



Fig. 58 Cristina Grazioli, *Convegno Idea assurda per un filmmaker. Luna.*
Foto di Carlo Meazza.

CRISTINA GRAZIOLI
EBBREZZE LUNARI NELLA POETICA
DI PAUL SCHEERBART:
LA SCENA COME CORPO ORGANICO DI LUCE,
TRASPARENZA, COLORE

E protesto in primo luogo contro l'espressione
guerra mondiale. Sono certo che nessun astro,
per quanto vicino,
andrà a impiccarsi nei fatti in cui siamo implicati.
Tutto porta a credere che una pace profonda
continui a regnare sull'universo astrale!
(Paul Scheerbart, 1914)

Tra la terra e il cielo, utopia e realtà

Autore ancora troppo poco studiato, Paul Scheerbart (1863-1915) si rivela oggi ai nostri occhi uno straordinario anticipatore di concezioni artistiche, linguaggi, figure. I due titoli che lo hanno reso noto, il futuribile, *Glasarchitektur* (*Architettura di vetro*, 1914) e il fantastico *Lesabéndio. Ein Asteroidenroman* (*Romanzo di un asteroide*, 1913), rivelano già due motivi fondamentali della sua opera: la trasparenza e lo sguardo ad un mondo extra- o sovra-terrestre.

In Germania Scheerbart viene riscoperto a partire dagli anni Sessanta. In merito alla ricezione della sua opera, la critica ha notato come i mondi desiderati all'inizio del Novecento da quel gruppo di 'visionari'² ai quali Scheerbart è annoverato, ritornino in questo decennio, coronati dal viaggio sulla luna; è in tale contesto che anche il nostro autore viene rivalutato.

-
- 1 Paul Scheerbart citato in W. Benjamin, *Sur Scheerbart, Gesammelte Schriften* II/1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, pp. 630-632, tr. it. *Su Scheerbart*, trad. di N. Zippel, in P. Scheerbart, *Lesabéndio*, saggio introduttivo di F. Desideri, con quattro scritti di Walter Benjamin, illustrazioni di Alfred Kubin, Lit/Castelvecchi, Roma 2014, pp. 49-51 : 49.
 - 2 A. Lütgens, *Visionäre der Moderne. Zur Einführung in Visionäre der Moderne. Modern visionaries. Paul Scheerbart Bruno Taut Paul Goeckel Scheidegger & Spiess/Berlinische Galerie, Berlin 2016, pp. 10-12: 11.*

Abbastanza noto al versante letterario (anche grazie all’ammirazione che gli dimostrarono figure come Walter Benjamin o Ernst Bloch), vero ‘faro’ per la letteratura di fantascienza³ e riferimento imprescindibile per la nuova architettura degli anni Venti, Scheerbart rimane raramente affrontato dal lato propriamente teatrale. Rivoluzionario drammaturgo e innovatore tanto dal punto di vista scenico che da quello drammaturgico, non solo scrive una moltitudine di testi e saggi di argomento teatrale, dove ci appare anticipatore di molte innovazioni novecentesche, ma conosce anche la prassi scenica ed è in contatto con personalità teatrali del suo tempo⁴.

Inoltre, le sue innovazioni, visive e linguistiche, sono indirettamente collegate alla sperimentazione cinematografica degli anni Venti, ‘annuncio’, seppure in diverso contesto, delle ‘visioni’ astratte del secondo Novecento. Suggerione che non sfugge a Otto Stelzer già nel 1961:

la prosa di Scheerbart è dettata completamente dal regime dell’ottico. Nelle sue dettagliate visioni raggiunge esiti di grande densità e intensità, soprattutto nel dare forma al dinamismo, tanto da ricordare i soggetti dei moderni film astratti.⁵

Il testo che farà qui da filo conduttore è *Kometentanz (La danza delle Comete, 1902)*⁶, una “pantomima astrale in due atti”, che annovera tra i personaggi la Luna, tema del nostro convegno.

- 3 Recentemente ho riproposto il nostro autore nell’ambito di un seminario sulle origini della fantascienza tedesca (*Dal barone di Münchhausen al V2: la fantascienza tedesca delle origini*, a cura di Roberta Malagoli e Alessandro Fambrini, Università di Padova, Sala delle Edicole, 17 maggio 2017). In questo contesto la luna la fa da padrona. C. Grazioli, *Danze di luce. Kometentanz di Paul Scheerbart*, in *Alle origini della fantascienza tedesca*, a cura di R. Malagoli e A. Fambrini, Padova, Padova University Press, Padova 2019, pp. 85-104.
- 4 Si vedano le lettere, dove oltre a un interlocutore come Herwarth Walden che pubblicò suoi testi in “Der Sturm”, ricorrono i nomi di Hermann Bahr, Frank Wedekind, Franz Servaes, Max Reinhardt, Arthur Kahane; riferimenti alla recitazione di Agnes Sorma e il desiderio di avere come interprete del suo dramma *Der zweite Mond, (La seconda luna)* Rudolf Blümner, uno dei più originali artisti dell’epoca; cfr. P. Scheerbart, *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen 1889-1915*, hrsg. von M. Rausch, Argon, Berlin [1991].
- 5 O. Stelzer, *Die vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vorbilder*, Piper, München 1961, pp. 107 s., citato in A. Lütgens, *Dichten. Bauen. Träumen, in Visionäre der Moderne. Modern visionaries. Paul Scheerbart Bruno Taut Paul Goesch*, cit., pp. 16-25 : 22. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono nostre.
- 6 P. Scheerbart, *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge*, in “Die Insel”, II Quart., 3, 1901/1902, ora in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von M. Rausch, edition text + kritik, München 1977, 2 voll., Bd. 2, *Regieungsfreundliche Schauspiele*, pp. 7-35; trad. it. *Danza delle Comete. Pantomima*

Sono numerosissimi i momenti dell'opera di Scheerbart dove compaiono figure astrali (o più generalmente celesti), e in particolare la luna sembra essere l'emblema di un mondo altro, regolato da leggi che sfuggono all'ordine della realtà terrestre e ne sovvertono le gerarchie.

Un tratto singolare e poetico del mondo fantascientifico di Paul Scheerbart è il tipo di relazione che instaura con il terrestre, con il reale umano: l'universo 'altro' del pacifista e serafico Scheerbart non è inquietante⁷. Pur anticipando molti dei procedimenti che saranno propri dell'Espressionismo, che li declinerà secondo i propri codici, ne è tuttavia lontano per il tono giocoso e lieve: in questo tratto rientra anche il ricorso alle figure astrali, che irridono le piccolezze dell'Umano; è il caso della Luna del *Kometentanz*.

La luna non brilla di luce propria. Questo carattere di luminosità riflessa ne fa un elemento celeste più prossimo all'umano (a differenza del sole, la possiamo guardare); nell'universo scheerbartiano, sempre scandito da polarità (la terra e il cielo), la luna è forse tra tutti gli elementi celesti quello più vicino agli umani; le sue fasi influenzano la vita terrestre, la vegetazione, gli umori. Così "umanizzata" la luna compare anche nel testo in questione.

Tutta l'opera di Scheerbart è abitata da corpi celesti (oltre alla luna, astri, stelle, sole, pianeti) ed è attraversata dall'aspirazione a staccarsi da terra, superando le leggi della fisica, della natura e della vita quotidiana. Questo motivo ha relazioni con la declinazione scheerbartiana di 'utopia': la scena sembra infatti il luogo dove essa aspira a realizzarsi.

La danza delle Comete si inserisce dunque nel clima di sperimentazione che prepara le concezioni teatrali delle Avanguardie storiche. Ma non si tratta solo del territorio artistico. Arte e tecnica nella concezione del nostro Autore sono strettamente legate.

Per capirne la portata e la complessità è utile richiamare alcuni elementi di contesto, poiché non si può prescindere da tutta una serie di scoperte e nuove (o rinnovate) concezioni che si diffondono a partire dalla fine del XIX secolo.

Le scoperte nel campo della fisica, come la luce elettrica (1879), le onde elettromagnetiche (1888), i raggi X (1895), il telegrafo senza fili (1895), la radioattività della materia (1896), rafforzano la fiducia nell'esistenza di universi al di là della percezione umana. Tali acquisizioni alimentano o influenzano

astrale in due atti, in *Drammi dell'espressionismo*, a cura di C. Grazioli, con un saggio di F. Bartoli, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 81-107; d'ora in poi faremo riferimento a questa nostra traduzione; per i riferimenti all'originale cfr. C. Grazioli, *Danze di luce. Kometentanz di Paul Scheerbart*, in R. Malagoli, A. Fambrini, (a cura di), *Alle origini della fantascienza tedesca*, cit., pp. 85-104.

7 Che sia leggenda o biografia, il fatto che Scheerbart si sia lasciato morire di denutrizione in segno di protesta contro la guerra è significativo.

l'ambito artistico, in certi casi offrendo occasioni per prendere posizione di fronte all'avanzare della tecnologia e dell'industria. Nel primo Novecento la teosofia e l'antroposofia creano stretti legami tra scienza della natura, filosofia e misticismo. In tale contesto si ritrova la convinzione che l'etere sia abitato da oscillazioni, raggi, onde; ogni cosa nasconde un'anima: ne deriva che anche la materia è spirito. Si pensi a Charles Webster Leadbeater, alla sua idea della trasparenza dei corpi e dei loro legami con un'energia cosmica⁸.

Significativo per il nostro contesto anche il fatto che vi sia un diffuso e articolato interesse per le teorie del colore e le loro applicazioni (per esempio lo stesso Leadbeater, Rudolph Steiner, Johannes Itten che porterà con sé tutto questo al Bauhaus alla soglia degli anni Venti). E sulla base di quanto evocato, un impulso inedito riceve la metaforica della luce, che tiene insieme o coniuga scienza, tecnica, misticismo.

Nel contesto che stiamo trattando, è la luce colorata che costella testi e progetti, in particolare nella sua interazione con il vetro. Le ‘visioni’ di Scheerbart anticipano non solo concezioni sceniche e forme di scrittura letteraria, ma anche invenzioni tecniche. Se studi recenti ne hanno messo a confronto i progetti con il territorio delle invenzioni dell'epoca⁹, già nel 1961 Otto Stelzer, definendo Scheerbart un *Universalutopist*, scriveva: “non vi è invenzione della nostra epoca tecnologica che lui non abbia descritto in anticipo, dalla guerra aerea con aeromobili senza piloti fino alla cosmonautica – la parola *Raumfahrt* [viaggio nello spazio] – è di sua invenzione”¹⁰.

Tra l'altro, Scheerbart in *Das Paradies oder die Heimat der Kunst*¹¹ constata l'ampliamento del concetto di “arte”: questione centrale sarebbe non più la rappresentazione, ma la scoperta di cose ‘rappresentabili’¹². *Erfindung*:

8 C.W. Leadbeater pubblica *Man visible and invisible* nel 1902; *Thought-forms* nel 1905, testi importanti per molti artisti del primo Novecento.

9 Per esempio i moderni sistemi di aerazione, le porte e finestre scorrevoli; cfr. L. Ikelaar (hrsg.), *Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntschaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Igel Verlag Wissenschaft, Paderborn 1996, p. 28.

10 O. Stelzer, *Die vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vorbilder*, cit., p. 108, citato in Annelie Lütgens, *Dichten. Bauen. Träumen*, in *Visionäre der Moderne. Zur Einführung*, cit., p. 11; cfr. anche L. Ikelaar (hrsg.), *Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntschaft*, cit., p. 29.

11 P. Scheerbart, *Das Paradies. Die Heimat der Kunst*, George & Fiedler, Berlin 1889: *Il Paradiso. La patria dell'arte* è il titolo programmatico della prima opera pubblicata da Scheerbart. Ora in Id., *Gesammelte Werke*, 5, hrsg. von T. Bürk, J. Körber, U. Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim-Bellheim, 1986-1996, pp. 9-281.

12 «Der Begriff von der Künsten wird hier erweitert : nicht mehr die Dastellung, sondern die Erfindung von darstellbaren Dingen wird zur Hauptsache», (1889), Id., *Gesammelte Werke*, cit., 5, p. 249.

scoperta, invenzione; Ikelaar mette giustamente l'accento sul fatto che Scheerbart scrivesse anche su riviste tecniche e di ingegneria, per esempio nel periodico "Technische Monatshefte" (1910-1914), che lo stesso Scheerbart nomina nel suo articolo su Bruno Taut¹³. In questa rivista si dà conto di uno straordinario repertorio di brevetti, il *Buch der Erfindungen*: 7000 pagine riferite ai brevetti presentati in Germania tra 1896 e 1901¹⁴.

Le conoscenze tecniche si uniscono alla visione utopica anche in *Perpetuum Mobile*, lo scritto illustrato che documenta la ricerca su questa macchina del tempo che lo occupa per tutta la vita¹⁵.

Un ulteriore tratto interessante di questi binomi (utopia/realtà, arte e scienza)¹⁶ sono i disegni, dispositivi generatori di visioni. Per esempio le serie *Jenseitsgalerie* o *Der magnetische Spiegel*¹⁷, dove il fantastico è frutto di un'osservazione acuita della realtà: ne scaturiscono la sua deformazione e la proliferazione di forme grazie all'impiego di dispositivi quali possono essere semplici superfici metalliche, specchi, lenti.

2. Staccarsi da terra

In questi scritti l'attenzione è sempre rivolta ad un teatro che aspira a liberarsi della materia, percorrendo la via del dispiegamento di complesse potenzialità scenotecniche, come avrebbe richiesto anche *Kometentanz*.

All'apparente paradosso di voler esprimere le dimensioni dell'immateriale e dell'immaginario attraverso i mezzi della scena, che sono necessariamente materiali e concreti, nel primo Novecento si affianca l'inadeguatezza dei mezzi scenici dell'epoca a tradurre l'audacia delle soluzioni

13 Cfr. Id., *Bruno Tauts Glaspalast* (1914), in "Technische Monatshefte", H. 4, 1914, pp. 105-107.

14 *Das Buch der Erfindungen*, Otto Spamer, Leipzig 1896-1901. Scrive Scheerbart in *Glaspalast* che non siamo alla fine ma all'inizio di un'epoca: ci dobbiamo aspettare miracoli dalla chimica e dalla fisica. I nessi tra arte e scienza sono imprescindibili: «Scheerbart s'inscrit dans la tradition interrompue des rapports entre le théâtre et la science», P. Ivernel, *Paul Scheerbart et la scène multiverselle*, in "Revue d'études théâtrales". Jacques Lassalle. *Parcours d'acteurs. Le théâtre cosmique*, Registres / 5, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000, pp. 140-144: 142.

15 P. Scheerbart, *Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung*, Rohwolt, Leipzig 1910.

16 Si veda anche l'interessante conferenza di Micky Remann, *Paul Scheerbarts prä-psychedelisches Perpetuum Mobile der architektur-literarischen Avantgarde*, <https://www.youtube.com/watch?v=2PqFvYwNGko>, ultima consultazione 20 dicembre 2019.

17 P. Scheerbart, *Gesammelte Werke*, cit., vol. 9, pp. 100-258.

proposte dall’Avanguardia; nel nostro caso a realizzare le arditezze ‘fantastiche’ delle visioni di Paul Scheerbart.

Il secondo motivo da ricordare nel contesto specifico, è l’attenzione ai generi della danza e della pantomima e a tutti i linguaggi che scardinano la concezione di un teatro a dominante verbale; l’assenza di parole e la partitura di movimento, immagini e suoni vanno lette nel contesto della programmatica opposizione alla tradizione testocentrica. Alla quale si accosta l’insofferenza per una scena dove regna il grande attore.

Rispetto al primo motivo, Scheerbart è consapevole delle difficoltà di realizzazione della sua opera, lo dimostra nella prefazione alla *Revolutionäre Theaterbibliothek* (1901-1903)¹⁸, dove riconosce lo scarto incolmabile tra la sua concezione e la scena della tradizione: è in particolare la semplificazione delle scenografie l’elemento più audace, che chiede di rinunciare all’accumulo di materiali inutili¹⁹.

La maggior parte dei testi nei volumi della *Bibliothek* sono influenzati da questo dato. Per Scheerbart si trattò di creare dei ‘testi di passaggio’ per non perdere completamente il rapporto con la realtà teatrale esistente. È una considerazione importante, che dichiara quanto gli sia familiare la scena del suo tempo, nella consapevolezza che se si crea per il teatro si deve creare qualche cosa di realizzabile. Considera quindi i suoi lavori come i primi passi di un processo di rinnovamento dei linguaggi teatrali.

A saldare il nesso tra slancio visionario e concretezza, vi è un materiale splendente, il vetro. I motivi celesti, lunari e astrali, sono pervasi dalla luce colorata ed esaltati dalla trasparenza. Il teatro che sogna Scheerbart ha le caratteristiche di ciò che esprimerà parlando dell’architettura: in *Glastheater* (1910) immagina un “teatro d’ombre con lastre di vetro trasparente e opaco. Su queste lastre, di qualsiasi colore possibile, si proiettino ombre di vetri colorati. Si avrà immediatamente un teatro d’ombra cromatico”²⁰.

Le indicazioni di luogo dei testi teatrali descrivono ambientazioni astrali, luoghi utopici, subumani o sovrumani. I motivi astrali percorrono l’intera sua opera, non solo quella drammaturgica (e a nostro avviso si devono leggere molti racconti come messa in forma della sua idea teatrale). Perseidi, Leonidi, Asteroidi, pianeti e stelle, per citare solo alcune delle figure che compaiono nei titoli dell’opera di Scheerbart. Nel metateatrale *Das Kosmische Theater* vengono ribaditi i nessi tra l’infinitamente piccolo e

18 Id., *Vorwort zur Revolutionäre Theaterbibliothek* (1903), in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, cit., vol. 1, pp. 7-8.

19 Cfr. Id., *Offener Brief zur Gründung der einfachen Bühne* (1898), ivi, vol. II, pp. 111-112.

20 Id., *Glastheater*, ivi, pp. 139-140.

l'universale (una sferica forma di formaggio diviene il corrispettivo del cosmo, una goccia di sangue *analogon* di una stella rossa)²¹.

In quanto alla luna, impossibile citare tutti i passi dell'opera scheerbartiana in cui compare: per esempio sin dal titolo in *Die grosse Revolution. Ein Mondroman* (La grande rivoluzione. Un romanzo lunare, 1902). E variamente in *Das Grosse Licht* (La grande luce)²².

L'aspirazione a superare la gravità terrena si declina nell'idea di un teatro "rivoluzionario", capace di scompaginare le leggi che regolano la quotidianità; ma nel contesto cosmico scheerbartiano, l'aggettivo può essere letto anche con riferimento al moto di rivoluzione della terra e dei pianeti.

3. Architetture di vetro: luce, colore, trasparenza

Seppure non si intenda qui affrontare esaurientemente le implicazioni di Scheerbarth nel territorio dell'architettura, è utile ricordare lo stretto legame con Bruno Taut e con le innovazioni "di vetro e di luce" degli anni Venti. In tale contesto il materiale trasparente viene esaltato come il mezzo più idoneo per le costruzioni del futuro, in un utopico scenario di distruzione dell'opacità della materia e di riedificazione entro un regno luminoso. L'ingente dispiego di mezzi implicato dalla nostra pantomima astrale apre a questa direttrice.

Scheerbarth sembra coniugare misticismo e tecnologia futuribile, fantasia irradiante luce e progresso scientifico, conciliando spirito e materia – quella materia apparentemente 'smaterializzante' che è il vetro, e in particolare il vetro colorato.

Questo legame si esplica grazie alla luce e richiama nuovamente la contrapposizione, centrale in *Kometentanz*, tra terreno e celeste.

Approfondire il motivo dell'architettura nell'universo scheerbartiano (non solo nell'opera dell'autore, ma anche negli influssi esercitati) consente di leggere il suo progetto visionario come realizzabile.

Il primo articolo che Scheerbarth dedica al tema dell'architettura di vetro risale al 1893. Nella corrispondenza con Bruno Taut dichiara che le sue

21 Id., *Das kosmische Theater*, ivi, II, pp. 151-163.

22 Id., *Das grosse Licht*, Sally Rabinowitz, Leipzig 1912; trad. it. *La Grande Luce, Münchhausiadi riunite*, a cura di S. Beretta, Università degli studi di Trento, Trento 2003, pp. 121-237.

idee hanno preso forma a quell'epoca nei racconti: dunque anche la letteratura di fantascienza incarnerebbe implicitamente progetti da realizzare²³.

Manfredo Manfredini ha evidenziato la dimensione teatrale dell'architettura di Taut. In questo senso la conoscenza di Scheerbart è fondamentale; non si tratta solo dell'influenza di un'arte su di un'altra, dato che lo stesso Taut in seguito compone per la scena.

Inoltre il legame con Taut interessa perché dalle suggestioni scheerbarbiane scaturiscono i suoi progetti di sperimentazione filmica. Fantascienza, architettura, teatro, sperimentazione cinematografica sono vasi comunicanti.

I due artisti si conoscono nel 1913, un anno prima della costruzione del *Glashaus*, prototipo di 'casa in vetro'²⁴ per la Werkbundaussstellung a Colonia: il contesto è quello di una Berlino che è divenuta una metropoli, dove le innovazioni artistiche, tecnologiche, urbanistiche hanno ricevuto un impulso notevolissimo²⁵. In questo edificio la luce trionfa grazie al fluire perenne dei colori nella trasparenza (del vetro, ma anche dell'acqua). A Scheerbart sono affidati i versi che compongono le iscrizioni lungo il perimetro circolare dell'edificio, liriche esaltazioni della luce e dei nuovi materiali trasparenti.

Nel 1919 Taut dedica allo «spirito di Paul Scheerbart» il «dramma totale» *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik* (*L'architetto del mondo. Dramma d'architettura per musica sinfonica*). Lo spazio scenico si fa qui generatore di suoni, luci e colori. Richiamiamo solo qualche elemento di questa importante creazione di Taut²⁶: il colore non è decorativo né illustrativo, bensì 'costruttivo': «alla capacità combinatoria si sostituisce l'atto creativo»²⁷. Il testo e l'attore lasciano il posto al divenire delle forme dello spazio, dove tutti gli elementi, colore, suono, architettura, luce, sono concepiti come 'presenze'.

23 Ricordiamo l'importante precedente dei *Passages* parigini e le celebri riflessioni in merito di Walter Benjamin (che, tra l'altro, scrive in *Der Surrealismus* (1929) „Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence“ (Vivere nell'architettura di vetro è una virtù rivoluzionaria per eccellenza)).

24 Ma in tedesco “Haus” è anche l'edificio teatrale.

25 Nel contesto degli scambi tra i due vanno ricordati anche il pittore di vetri Gottfried Heinersdorff (1883-1941) e la fondazione della Gläserne Kette, la 'catena di cristallo' che riuniva gli architetti intorno a Taut.

26 B. Taut, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*, Hagen, Folkwang 1920; tr. it. *Der Weltbaumeister. Spettacolo architettonico per musica sinfonica*, in G. D. Salotti, Manfredo A. Manfredini, Bruno Taut. *Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di C.M. Cella e P. Portoghesi, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 35-69.

27 M.A. Manfredini, *Per un'architettura teatrale*, ivi, pp. 13-33.

Taut si oppone alla concezione del sipario come separazione, per lui invece il mezzo del “rapporto solenne di luci e colori”²⁸; obiettivo di Taut, come era stato poco prima per Fuchs, Behrens, Littmann, è un’architettura ‘festiva’, elemento coesivo delle energie creative di tutta la collettività. Il cristallo diventa in tal senso emblematico.

In ambito teatrale va ricordata la collaborazione con Karl Heinz Martin, uno dei più noti registi dell’Espressionismo: Taut crea le scenografie per la *Jungfrau von Orleans*, dove impiega materiali in vetro colorato simili a quelli concepiti per il Glashaus, prodotti dalla ditta Luxfer Prismengesellschaft²⁹: i legami tra scena, architettura, immagine in movimento sono fortissimi, anche a livello strettamente materiale.

Il progetto teatrale *Der Weltbaumeister*, la partitura per un film ‘fiabesco’ *Die Galoschen des Glücks* (Le sovrascarpe delle felicità)³⁰ e il lavoro scenografico sono rielaborazioni del ciclo di opere “fantastiche” edito tra 1919 e 1920 *Die Stadtkrone. Die Auflösung der Städte e Alpine Architektur*.

Tratto unificante di tutte queste opere la trasparenza, il colore, la dinamica degli spazi.

4. Trasparenza e iridescenza della luce: movimenti cosmici

Nella “Pantomima astrale in due atti” *La danza delle comete* Scheerbart mette in scena il magico ricongiungersi della terra con il cielo. Composto tra 1899 e 1900 e pubblicato nel 1902³¹, il testo presenta coppie di polarità in ogni elemento, così che l’incontro/scontro tra terreno e celeste si dà come presenza tematica incarnata dalla struttura. Bipartito nell’impianto drammaturgico, in ogni minimo dettaglio il testo rinvia a questo schema: microelementi (quali dettagli dei costumi o delle capigliature, oggetti e materiali) rispondono alla macrostruttura. La simmetria della composizione investe i colori, le forme, i movimenti, i suoni, che incarnano tutti il tema della corrispondenza tra cielo e terra. L’aspirazione al celeste ha dunque l’impeto di un movimento “panico” e totalizzante.

28 Ivi, p. 19.

29 Se ne vedano informazioni al sito <https://glassian.org/Prism/Luxfer/DE/index.html>; ultima consultazione 21 dicembre 2019.

30 B. Taut, *Die Galoschen des Glücks*, tr. it. *Le sovrascarpe della felicità*, in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, pp. 137-140.

31 In “Die Insel”, poi nel 1903 per Insel Verlag, cfr. nota 6.

Il soggetto della pantomima racconta di un re annoiato che vorrebbe ricongiungersi al cosmo, aspirando a condividere con astri e pianeti la sfera celeste; i mezzi che segnano i tentativi di superamento della banalità del quotidiano sono la danza e la musica. Allo strepito dissonante dei musicisti terreni fa da controcanto la musica delle sfere celesti, ai goffi balli della corte, la danza luminosa degli astri. Ogni cosa che dimora nel basso ha la sua corrispondenza aurea nella dimensione superiore. I due emisferi sono messi in frizione (in dialogo o in confronto dispettoso) tramite un'azione giocosa e ironica. Le stelle e la luna si prendono gioco degli umani, ma infine li sollevano dalle loro miserie.

I personaggi presentano tratti universali: tre Grandi Comete, sette Stelle minori, La Luna piena, il Re, la Prima Sposa del Re, la Seconda Sposa del Re, la Cameriera appassionata, il Boia, il Buffone, il Mago, il Poeta, i Pianeti, le Donne dell'harem, l'Aiutante del Boia, i Musicisti, i Cortigiani, i Servitori.

Nella rigorosa struttura simmetrica si dispiegano gli elementi fantastici, commistione tra specie diverse che fa germinare forme nuove, dai tratti organici e astrali. I numeri sono ulteriore segno delle corrispondenze: 14 scene in ogni atto, perfettamente speculari come lo sono i due mondi che si confrontano; il 7, numero dello Spirito e delle corrispondenze (con il numero dei pianeti e con le note musicali), raddoppiato nel numero delle scene, ritorna, per esempio nelle sette Stelle minori, nelle sette Signore in costume da *Pierrot Lunaire* che danzano con sette Signore in blu nella Gavotte della luna³².

Il motivo astrale connota personaggi, costumi, drammaturgia e configura lo spazio: il sipario si alza su di un cielo notturno con innumerevoli stelle tremolanti: ad esso fa eco visivamente il pavimento bianco disseminato di stelle nere dentellate, che si inoltra verso il fondale, schiarendo progressivamente. La Cameriera porta un vestito azzurro con argentei falci lunari, sulle spalle due lune piene anch'esse argentate; a loro volta le falci e lune piene mostrano piccole maschere; sul capo una corona di piume bianche, sul dorso mezzelune come ali.

Una pantomima astrale che è allegoria cosmica: fiori e piante, mondo vegetale e animale, mobilio e oggetti di scena (come le sedie a forma di funghi), tutto sembra germinare dalla stessa origine.

Su tutto domina l'elemento “trasfigurante”, della Luce, che pervade il testo e dà forma alle figure, orchestra chiari e scuri del palcoscenico, costella i costumi e scandisce il ritmo visivo.

32 Nel 1892 Scheerbart pubblica la traduzione di Otto Erich Hartleben del *Pierrot Lunaire* di Giraud, musicata poi da Schönberg.

In numerosi momenti i personaggi portano strumenti di illuminazione, alludendo agli astri. Il movimento è improntato alla verticalità, gli astri scendono e gli umani tentano di salire in cielo. Nell'ultima scena del I atto (*Le stelle del cielo*), nuvole di vapore variopinto rendono invisibile il Re e la corte. Grandi stelle cosmiche sferiche, alte da uno a cinque metri, passano lentamente attraverso le nuvole, accompagnate da un moto impetuoso della musica delle sfere. Appare in alto al centro una grande maschera di Luna piena che ride, assolutamente immobile. «Comete a coda saltellano a destra e a sinistra accanto alla Luna piena, muovendosi su e giù come marionette. Mentre la musica delle sfere infuria a gran velocità, si chiude lentamente il sipario»³³. Un turbinio di timpano arresta i suoni.

Secondo la consueta simmetria, all'apertura del II atto la scena è uguale a quella finale del primo. Un movimento uguale e contrario mostra le stelle che scendono verticalmente e il pavimento che si innalza. Successivamente la musica delle sfere si trasforma in melodia di danza, le Comete danzano. Sono

rappresentate da uomini la cui testa è invisibile. Anche piedi e arti umani sono invisibili. Un fascio di raggi al posto della testa si lancia in aria come un proiettore elettrico; fasci di raggi più piccoli saltano fuori da dietro, tra le spalle. Il corpo umano viene avvolto da rami rigidi e scintillanti a forma di spina di pesce. I fasci di raggi sulla testa e tra le spalle si muovono leggermente, e i rami scintillanti si lasciano flettere lievemente e maneggiare come zampe di ragno: nel momento in cui vengono piegate scintillano come smalto trasparente in innumerevoli colori variopinti.

Tutti i fasci di luce durante la danza delle Comete formano uno con l'altro sempre nuovi angoli e a più riprese rimangono fermi per un paio di secondi; il che conferisce alla danza un carattere convulso.³⁴

La luce trasfigura i corpi, mescidando tratti fantastici e organici.

La Luna piena riacquisisce importanza nell'omonima ottava scena del secondo atto: il Mago ha tracciato linee magiche contro il cielo con le sue piume di pavone.

Dopo l'incantesimo appare in cielo una Luna piena che ride, scende maestosamente da regioni superiori sul palcoscenico e danza sulle note degli usignoli una buffonesca danza vacillante, eseguendo piccoli salti che rimettono l'intera corte di buon umore; le sciabole dei cortigiani volano sferragliando dentro i loro foderi. La luna ha un volto straordinariamente comico; è lo stesso che era apparso tra le nuvole alla fine del primo atto. La parte posteriore della testa è

33 P. Scheerbart, *Danza delle Comete*, cit., p. 94.

34 Ivi, p. 96.

costituita tutta da riccioli viola scuro che nella danza svolazzano di qua e di là; il volto è grande e color giallo oro.

Alla fine della danza la Luna getta fuori il Buffone dalla sua chioma. E mentre la luna rimane al centro della scena quieta come un corpo celeste, il Buffone viene aiutato a rimettersi in piedi; ha in entrambe le mani grosse ciocche di riccioli viola scuro.³⁵

Nel *Baccanale dei riccioli di luna* il Buffone distribuisce i riccioli di luna violetti alle Donne dell'Harem, ai Cortigiani e ai Servitori: “i riccioli hanno in sé una forza inebriante, sicché ogni cosa intorno si scatena nella massima sfrenatezza, mettendo in scena un vero e proprio baccanale. A cui manca solo il vino”³⁶.

Chi non ne ha presi rimane lì intristito, mentre gli altri danzano ebbri intorno alla Luna in modo sfrenato e divertente. La Luna scende, dialoga con gli umani più di quanto non facciano le stelle. Tuttavia nonostante il desiderio, sia del Re che della cameriera, di farsi portare in alto, la Luna li rigetta a terra. “Mentre un usignolo va a porsi sul suo naso e canta molto sonoramente, sale di nuovo nello sfondo verso le stelle; proprio sulla sommità, tra i capelli violetti trova visibilmente posto il buffone”³⁷.

Allontanatasi la Luna, il baccanale finisce. Dopo una scena in cui le Comete portano in alto Re, Boia e Cameriera (*Il rapimento*), proseguono le “ebbrezze”: una danza estatica si sposa ad una vera apoteosi tecnologica nella tredicesima scena, *Ifolli*. La musica infuria a ritmo selvaggio; quando il Re e la Cameriera tracollano appare in scena in alto la Luna piena, sprofonda in basso velocemente per affrettarsi ad aiutarli. Nuovi pianeti escono dal mondo delle stelle fisse. Riappaiono le tre Comete (hanno luci in testa proiettate verticalmente) con i personaggi tra le braccia; li portano verso l'alto, questi guardano da tutte le parti, la musica si fa sommessa e dolce. La Luna sale e quando è sulla sommità cala il sipario.

La musica delle sfere suona sommessa e risuona da lontanissima distanza la voce dell'usignolo.

Il tema della metamorfosi investe tutto l'accadimento drammaturgico, che si sarebbe tradotto in una iperbolica successione di effetti scenici. Una declinazione caleidoscopica ed euforica dell'anelito estatico al superamento di sé che sarà proprio di un versante dell'Espressionismo. Danza e musica sono i linguaggi che accompagnano l'anelito alla trasfigurazione e al ricongiungimento con il cosmo.

35 Ivi, p. 101.

36 Ivi, p. 102.

37 *Ibidem*.

A proposito della danza, vale la pena richiamare un autore che Scheerbart conosce, Gustav Theodor Fechner³⁸. Il fondatore della “psicofisica” (la disciplina che nel primo Ottocento inizia ad indagare la relazione tra stati fisici e stati mentali) concepisce le stelle come esseri viventi e dotate di una loro gerarchia. Per Fechner sole, stelle e pianeti sono Angeli; i pianeti hanno inoltre la proprietà di esprimersi tramite colori e luci, proprio come le creature di Scheerbart. Fechner scrive inoltre un suggestivo saggio sulla danza dal quale emergono numerosi punti di contatto con l’immaginario del nostro autore³⁹.

In conclusione, un omaggio

Rispetto al contesto dell’omaggio a Gianfranco Brebbia, senza forzare letture circa improbabili vicinanze, credo che almeno a livello di suggestioni il mondo di Scheerbart possa forse condividere nello spirito qualche consonanza con la sperimentazione di Gianfranco Brebbia e di altri artisti della ricerca sui mezzi del film astratto:

[...] ho girato qualcosa di speciale ed ho già visto i risultati – *fantastici*. Ho preso una candela, sai di quelle *multicolori* le quali servono ad abbellire bottiglie; sgocciolando la cera provoca composizioni eterogenee. [...] Mi sono munito di un cristallo da mm. 7. Ho montato sulla camera un superteleobbiiettivo per macrocinematografia ed una serie di prolunghe, al punto da esser costretto (io) ad appoggiare, quasi, l’ottica a contatto del soggetto. *Mi son trovato immerso nell’infinito astrale*. Una creazione di mondi nuovi mai invasi da chicchessia.⁴⁰

Infine, un omaggio alle giornate del convegno, conclusosi con la visita alla mostra di Sean Scully a Villa Panza, *Long Light*.

Se Fechner è l’autore di testi come *Nanna o l’anima delle piante* (1848), precorritore di concezioni e ricerche a noi contemporanee sulla vita e sensibilità (o intelligenza) del mondo vegetale; se l’architettura di vetro e le innovazioni che hanno al loro centro la trasparenza prendono impulso dalle

38 Cfr. R. Innerhofer, *Deutsche Science-Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien 1996, pp. 352-355; in una lettera a Kubin, Scheerbart esplicita il riferimento (23.09.1906), cfr. ivi, p. 352 nota 137.

39 Curioso nel nostro contesto che a Fechner sia intitolato un cratere lunare, nell’emisfero meridionale della faccia nascosta della luna. Per il saggio sulla danza cfr. il mio già citato *Danze di luce. Kometentanz di Paul Scheerbart*, cit.

40 Gianfranco Brebbia in M. Bacigalupo, *Il film sperimentale*, “Bianco e nero”, numero monografico 5/8, 1974, p. 61. Corsivi nostri.

serre dei giardini botanici⁴¹, il progetto di Sean Scully ci sembra una raffinata sintesi di questi motivi, giuntura di spiriti illuminati, utopie e sperimentazioni materiali.

Forse una risposta inconsapevole al paragrafo di *Architettura di vetro* intitolato *La bellezza della terra quando l'architettura di vetro sarà presente ovunque*, dove Scheerbart scrive:

«Avremmo un paradiso sulla terra, e non sentiremmo più il bisogno di guardare con nostalgia al paradiso in cielo»⁴².

41 “Paul Scheerbart war Architekt und Literat im prä-psychedelischen Sinne. Seine Werke sind eng verbunden mit dem gläsernen Gewächshaus des Botanischen Gartens Berlin”, M. Remann, *Paul Scheerbarts prä-psychedelisches Perpetuum Mobile der architektur-literarischen Avantgarde*, cit.

42 P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, con un saggio di G. Schiavoni, tr. di M. Fabbrì, Adelphi, Milano 1982, p. 35.