

OSKAR SCHLEMMER



Oskar Schlemmer (Stoccarda 1888 - Baden-Baden 1943) è stato un pittore, scultore e regista austriaco. La fase più rilevante della sua opera è legata all'avvicinamento ai modi dell'Astrattismo e a una poetica di riduzione delle forme alle figure geometriche semplici. In particolare, lo guida l'interesse per le proprietà plastiche dell'uomo, che si traduce nella rappresentazione del corpo umano nello spazio attraverso figure schematiche in movimento. Anche in ragione di questi interessi, si impone come uno dei più importanti rappresentanti e teorici del balletto contemporaneo, che gli fornisce l'occasione per applicare i suoi studi sullo spazio e sul movimento.

Oskar Schlemmer, *Figura umana stilizzata: I segni nell'uomo*, 1924, disegno.

ANGELO MARIA RIPELLINO



Il palermitano Angelo Maria Ripellino (1923-1978) è stato uno dei maggiori studiosi italiani delle letterature russa e boema, oltre che critico teatrale e scrittore in proprio. Alla cultura ceca ha dedicato un testo fondamentale, uscito nel 1973, intitolato *Praga magica*; dei suoi volumi consacrati alla poesia, al teatro e alla cultura russi sono da ricordare almeno *Poesia russa del Novecento* (1954), *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (1959), *Il trucco e l'anima* (1965), *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* (1968). Studioso di primo piano, Ripellino è stato anche un importante poeta, ironico e dotto al tempo stesso. Tra i suoi volumi, *Notizie dal diluvio* (1969), *Uno splendido violino verde* (1976), *Autunnale barocco* (Milano 1977). Significative anche le prose di *Storie dal bosco boemo* (1974).

Angelo Maria Ripellino.

MEYERHOLD



Vsevolod Meyerhold, scenografie per *Le Cocu imaginaire* di Fernand Crommeynck, regia di Meyerhold, al Théâtre de l'Acteur, Mosca, 1922.

Allievo di Stanislavski, il regista russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940) è stato uno dei protagonisti della scena teatrale del primo Novecento e tra i primi a rompere con le consuetudini dominanti, improntate allo psicologismo e al naturalismo, per seguire le vie nuove del simbolismo. Tra il 1922 e il 1927, Meyerhold porta in scena le sue opere più significative (il *Mistero Buffo* di Majakovskij, il *Cocu magnifique* di Crommelynck, il *Revisore* di Gogol'), spesso distaccandosi dal testo per mettere in rilievo la finzione teatrale. La scena stessa era da lui concepita fuori dagli schemi naturalistici: non dunque come doppio del reale, ma come elemento teatrale visibile, funzionale all'espressione "biomeccanica" degli attori, nei quali i movimenti del corpo dovevano sostituire la rappresentazione dei tratti psicologici.

IL BALLETO E LA PITTURA



Marc Chagall, bozzetto per un costume dell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij: Mostro, 1945, matita, acquerello e gouache su carta (Saint-Paul-de-Vence, Collezione dell'artista).

I balletti russi hanno avuto un posto fondamentale tra le grandi avanguardie del primo Novecento, anche per la loro capacità di attrarre, insieme ai musicisti e ai coreografi, i pittori, che sempre più spesso lavorano per la scena. E sulla scena il danzatore esalta il valore del corpo: «Strettamente connesse alle vicende dell'attore nel Novecento quelle della danza e del danzatore; figura che guarda alla musica, in primo luogo, ma anche all'acrobazia e alla sfida che il corpo lancia allo spazio nelle sue molteplici posizioni [...]; figura infine che compete con la marionetta e con lo strumento musicale» (F. Angelini, *Teatro e spettacolo del primo Novecento*, Laterza, Bari 2004).

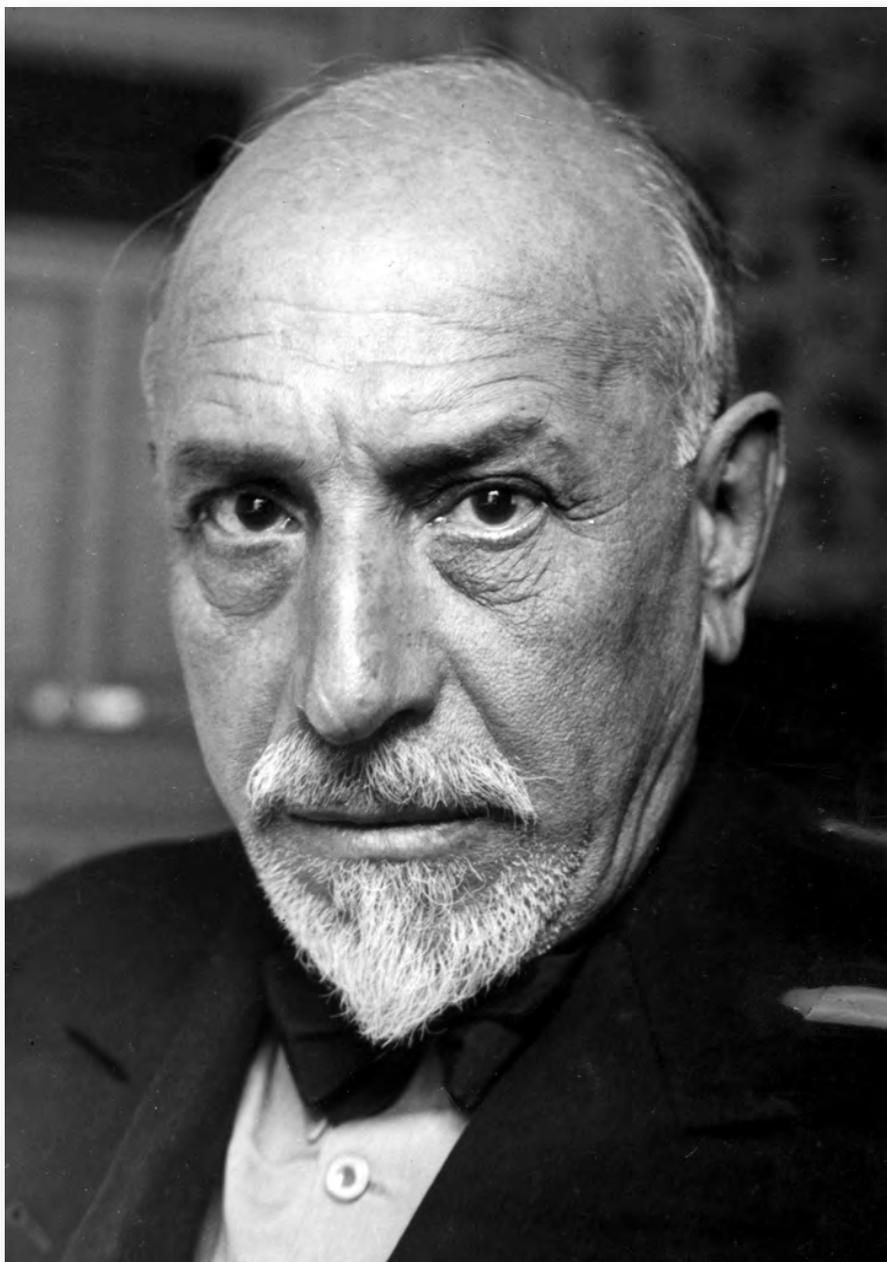
CRAIG E LA SUPERMARIONETTA



La "supermarionetta", litografia di Edward Gordon Craig, 1907 (Parigi, Bibliothèque Nationale).

Attore, regista e scenografo inglese, Gordon Craig (1872-1966) è il teorico della “supermarionetta” che dovrebbe sostituire l’attore, il quale a sua volta, per l’interferenza delle sue espressioni e le sue emozioni, rappresenta il più rilevante freno alla rifondazione del teatro. Scrive Craig: «La natura intera dell’uomo tende verso la libertà; egli reca perciò nella sua stessa persona la prova che, come *materiale* teatrale, egli è inutile. Nel teatro moderno, adoperando uomini e donne ed i loro corpi come *materiale*, tutto ciò che si rappresenta è di natura accidentale. Gli atti del corpo dell’attore, le espressioni della sua faccia, i suoni della sua voce, tutto è in balia dei venti delle sue emozioni. [...] L’attore [...] è posseduto dall’emozione; essa invade le sue membra movendole come vuole». Occorre dunque, secondo Craig, «creare la supermarionetta. La supermarionetta non competerà con la vita, ma andrà piuttosto al di là di essa. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue, ma piuttosto il corpo in rapimento; aspirerà a vestirsi di una bellezza di morte, mentre esalerà uno spirito di vita».

PIRANDELLO E LA MASCHERA



Primo piano di Luigi Pirandello, fotografia, scatto del 1934.

Il più grande drammaturgo italiano del Novecento non poteva certo rimanere estraneo alla riflessione sul ruolo dell'attore e sulla funzione della maschera, che si collega in lui al più ampio ragionamento sulla natura e l'identità dell'uomo moderno. La maschera diventa, con Pirandello, la figura dell'alienazione dell'uomo da se stesso, costretto com'è nella rete delle convenzioni sociali, che gli negano la possibilità di esistere come persona integra e unitaria. Una maschera è imposta all'individuo dalle convenzioni sociali, che lo costringono a comprimere le proprie pulsioni vitali, il cui unico spazio di manifestazione diventa la follia, la deviazione subitanea, o la creazione artistica.

I SEI PERSONAGGI



Il Padre e la Figliastro interpretati rispettivamente da Lamberto Picasso e Marta Abba nella messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1925.

Tra un'edizione e l'altra dei *Sei personaggi*, è stato osservato, «muta la sostanza dei personaggi, più naturalistici nel '21, più emblematici nel '25, quando l'autore prescrive che abbiano una certa levità di sogno, pur mantenendo l'essenziale realtà delle loro forme. In questa edizione perciò immaginerà per loro l'uso di speciali maschere che dovranno estrarre e mostrare il segno della loro essenza figurale: il rimorso per il Padre, il dolore per la Madre, la vendetta per la Figliastro. I personaggi hanno così inscritta nella loro apparenza sia la loro essenza che il loro immutabile destino. Oltre che carica di maggiore espressività, la maschera non sarà senza allusioni alla sua riattivazione richiesta da Gordon Craig come mezzo per superare l'umana imperfezione dell'attore, le interferenze degli stati d'animo sulla precisione del gioco» (F. Angelini, *Sei personaggi in cerca d'autore, di Luigi Pirandello, in Letteratura italiana. Le opere, IV, Il 900. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995).