* religiosa da cui il teatro avrebbe tratto origine (dionisiaca nell'antica Atene, cristiana nell'Europa medievale). Tuttavia la coincidenza è più appa-

rente che reale: quegli storici alludevano ad una presunta morte e resurrezione del dramma; Francastel si riferisce all'edificio teatrale, e in particolare alla scena. Ne consegue che per tutto il corso del basso Medioevo, e ancora nel Quattrocento, il rapporto fra teatro e spettacolo è decisamente squilibrato a vantaggio di quest'ultimo, ove nello spettacolo sono compresi cortei e processioni, feste folkloristiche e cortigiane, *tableaux vivants* e le più diverse mani-

del Quattrocento, l'elaborazione di gran parte dei motivi che saranno assunti e sviluppati in termini figurativi dalla pittura proto-rinascimentale. In duplice ordine: tematico e oggettuale. Nell'ordine tematico lo spettacolo allestisce drammaticamente, nella paraliturgia festiva e nelle processioni, come nei misteri, la narrazione evangelica e agiografica: i pittori non si rivolgono quindi direttamente ai testi, ma ai testi in quanto già formalmente mediati dallo spettacolo; come d'altra parte gli spettacoli profani propongono all'arte figurativa visualizzazioni di nuovi riti paganeggianti.

Nell'ordine oggettuale il ragionamento è forse più complesso: sull'i-



dell'aver tra spettacolo e arte figurativa, né di un rovesciamento (del resto già preventivamente effettuato da Emile Mâle) delle tesi del Kernodle (*From art to theatre*, 1944), anche se certe forzature e perfino certi abbagli (il raggio della stella scambiato per l'asta di sostegno di una nuvola nell'*Adorazione dei Magi* del Mantegna) possono farlo credere. Si tratta invece di riconoscere nello spettacolo un piano di realtà "intermedia" e già organizzata culturalmente, che si propone allo sguardo del pittore, il quale la interpreta figurativamente così come interpreta la realtà percettiva e naturale, poiché il realismo non consiste nella riproduzione di una presunta oggettività, ma nella convergenza interpretativa di una determinata epoca o di un determinato gruppo sociale. All'allestimento di questa realtà intermedia hanno concorso nel Quattrocento non soltanto volontà artistiche, ma altresì volontà ideologiche e politiche. In particolare nella Firenze del Magnifico Lorenzo c'è stato un grande sforzo per costituire questo piano dello spettacolo a livello popolare non più sulla base della ritualità paraliturgica cristiana, ma invece sulla base di una nuova ritualità neo-pagana: le feste di maggio, alla cui rivisitazione e rifondazione concorsero, a livello letterario, le canzoni del Poliziano e dello stesso Lorenzo, costituirono l'epicentro di questo sforzo, che, se fosse riuscito e se avesse durato, avrebbe potuto sviluppare l'ispirazione popolare e liberale del Rinascimento, a scapito di quella aristocratica e autoritaria, che finì per trionfare e che trovò la sua espressione teatrale nella scenografia prospettica serliana e nel teatro al chiuso. A queste feste guardò tra gli altri Botticelli, dandone una magica interpretazione pittorica nella *Primavera*.

Una cosa deve essere chiara: questo libro non è un libro di storia del teatro, né di metodologia dello spettacolo. E non perché l'attenzione concessa al teatro e allo spettacolo sia di poca rilevanza, tutt'altro; ma perché il punto di vista che l'autore assume in tutti i saggi che lo costituiscono (tranne l'ultimo), il piano dello spettacolo, non vi è intermedio tra la realtà percettiva e la figurazione in forza di una struttura oggettiva, ma semplicemente per il fatto che l'autore assume il punto di vista degli artisti figurativi. Avesse assunto quello degli allestitori di spettacoli il piano intermedio sarebbe stato costituito dalle arti plastiche, attraverso cui gli allestitori hanno pure, certamente, guardato alla realtà. Né si tratta di un errore o di scarsa duttilità, ma di una scelta precisa e responsabile.

## Figlioccio di Pirandello

di Angela De Lorenzis

PAOLO PUPPA, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Guida, Napoli 1986, pp. 191, Lit. 16.000.

In occasione del centenario della nascita di Rosso di San Secondo, che fu uno degli esponenti più significativi del teatro italiano tra le due guerre, Paolo Puppa ripropone i testi di due commedie particolarmente rappresentative dell'opera dello scrittore (*Marionette*, che passione!, del 1918, e *Lo spirito della morte*, del 1929), introducendoli con un ampio saggio in cui ripercorre l'intero itinerario artistico del drammaturgo.

Stimato da Pirandello, che rappresenta per lui una sorta di padrino letterario, Rosso di San Secondo risponde al prototipo dell'artista senza radici che stabilitosi in un primo tempo a Roma compie lunghi viaggi per l'Europa e vive per molti anni in Germania sviluppando uno stile di scrittura particolarissimo che rimarrà fortemente impregnato dagli umori di oltre confine. Attraverso numerose provocazioni e sollecitazioni sorrette da una copiosa rete di note bibliografiche Puppa individua lucidamente gli elementi di contaminazione con le avanguardie storiche che permettono di riportare i temi e le figure di Rosso di San Secondo al più vasto clima europeo: dalla tradizione neogotica di fine Ottocento al futurismo, dai reciproci sottili scambi con l'opera dello stesso Pirandello fino alle determinanti suggestioni dell'espressionismo tedesco e alla tardiva, ma estremamente precisa, influenza esercitata sulla parte più senile della sua produzione dalle direttive dell'ideologia fascista.

In questa prospettiva *Marionette*, che passione! e *Lo spirito della morte* costituiscono i due punti di riferimento essenziali per com-

prendere lo sviluppo dello stile drammaturgico di Rosso di San Secondo. Mentre nella prima commedia, che impone l'autore trentunenne all'attenzione del pubblico italiano, le contraddizioni irrisolte e le dilacerazioni tra coppie antitetiche quali passione-saggezza, morte-riso penetrano la scrittura scenica e animano ancora la dialettica indispensabile alla sopravvivenza della dinamica teatrale, avvicinandosi all'epoca della stesura dello Spirito della morte Rosso di San Secondo si allontana dalla solidità delle forme oggettive e si rifugia in un mondo di figure spettrali, in cui la dimensione allucinatoria si fa scudo contro la materia che sembra dissolversi nelle nebbie e nei crepuscoli delle scene surreali. Il *Personaggio*, già ridotto a mera etichetta in *Marionette*, che passione!, dove peraltro si suicida simbolicamente in scena, assiste nello Spirito della morte alla definitiva polverizzazione dell'Altro e la sua solitudine delirante diventa metafora di un'inquietante rinuncia alla comunicazione e dell'impossibilità della drammaturgia di basarsi sul dialogo. Questa commedia rappresenta così una sorta di spartiacque simbolico rispetto all'opera successiva di Rosso di San Secondo che, condizionata dall'ideologia del regime, è tesa verso una nuova, artificiale apertura a paesaggi più limpidi ed edificanti ed al ricupero consolatorio dei miti di una classicità rivisitata.



festazioni civili e religiose. Quest'idea, ricavata in gran parte dall'analisi delle ponderose ricerche del D'Ancona, e che avrebbe potuto essere approfondita ed estesa sulla base di altre, non meno miracolose ricerche come quella del Chambers (*Medieval Stage*, 1901), è uno dei più validi e importanti puntelli dei saggi di carattere storico. Essa è forse perseguita con un eccesso di coerenza, proprio perché basata sull'identificazione di teatro e scena cubica all'italiana: si finisce per non distinguere più fra le manifestazioni spettacolari ricordate sopra e le Sacre Rappresentazioni (o i Misteri), che invece non possono essere esiliate dal territorio del teatro propriamente detto, se non in forza di una definizione troppo storicamente limitata. Ma per il discorso di Francastel questa distinzione può anche non essere considerata decisiva. La tesi centrale del suo ragionamento storico è infatti che nell'area dello spettacolo (o del teatro più lo spettacolo, se si preferisce) ha luogo, nel corso del Medioevo e

dea di oggetto Francastel è ritornato spesso nel corso della sua opera, e soprattutto in *Art et technique*, 1956 (*L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli 1959), dove discute a lungo dell'arte industriale e quindi dei suoi prodotti appunto oggettuali. Distingue, anche se in modo non sistematico, tra oggetto materiale, oggetto plastico, oggetto figurativo e oggetto di civiltà, attribuendo a quest'ultimo il significato più ampio. Nel Medioevo e nel primo Rinascimento lo spettacolo crea tutta una serie di oggetti di civiltà, dalle mansiones scenografiche dei Misteri, che permettono la duplice visione esterno-interno, agli accessori come le nuvole, le mandorle, gli stendardi e via dicendo. Tutti questi oggetti vengono, con varie funzioni, assunti dall'arte pittorica e ridotti a oggetti figurativi, perdendo il loro valore utilitario per accentuare quello più squisitamente simbolico. Essi formano un sistema al di fuori del quale il loro significato non è più comprensibile. Non si tratta semplicemente del conto del dare e



EDIZIONI LAVORO

Leo Marx

## LA MACCHINA NEL GIARDINO

Tecnologia e ideale pastorale in America

Un'analisi ormai classica del conflitto tra valori dell'industrializzazione e mito dell'America «giardino».

EDIZIONI LAVORO