

taxe perçue
tassa riscossa
Torino - CMP

spedizione in abbonamento postale, -45% - art. 2 comma 20/b legge 662/96 - Filiale di Torino nr. 1/98

Il castello di Elsinore

anno X, 30, 1997

anno X, 30, 1997



QUADRIMESTRALE
DI TEATRO

IL CASTELLO DI EL SINORE

saggi

La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane

di Franco Perrelli

"Les Aveugles" di Maeterlinck

di Edoardo Giovanni Carlotti

"Matusalemme" di Iwan Goll

di Cristina Grazioli

materiali

Un teatro di boulevard, la Porte Saint-Martin

di Claudia Campanelli

spettacoli

"La ragione degli altri" di Massimo Castri

di Lia Lapini

Il castello di Elsinore

quadrimestrale di teatro
anno X, 30, 1997

Comitato di redazione

Roberto Alonge
Umberto Artioli
Siro Ferrone
Gigi Livio
Silvana Sinisi
Roberto Tessari
Claudio Vicentini

Direttore responsabile: Paolo Bertinetti

Segreteria di redazione: Stefano Bajma Griga, Anna Maria Canzonieri

Direzione e redazione: c/o Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo,
Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino, tel. 011-8173421, fax 011-8122802

Redazione francese: 12 rue de l'Echiquier, 75010 Paris

Registrazione presso il Tribunale di Torino n° 3950 del 14.6.1988

Stampa: A4, Chivasso (TO)

Per l'abbonamento 1997, versare L. 60.000 (Italia e paesi dell'Unione Europea) o L. 100.000 (per gli altri paesi)
sul ccp 14233167 intestato Costa & Nolan, oppure sul c/c 7730/20, Banca Carige, agenzia 13, Genova

Finito di stampare dicembre 1997

L'annata 1997 de "Il Castello di Elsinore" è pubblicata con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche



Il presente fascicolo esce con il contributo del Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte

sommario

saggi

- Franco Perrelli**, La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane 5
Edoardo Giovanni Carlotti, Foreste di simboli e serre d'allegorie. Vista e visione in *Les Aveugles* di Maeterlinck 43
Cristina Grazioli, Una declinazione della marionetta grottesca: maschera e automa in *Matusalemme o l'eterno borbese* di Iwan Goll 57

materiali

- Claudia Campanelli**, Strategie di sopravvivenza di un teatro di Boulevard tra Impero e Restaurazione: la scena del Porte Saint-Martin, una vicenda emblematica 97

spettacoli

- Lia Lapini**, *La ragione degli altri* di Massimo Castri 117

summaries

123

Cristina Grazioli

Una declinazione della marionetta grottesca:
maschera e automa in *Matusalemme o l'eterno
borgnese* di Iwan Goll

Matusalemme o l'eterno borgnese: la marionetta e l'automata

Dall'esperienza maturata a contatto con i diversi movimenti dell'avanguardia e dallo scambio con gli esponenti del mondo artistico europeo del secondo decennio del secolo¹ nasce il «dramma satirico» di Goll *Matusalemme o l'eterno borgnese*. Concepito nel 1918 e pubblicato nel 1922², esso appare come parodia di ogni idealismo e feroce satira della concezione borghese. Vi si percepisce la voce dell'«ex» espressionista, deluso dal fallimento delle aspirazioni rivoluzionarie e di palingenesi dei primi programmi dell'espressionismo³.

In linea con l'assioma esposto nella *Premessa* al dramma, secondo cui «una conversazione di cinque frasi»⁴ può essere molto più tragica di un evento luttuoso, la *fabula* è volutamente scarna e banale. La scena si apre sul *salotto borgnese* del protagonista, Matusalemme, titolare dell'omonimo calzaturificio, distrattamente impegnato con la moglie Amalia in una conversazione che precorre le battute incalzanti e sconnesse dei drammi di Ionesco. Dai frammenti di conversazione apprendiamo l'ovattato mondo in cui vive sonnecchiando l'industriale. Ogni indizio contribuisce a creare uno spazio chiuso e asfittico, che ricorda per molti versi gli interni minati dall'esplosione delle sintesi futuriste⁵. E anche qui, nel corso delle dieci scene di cui si compone il dramma, sono numerose le irruzioni della realtà esterna e i tentativi di scardinamento della stabilità borghese. Gli elementi di disturbo saranno una rivoluzione degli animali (finti o imbalsamati) che arredano la stanza, gli scioperi dei dipendenti della ditta di calzature Matusalemme, ma anche l'attività onirica del protagonista e soprattutto l'azione sovversiva di uno studente rivoluzionario. Egli non solo guida la folla che si ribella al ricco padrone, ma gli seduce la figlia e la ingravida. Da qui l'ipocrita indignazione del fratello di lei, che spara al colpevole. Ma in Goll i colpi di scena vengono rovesciati parodicamente e smascherati come finzione: lo Studente ha semplicemente perso l'anima e, vivo e vegeto, ancora sensibile alle grazie di una *cocotte* amante di Matusalemme, persegue il suo fine di sovvertitore dell'or-

dine, sparando a sua volta all'«eterno borghese». L'ultima scena mostra lo Studente e Ida, la figlia sedotta, ridotti in miseria e con un bimbo, nell'attesa di un futuro migliore, ovviamente borghese. In *extremis* sbucca Matusalemme, per nulla mutato dalla scena iniziale. Il tutto infarcito di battute farsesche, parodie di tirate romantiche, false esaltazioni rivoluzionarie, rapporti erotici di routine e conversazioni da salotto sul tempo, il tè, le *mises* delle cameriere e il futuro dei figli.

Mancando uno sviluppo consequenziale e tradizionalmente articolato della *fabula* è a partire dalle figure presenti nel testo che ci accingiamo ad offrirne un'analisi. Rifiutando la caratterizzazione di *personaggi* e negandosi alla funzione di motore dell'azione, esse divengono maschere, cifre dell'immaginario espresso dall'Autore.

Si delineano le prime tracce dell'universo marionettesco contenuto nell'opera di Goll: infatti, come la marionetta, la maschera è simbolo di quanto designa la dimensione *superumana* sulla scena. Nello scenario del Novecento a queste figure si accosta un loro fortunato erede, l'automa. Tale meccanizzazione non fa che riflettere il reale⁶: «Das neue Drama sei enorm»⁷, dichiara Goll in uno dei suoi scritti, il nuovo dramma dovrà essere «enorme», specchio di una realtà deforme. E proprio in virtù della meccanizzazione tale *enormità* trova dimora nella categoria del grottesco, che nel Novecento assume cadenze inedite. Maschere grottesche, automi, marionette si sovrappongono nel dramma satirico di Goll.

Come recita la didascalia iniziale, Matusalemme è l'*Ur-Bürger*, il borghese originario. L'epiteto, ammiccando ironicamente all'enfasi espressionista per tutto quanto è primigenio (e in particolare all'*Ur-Mensch* osannato dal movimento), conferma la vocazione sovratemporale del *tipo* identificato nel protagonista. Nella declinazione di Goll riflette l'immagine dell'industriale borghese per il quale soldi e produttività costituiscono la misura di tutte le cose: al riparo tra le pareti del salotto di un lusso molto kitsch e avvolto dall'involucro protettivo delle poltrone felpate. Queste, sottolineando l'idea dell'isolamento, attutiscono i rumori dell'esterno, dove si agita la rivoluzione degli operai, dipendenti della fabbrica di calzature *Matusalemme*. Nell'abitazione e nelle abitudini di questo magnate della scarpa domina un rivoltante miscuglio tra gusto snob e passione *kitsch*. Fuma sigari di marca, arreda il suo salotto con un sofà Primo Impero e con quadri di Kokoschka e di Corot, esibisce un bicchiere per la dentiera in cristallo di rocca, cravatta in seta, pantofole in pura lana di cammello, cognac invecchiato. Nella scena di apertura ogni dettaglio contribuisce a formare l'immagine del borghese grasso e appagato, dallo sguardo miope, lungimirante solo per interesse economico. Egli appare «sepolto sotto una pila di giornali di dimensioni sovrumane; ha la gotta e la gamba destra avvolta da bende di lana. Il volto rosso scuro, una grossa testa pelata, gli occhi piccolissimi, senza barba»⁸. Porta sulla pancia una pesante catena di rame massiccio alla quale è appesa

la miniatura di una cassaforte. Il ritratto è completato dalla riproduzione dorata di una scarpa, marchio del suo calzaturificio, portata come fermacravatta. È l'emblema di Matusalemme: attorno alla sua fabbrica ruota infatti tutta la sua esistenza. Nel prendere accordi per il matrimonio della figlia con i genitori dell'ipotetico genero Matusalemme valuta solo il vantaggio materiale che può derivare dalla loro unione. Quando poi scopre che la giovane è incinta di un altro, a preoccuparlo è solo lo scandalo che ne può conseguire: «Dobbiamo fare qualcosa per l'opinione pubblica, subito annunciare una svendita!»⁹.

Nemmeno l'universo onirico di Matusalemme sfugge alla legge del mercato: anche i suoi sogni mettono in scena eventi collegati alle calzature della ditta. Il suo passato e i suoi desideri sfociano immancabilmente in uno slogan pubblicitario dell'azienda. Varrà la pena considerare brevemente i tre sogni di Matusalemme rappresentati nella prima scena. In quello iniziale il protagonista segue con lo sguardo i piedi di una signora: l'attenzione si sposta dai piedi al volto, che però rimane velato. Quindi l'immagine si trasforma rapidamente in una serie di personaggi femminili; Matusalemme le si rivolge così: «Bella, chiunque tu sia, porta scarpe Matusalemme e rimanimi fedele!». Nel secondo sogno egli interviene sulla scena di un teatro dove si sta recitando il monologo di *Amleto*, toglie di mano il teschio all'attore ed esclama: «Lasci le sciocchezze. I morti possono volare. Ma l'uomo deve camminare sui suoi piedi» e, porgendogli una scintillante scarpa femminile: «Faccia piuttosto un monologo sulla mia ottima merce. Le sconto il quindici per cento sul prezzo al pubblico». Infine vengono mostrati i piedi di un esercito in marcia. Matusalemme in veste di generale promette loro le «scarpe Toreador» e il lucido «National», che farà splendere l'onore della patria: «Il nostro futuro marcia su suole di gomma. Urrà! Urrà! Urrà!»¹⁰. Non sembra un caso che proprio la scarpa, quindi per contiguità i piedi, costituisca il simbolo dell'universo del grasso borghese: nelle estremità inferiori in contatto con la terra viene evidenziata la categoria del basso, che evidentemente connota il mondo ritratto da Goll.

Nel primo sogno l'avvicinarsi delle donne in un'unica figura¹¹ fa da contrappunto alla fissità di Matusalemme. Più volte nel corso del dramma Matusalemme si addormenta sulla poltrona e anche quando è sveglio tende sempre a rimanervi adagiato¹². Immobilismo e staticità connotano il protagonista: egli è «ewig», eterno, poiché fisso nelle abitudini borghesi ma anche perché ridotto alla stereotipia della maschera. L'indolenza del borghese viene scossa solo dalla notizia dello sciopero dei suoi dipendenti, che lo fa saltare in piedi in grande agitazione e correre per la stanza, trascinandosi le bende che gli avvolgono il piede e dimenando le braccia: «Gesù Cristo. Mamma. Sciopero. Siamo perduti. Polizia! Incendio e delitto»¹³ e prosegue in uno sconnesso e comico monologo. In seguito all'irruzione della folla

nell'appartamento di Matusalemme, una volta ristabilito l'ordine grazie all'intervento della polizia, entrano due lacchè portando una seggetta, aiutano Matusalemme a togliersi i pantaloni e lo riadagiano in posizione seduta. L'impressione è quella di un meccanismo che tende a ritornare costantemente alla posizione di partenza. Entra in gioco l'*eternità* nella sua declinazione mondana. Tale concentrico ritornare su se stessi senza prospettive di mutamento è confermato dall'esito di un evento che nel dramma classico avrebbe costituito il momento culminante dell'azione e che qui si rivela invece illusorio: Matusalemme viene ucciso dal sommovitore dei rivoluzionari, lo Studente; ma anche dopo la sua morte il riso del borghese riecheggia di lontano. Non solo: quando Matusalemme riappare nell'ultima scena, dichiarando implicitamente l'immortalità del *tipo*, è ancora agguerrito nel lanciare nuovi articoli sul mercato.

Il motivo della fissità, nel quale Goll fa confluire quello dell'immortalità, è evidentemente connesso con la scelta del nome del protagonista. Come è noto, Matusalemme compare nel quinto libro del *Genesis*¹⁴: figlio di Enoch e padre di Lamech, muore a 969 anni. Essendo questa l'età più avanzata raggiunta da un personaggio biblico, egli diviene proverbiale per la longevità. Goll quindi volge in farsa il motivo biblico applicando uno dei principi che proclama in sede teorica, l'esagerazione: la longevità diviene immortalità¹⁵. Su Matusalemme leggiamo:

Dopo il transito di Enoc Matusalemme fu proclamato da tutti il re sovrano della terra. [...] Fu lui a liberare il mondo dalle migliaia di demoni [...]. Ogni volta che questi spiriti si imbattevano in un uomo tentavano di colpirlo o di ucciderlo, finché comparve Matusalemme che chiese pietà a Dio. Dopo che ebbe digiunato per tre giorni il Signore gli permise di scrivere il Nome Ineffabile sulla sua spada e con essa egli uccise in un minuto novantaquattro miriadi di demoni [...]. Quando morì gli uomini udirono un grande rimbombo nei cieli e videro apparire un corteo funebre di novecento schiere¹⁶.

Nella satira deformante di Goll il digiuno salvifico diviene insaziabile appetito e il gran rimbombo dopo la sua morte viene svlito in una risata.

Amalia è degna signora di Matusalemme: caricatura della casalinga borghese, indossa un abito con strascico in pizzo e seta, gioielli con perle e diamanti alle mani e al collo e ha «grandi seni sferici»; ma, come per proteggere l'ostentazione di tanta ricchezza, porta infilato sopra a tutto un grembiule da cucina sporco. Assolve egregiamente il ruolo di moglie dell'*Urbürger*, rimanendo per lo più in secondo piano e assumendo voce in capitolo solo in situazioni come la conversazione da salotto, le decisioni riguardo alla sistemazione dei figli, la cena (e anche il suo nome rimanda alla laboriosità¹⁷ della casalinga). L'elemento *gastronomico* sembra essere una costante delle scene in cui appare Amalia: è sempre lei ad arrivare con il tè, con lo sciroppo e soprattutto con il *Gulasch*. La pietanza ungherese costituisce una sorta di *Leitmotiv* all'interno del dramma: Amalia lo sta preparando nella scena di

apertura; quando muore il marito lei pensa per prima cosa che il *Gulasch* si raffredderà e ne piange; nella chiusa del dramma Matusalemme *resuscitato*, dopo una battuta sul «nuovo tacco di gomma Einstein», dice che deve andare a mangiare il *Gulasch*. Sono solo alcuni dei momenti in cui il tema si riaffaccia nel corso delle dieci scene.

Il figlio Felix fa il suo ingresso all'inizio della IV scena, quando un armadio al centro della stanza di Matusalemme si illumina dall'interno diventando la porta a vetri di un ascensore, che si apre lasciandolo uscire. Lungo tutto il dramma ogni comparsa di Felix avverrà in questo modo. Sin dalla modalità dei suoi spostamenti emerge quindi la caratteristica *meccanica* del personaggio, che ha perduto qualsiasi traccia di umanità. Egli è incarnazione dello spirito calcolatore, il genio degli affari. È il «moderno uomo matematico». Al posto della bocca ha un megafono in rame, come naso il ricevitore di un telefono, invece della fronte e del cappello una macchina da scrivere e, sopra, antenne che lampeggiano quando parla. Si esprime in modo telegrafico, con il tono dell'agente di borsa, e le sue affermazioni sono sempre introdotte dall'interiezione «Allô! Allô!». Egli è la fonte da cui Matusalemme attinge continuamente informazioni e dati sull'andamento della loro impresa e delle relative azioni in borsa. L'indispensabile blocchetto da cui legge e su cui ininterrottamente annota appunti è, in linea con la composizione assemblata del personaggio, una sorta di appendice della figura.

A differenza del padre, esposto al collasso ad ogni comunicazione che metta anche solo lontanamente a repentaglio la stabilità del suo impero economico, Felix, incarnazione del mito della macchina produttiva, rimane sempre assolutamente imperturbabile. Quando viene a sapere che la sorella è incinta, le sue uniche preoccupazioni sono l'andamento delle azioni e l'onore dei Matusalemme, non in quanto famiglia ma come impresa economica: «Tu, una vera Matusalemme, tu disonori il nostro sacro nome, la nostra sacra ditta! L'onore del trust *Box-Calf* è in gioco! La nostra clientela sospetterà il reparto propaganda. La nuova scarpa *Toreador* non sarà venduta!»¹⁸. È per questo motivo che decide di uccidere «l'individuo»: si batte in un assurdo duello con lo Studente, che viene colpito da un colpo di revolver sparato da Felix. Ma anche in questo caso la morte è apparente: lo Studente cade a terra, l'anima (nella forma del suo cappotto) lo abbandona librandosi verso l'alto, lui si rialza e, pregando Felix di porgere i saluti alla sorella, lascia la scena. Ironicamente *felice* anche nel nome, non si fa turbare nemmeno dall'uccisione del padre: il suo unico commento quando scopre il cadavere è «credo che ereditiamo!»¹⁹.

All'automatismo di Felix e all'interesse senza scrupoli di Matusalemme fanno da controcanto umano e idealistico, ma sempre giocato sul registro della parodia, Ida e lo Studente.

La fanciulla, figlia di Matusalemme, è la sognatrice di stampo romantico,

che vive nel mondo dell'arte e della letteratura («ha letto troppo Zola»²⁰ commenta il padre sentendola ricamare immagini poetiche sul figlio che porta in grembo e credendo che vaneggi); incurante dei rimproveri della famiglia borghese, fantastica sul suo amore per lo Studente. Innamorata di lui, ne rimane incinta e nella scena finale li troviamo sposati, poveri e infelici con il bambino. Dimenticato il sogno romantico, Ida è già perfettamente integrata a quello borghese: immagina il figlio cresciuto in veste di assicuratore, vestito e cravatta, e desidera una villa.

La caduta degli ideali artistici e letterari di Ida, evidentemente inconsistenti, avviene parallelamente a quella dell'utopia rivoluzionaria dello Studente. Egli appare dapprima come istigatore della massa alla rivoluzione, poi cinico derisore di tutti i valori, quindi rassegnato a subire la noia della routine quotidiana, appiattito nel rapporto con Ida. Ma è di fronte al suo rapporto con il sesso che Goll mette a nudo l'inconsistenza dell'idealista: lontano dagli slanci umanitari e rivoluzionari, qui emerge la sua animalità, prende il sopravvento la sua natura più bassa. Ciò si verifica dapprima nella V scena, dove lo Studente nel suo incontro con Ida in un parco viene messo in scena triplicato. Lo interpretano tre attori diversi, muniti ognuno di un berretto sul quale è indicato *Io, Tu, Lui*. I tre corrispondono al cinismo della ragione, alla dimensione banalmente sentimentale, alla più bassa espressione erotica²¹. Dopo una iniziale resistenza delle prime due parti, sarà quest'ultima ad avere il sopravvento. Per Béhar le tre figure rappresenterebbero l'essere bassamente reale, l'essere sociale e il subconscio osceno²². Vi è chi ha sottolineato che non si tratta di una lotta all'interno della coscienza individuale, ma dell'emergere di disparati ruoli sociali, e ciò corrisponde al principio secondo cui nel teatro di Goll viene denunciato lo scarto incolmabile tra essere e apparire²³. Lo Studente appare lontano dagli ideali umanitari anche nella IX scena: qui corteggia la Cocotte Veronika, amante di Matusalemme (si noti che la *cocotte* – l'unica donna che si salva nell'immaginario futurista – è il solo personaggio risparmiato dalla satira). Nel suo essere volubile, non afferrabile dal punto di vista psicologico, lo Studente mette in atto una delle istanze della poetica di Goll, l'eliminazione della psicologia del personaggio, tratto proprio dell'attore marionettizzato.

La categoria della marionetta, coniugata a quella del grottesco, viene chiamata in causa in modo esplicito dagli animali protagonisti della «Rivoluzione» che offre il tema per la seconda scena. Matusalemme si è addormentato e gli animali «artificiali o imbottiti» presenti nella stanza si animano e si appropriano del palcoscenico. Goll si serve di queste figure per parodiare i più svariati movimenti, correnti di pensiero, ideologie, evocando così l'antica satira degli animali. Qui citazioni, triti slogan e luoghi comuni rivelano l'inconsistenza dell'ideale. Il pappagallo cita Freud e Häckel, il cuculo meccanico dell'orologio della Foresta Nera è un «uccello tedesco

nazionale» e ammicca all'aquila imperiale. L'orso, nemico dell'uomo, discute con la scimmia idealista che è fautrice di un programma idealista «da Paradiso». Il gatto si prefigura un regno della bellezza. In tutti gli animali il linguaggio si adegua allo stile parodiato. Il bersaglio della rivoluzione degli animali è l'uomo. L'uomo è Matusalemme, ovvero l'eterno borghese; se si legge l'episodio tenendo conto delle dichiarazioni teoriche di Goll vi si può scorgere anche la rivolta contro lo strapotere dell'uomo sulla scena. L'uomo, sostiene l'Autore, deve essere rappresentato nella sua relazione con le cose e con gli animali. Questa posizione è equiparabile ad altre pronunce dell'avanguardia. Infatti se esiste chi squalifica l'uomo in nome di un teatro puramente meccanico e sul versante opposto chi riserva all'uomo una posizione assolutamente centrale, vi è anche chi lo considera un elemento scenico tra gli altri; o meglio, chi attribuisce pari dignità scenica a personaggi umani e ad oggetti. Dovremo citare almeno il dramma di Döblin *Lydia e Massimino* (1906), dove tra i personaggi compaiono vari oggetti: il Sedile, il Candelabro, il Genio della nave dipinto in un quadro; certi che l'autore li difenderà e che per loro inizierà «una nuova era», essi, esattamente come gli animali in *Matusalemme*, vogliono fondare un nuovo regno e gridano «vendetta contro tutto ciò che è umano!»²⁴. In Goll la rivoluzione si conclude con il ronzio di una mosca, che sveglia Matusalemme, ridicolizzando la sommossa degli animali.

La necessità di un teatro «sintetico»²⁵ auspicata da Goll deve essere intesa nel doppio significato contenuto nel termine: quello di brevità, concentrazione, e quello di artificiale. I materiali menzionati nel testo, le proporzioni innaturali degli oggetti, l'arredamento animato, le figure assemblate, esasperano tale carattere artificiale, proprio delle teorizzazioni del teatro antinaturalistico e del teatro *teatrale*.

Artificio per eccellenza è nel dramma di Goll il personaggio dell'Automa. Si tratta di un «Distributore automatico» che presenta tratti antropomorfi. Esso compare nella prima scena, al risveglio di Matusalemme dai tre sogni: è «di latta, della grandezza dei comuni distributori automatici di cioccolata» e ha le sembianze di un uomo in frac, con fascia bianca e cilindro. Matusalemme lo accende e lo mette in funzione inserendogli una moneta tra le labbra. L'Automa si muove accompagnando a piccoli passi movimenti delle braccia. Con «tono stridente», verosimilmente con una voce metallica, egli recita barzellette di Mikosch, il compagno di Janosch nelle storielle popolari ebraiche. Il secondo ingresso dell'Automa avviene nella IX scena: in quello che in un dramma tradizionale sarebbe stato il momento *clou* dell'azione, cioè quando lo Studente, nel corso della seconda comparsa della folla in casa del protagonista, spara a Matusalemme, «qualcuno ha inserito una moneta nel distributore automatico di barzellette»²⁶. L'Automa zampetta in avanti a piccoli passi, si pone di fronte al cadavere e recita le sue storielle. Tutti gli altri personaggi escono di scena

e si sente risuonare dall'Aldilà il riso di Matusalemme. Lo spettatore comprenderà subito dopo che si tratta di un *al di là della scena*: anche la morte fa parte della finzione teatrale, poiché sappiamo che il protagonista riapparirà nel finale della scena seguente.

Agli occhi di Goll la vita scorre su binari assolutamente prevedibili e convenzionali e il borghese, asservito ai meccanismi della produzione materiale e del potere, incarna nella sua opera le «enormità» all'insegna delle quali gira il mondo. Ma sin dal titolo il dramma lascia intravedere una concezione più ampia. Se l'attacco alla borghesia è l'elemento più immediato dell'intento smascherante dell'Autore, l'aggettivo «eterno» («ewig») deve essere inteso in tutta la sua portata: indica la condizione soggetta ad atrofia dell'agire insensato dell'uomo, la sua esistenza senza prospettive di rinnovamento. «Ewiger Bürger» quindi contemporaneamente indica il soggetto storico borghese e ha una connotazione sovratemporale: ogni epoca ha il suo *borghese*, un soggetto il cui movimento si curva su se stesso, negando il sogno di far progredire l'umanità e di rigenerarla, sogno espressionista che era stato anche di Goll. E il nome biblico Matusalemme accentua il contrasto tra dimensione mitica e atemporale e contesto storico contingente.

A questa concezione circolare e senza via d'uscita corrisponde la forma aperta del dramma²⁷: l'opera di Goll si inserisce in una tradizione che contrappone la dimensione del molteplice alla forma monolitica del dramma classico. A livello strutturale la forma aperta prevede una sequenza di scene accostate paratatticamente, dove il tutto scompare dal disegno complessivo dell'opera e riemerge per scorcii, frammenti, all'interno dei singoli momenti drammaturgici.

Nel caso di *Matusalemme* la figura a cui è improntato il dramma è quella del cerchio, dove il finale sfocia nell'inizio. Matusalemme esordisce così: «Niente di nuovo. Il mondo invecchia»; lo Studente conclude: «Oh Dio, se è noiosa la vita!»²⁸; entrambi, di generazione in generazione, esprimono le stesse considerazioni annoiate sul mondo. Notiamo per inciso che il tema della noia è centrale in uno dei drammi romantici considerati prototipi della forma *aperta* per il principio compositivo: si tratta di *Leonce und Lena* di Büchner, dove la noia del protagonista diviene l'emblema di una concezione che scardina il mondo dalle sue coordinate ordinarie.

Alla periferia del cerchio si situano gli eventi, irrelati tra loro e in rapporto con il tema centrale dell'«eterno borghese»²⁹.

Nei drammi che si possono ascrivere alla forma aperta si dipanano diversi filii narrativi, uno accanto all'altro. La mancanza di un'azione unitaria, di uno svolgimento concatenato e lineare, determina spesso una perdita del valore accordato al linguaggio verbale: ne consegue da un lato un linguaggio *alogico* e sconnesso, dall'altro un tipo d'espressione legata al visivo e in generale una eterogeneità di stili e di atteggiamenti. A questo proposito Klotz parla di

«metaphorische Verklammerung» (messa tra parentesi metaforica), cioè di spie che rimandano una all'altra e che contengono in sé il dramma. Crediamo che il tipo di analisi che si sta offrendo di Matusalemme confermi questa caratteristica: impossibile tentare una lettura *lineare* del testo, a partire dall'azione. Proficuo invece isolare singoli motivi, precipitati della concezione d'insieme dell'opera.

Così come temporalmente scompare la dimensione orizzontale, anche lo spazio si frantuma e si moltiplica; integrando il film all'azione, Goll sfrutta il principio cubista della scomposizione della realtà e, proponendo diverse prospettive e dimensioni, «giunge a mettere in crisi lo stesso concetto di spazio»³⁰. In linea con quanto detto, i personaggi appaiono quasi sempre incompiuti, non finiti, spesso frammenti di una personalità a tutto tondo.

Se le tracce di tale tradizione si possono rinvenire nell'antica farsa e nelle forme della buffoneria in ambito medievale, i precedenti moderni possono essere visti in alcune opere dello Sturm und Drang (nella fattispecie le farse del giovane Goethe, i drammi di Lenz), nelle commedie di Grabbe, di Büchner, di Tieck. I riferimenti più vicini a Goll vanno però cercati in ambito francese: si tratta di Jarry e di Apollinaire, che a buon diritto si iscrivono dentro la direttrice menzionata e che in modo radicale fanno saltare la struttura chiusa del dramma. Possiamo accostare all'idea di questa forma policentrica e aperta numerose affermazioni di Goll.

Il dramma deve essere senza inizio né fine, come ogni cosa quaggiù. Ma ad un certo punto comunque smette, perché? No, la vita continua, lo sanno tutti. Ma comunque il dramma finisce, perché siete stanchi, invecchiati in una sola ora, e perché la verità, il dono più intenso per il cuore umano, può essere inghiottita solo a piccolissime dosi³¹.

In questo mondo tutto ciò che accade è soggetto ad una ripetizione ineluttabile. Solo il teatro, sembra suggerire Goll, avrebbe la facoltà di porre ordine alla serie degli eventi, di conferire loro un inizio e una fine: ma sarebbe un ordine fittizio, apparente. Allora, contro un drammatizzazione, Goll auspica un teatro che riveli l'illogicità dell'agire. La scelta va nella direzione della rottura dell'illusione, dunque del metateatrale. I suoi celebri predecessori sono di nuovo Tieck, Grabbe, Jarry.

In *Matusalemme* tra i personaggi compare un «Signore del pubblico» che, alla battuta dello Studente (mentre corteggia la Cocotte Veronika) «Ah, come amo... la salumeria», interviene nel dramma ridendo; lo Studente replica: «Non rida signore, facevo sul serio» e lui: «Allora finisce tutto. Andrò a reclamare, voglio indietro i soldi del biglietto! Non si fanno mai battute!»³² e facendo un gran baccano lascia la sala indignato. Questa infrazione delle regole illusionistiche tramite la comunicazione diretta tra pubblico e personaggi è un tratto tipico del teatro di marionette. Il dramma di Goll richiama sotto diversi aspetti la struttura di questo genere

spettacolare: per esempio nella natura *marionettesca* delle figure messe in scena, che sono creature grottesche, sospese tra un'identità mancata e uno statuto d'oggetto, ridotte (o esaltate) a tipi e a caricature. Ne *Il dramma non esiste più* l'Autore constata la scomparsa dell'azione dal teatro contemporaneo³³: nel testo che si sta analizzando infatti cardini non sono più le azioni, ma i singoli *personaggi*, se così possono ancora essere chiamate le *maschere* create da Goll.

Ma qual è l'ambito e quali sono i modelli a cui si è potuto ispirare l'Autore? Il motivo del cibo e della fame insieme a quello delle scarpe e dei piedi sono spie del registro basso su cui si muove il dramma. Vi si aggiunge quello dell'appetito sessuale, che ripetutamente si infila tra le maglie del testo: nel primo sogno di Matusalemme con le sue amanti, nella scena dello Studente nel parco con Ida, o quando corteggia la Cocotte Veronika, ma anche in numerosi frammenti di discorso senza nesso con il contesto. Si delinea così la sfera entro cui l'Autore colloca le sue figure. Personaggi burattineschi, lo si è detto, essi appartengono all'universo del marionettesco: ma, lontani dalla declinazione divina o angelica della marionetta offerta negli stessi anni da altri autori³⁴, anziché librarsi nella leggerezza metafisica dell'archetipo kleistiano, si trascinano pesantemente a contatto con il terreno. La categoria è quella del grottesco, a cui appartengono la maschera di Hanswurst e il burattino Kasperl, sempre pronto ad abbuffarsi e a prendere legnate: le sane bastonate che Goll rimpiangeva nella citata *Premessa a Matusalemme* e che compaiono più volte in una scena presente nella versione francese del dramma³⁵.

Inevitabilmente una categoria per definizione legata al reale e alla materia risentirà delle situazioni contingenti in cui si manifesta: nel Novecento essa riflette l'universo della macchina e della meccanizzazione; nel caso specifico della marionetta, essa assume l'aspetto di un automa: è questa la figura che ci sembra risaltare nel testo di Goll.

L'essere artificiale assemblato:

L'Automa, degradazione meccanica del golem

Esiste un progenitore *sublime* dell'Automa all'interno della cultura ebraica³⁶. Sebbene esso sia per certi versi molto lontano dalla figura presente nel dramma, molte rielaborazioni di questo mito lo collegano al nostro esempio: si tratta del golem, il colosso d'argilla reso celebre nel nostro secolo dall'omonimo romanzo di Meyrink (*Il Golem*, 1915). La tradizione di questa figura³⁷ la fa risalire ad alcune rappresentazioni legate alla creazione di Adamo; essa sarebbe uno stadio del primo uomo, cioè la materia, la *byle*, un «grumo informe»³⁸, Adamo non ancora raggiunto dal soffio divino. La figura è collegata alle storie di immagini e statue animate; nel XVIII secolo si diffondono le leggende legate al golem come servitore magico o diabolico.

Si racconta che Salomon ibn Gabirol [poeta e filosofo] aveva creato una donna che lo serviva. Quando fu denunciato al governo [per magia] dimostrò che non si trattava di una creatura completa, ma che era fatta solo di pezzi di legno e di cerniere, e la disfece risolvendola nuovamente nei suoi elementi originari. E ci sono molte altre leggende del genere, sulla bocca di tutti, specialmente in Germania³⁹.

Commenta Beate Rosenfeld:

Si possono qui notare influenze che provengono da un altro settore della creazione artificiale di esseri umani – da quella dell'automa. Il motivo della scomposizione della creatura in singoli elementi presuppone chiaramente un certo meccanismo della figura del Golem [...]. Analogamente anche il motivo della servitù deriva dalla costellazione mitica dell'automa. Possiamo affermare che le sue fonti sono costituite dalle diffusissime leggende medioevali sugli automi⁴⁰.

Secondo la tradizione cabalistica sulla fronte del golem figurava la parola verità (*emeth*); cancellando l'alef, la prima lettera di *emeth*, egli sarebbe rimasto *meth* (morto). In questo modo il creatore avrebbe potuto tutelarsi dallo strapotere del golem. Nel 1808 Jacob Grimm narra la leggenda già popolare del golem magicamente animato da rabbi Löw di Praga, che cresce a dismisura, tanto da minacciare chi gli ha infuso la vita. Esso diviene il simbolo della tecnica moderna che schiaccia i propri inventori. Nel quinto capitolo de *Il Golem* di Meyrink si narra del rabbino che grazie a perdute formule della cabala costruì un uomo artificiale perché suonasse le campane della sinagoga. La sua vita era sorda e vegetativa e durava fino a sera: la forza era dovuta all'influsso di una iscrizione magica, collocata dietro i denti della creatura, che attraeva le forze siderali del cosmo. Il rabbino una sera dimenticò di togliere il talismano dalla bocca del Golem e questi corse in giro e strozzò chiunque incontrasse. Il rabbino lo catturò e ruppe il talismano e il Golem crollò. Tra l'altro il romanzo di Meyrink narra di un tesoro custodito da Matusalemme in persona e anche un vecchio che il protagonista ritrova dopo anni in un locale viene detto «vecchio come Matusalemme»⁴¹. *Il Golem* ha inoltre caratteristiche familiari al contesto in cui ci stiamo muovendo, come la struttura circolare e il tema del doppio, ed è pieno di motivi grotteschi: maschere, marionette, oggetti animati, corpi irrigiditi, lanterne magiche, figure di cera, cabaret. Scrive inoltre Scholem che nell'opera di Meyrink «elementi di incontrollabile profondità, e anzi di grandezza, si uniscono a un raro senso della ciarlataneria mistica e a una singolare capacità di *épater le bourgeois*»⁴².

È curiosa l'assonanza di *meth* con Methusalem. Ma indipendentemente da questa possibile coincidenza, è verosimile che Goll abbia voluto rovesciare parodicamente i tratti del golem. Non più il soffio delle parole divine ma le monete animano l'Automa. La creatura un tempo muta e attiva, misteriosamente sciente, qui non solo parla, ma racconta barzellette (ebraiche) ed è

inattiva. Il motivo del servo prodigioso viene rovesciato in quello di un inutile attrezzo meccanico⁴³.

È interessante notare che Ripellino nella vasta rassegna che fornisce della *Golemlegende* ne offre una visione smitizzata e quasi buffonesca: dalla materia imperfetta giunge all'idea di «omaccio balordo e goffissimo», lo definisce «un fantoccio di mota», «servitore torvo e tardissimo», «un plumbeo zanni»; «ha statura ben confacevole a un gigante, atti da babbuino, due froge che paiono due chiavi, una bocca grande quanto un palmento»⁴⁴.

Si deve menzionare anche un altro esempio che può fungere da anello di congiunzione tra il golem delle leggende praguesi e l'Automa di *Matusalemme*: si tratta di *R.U.R. (Rossums Universal Robots)* di Čapek⁴⁵ (1920), da cui ha origine la generazione degli automi e dei replicanti novecenteschi. Mehring definisce il dramma una «Golems-Marionetten-Komödie»⁴⁶.

Per comprendere le implicazioni che la figura dell'Automa pone in gioco, vale la pena aprire una breve parentesi sul fenomeno degli automi e cercare di vedere a quale specie d'automati appartiene il *giocattolo* di *Matusalemme*.

Come è noto, sin dall'antichità si conoscono esempi di automi e nel Rinascimento essi conoscono una importante stazione che li coniuga al meraviglioso e all'elemento spettacolare; ma è nel Settecento che essi vivono il loro momento più fulgido: basti pensare agli automi di Vaucanson, a quelli di Jacquet-Droz e di Kempelen, che trovarono la loro più suggestiva risonanza nei racconti di Hoffmann e di Poe. A partire dalla rivoluzione industriale gli automi (ma anche altre *macchine* ad essi equiparabili) conoscono una significativa metamorfosi: non più diletto e prova dell'ingegno umano, cessano di essere strumenti del meraviglioso e vengono creati per la prima volta a scopo utilitaristico. Contemporaneamente, nella società industriale dove la tecnica stupisce quotidianamente, gli androidi tendono ad essere relegati al ruolo di giocattoli. I primi distributori automatici a moneta, progenitori dell'Automa che compare in *Matusalemme*, si diffondono alla fine dell'Ottocento. In quel progetto «enciclopedico» che è *Parigi capitale del XIX secolo* Benjamin li definisce i nuovi penati del mondo moderno⁴⁷. Al volgere del secolo si diffondono anche i distributori automatici di divertimento: ma, come osserva Losano, è un divertimento differente da quello di chi assisteva alle dimostrazioni degli automi tradizionali; viene a mancare la dimensione collettiva che rendeva l'evento uno *spettacolo*: «Il moderno automa isola la persona e la mette in rapporto diretto soltanto con la macchina. Il divertimento è mediato dal denaro, che la macchina qualche volta dà ma che divora sempre»⁴⁸.

Tale rapporto pecuniario investe anche l'Automa di *Matusalemme*: egli vende umorismo ebraico in cambio di monete (vi si può scorgere una doppia allusione: al capitalismo in cui ogni cosa si può acquistare e allo spettacolo di cassetta, al teatro commerciale). È un motivo importante all'interno del dramma, che stigmatizza un'epoca sempre più fondata sul denaro.

In generale fino alla fine dell'Ottocento la figura letteraria dell'automa si distingue in modo piuttosto preciso da quella della marionetta, sebbene i due temi appaiano variamente connessi (si pensi per esempio agli automi presenti in Hoffmann, che intrattengono relazioni più strette con il magico e con il soprannaturale che con il meccanico): nel Ventesimo secolo questa distanza si riduce, e l'automa spesso sembra prendere il posto della marionetta, costituirne una declinazione grottesca.

La disumanizzazione del personaggio e il suo ingresso nel regno del meccanico divengono così il principio al quale è ispirato l'intero dramma. Goll individua la strategia più consona alla messa in forma di tale idea nel montaggio, tecnica che in *Matusalemme* impronta tanto il microtesto che la macrostruttura.

Essa è utilizzata nella *composizione* di figure come l'Automa o Felix, veri e propri assemblaggi di parti che possono essere accostate arbitrariamente. Soprattutto Felix è emblema della casualità di tale insieme: tra l'altro, nella versione francese del 1923 i *pezzi* che danno vita al personaggio non sono gli stessi che nella versione tedesca originaria, senza che nulla cambi nell'economia del dramma o del personaggio. Una visualizzazione di tale tecnica è offerta dagli schizzi delle figurine che Georg Grosz creò per una rappresentazione del 1924, poi non realizzati. Si tratta di composizioni a collage, tecnica corrispondente in ambito figurativo al procedimento che si sta esaminando a livello drammaturgico. Grosz prevedeva di realizzare le figure dipingendole su pannelli di dimensioni sovrumane, che sarebbero stati spostati grazie a maniglie dagli attori, completamente invisibili, nascosti dietro ai *personaggi*⁴⁹.

Un corrispettivo figurativo del dramma di Goll è costituito dalle composizioni dadaiste (per esempio di Raoul Hausmann, di Heartfield, di molti esponenti del Bauhaus, di Schwitters o dello stesso Grosz) dove gli attributi della figura umana non vengono deformati in modo astratto o fantastico, ma sostituiti con reperti della vita reale, spesso emblemi della moderna tecnologia⁵⁰. Il collage, già utilizzato dai cubisti, nelle opere degli artisti dada viene arricchito della tecnica del fotomontaggio: si tratta di un processo di rielaborazione e reinvenzione del reale a partire da frammenti oggettivi. L'accostamento genera realtà inedite, lasciando contemporaneamente riconoscere singoli lacerti, usualmente privati del loro senso originario. In *Matusalemme* anche il linguaggio sottostà a questo schema: le battute spesso riprendono spezzoni dal reale: pubblicità, slogan, modi di dire vengono riassemblati caoticamente.

Siamo dentro l'universo novecentesco della marionetta: se l'archetipo kleistiano, emblema di un microcosmo di armonia, si muoveva seguendo gli impulsi di un centro, la figura assemblata, immagine di un uomo scomposto, oppone a questo movimento misurato la molteplicità dei centri, ovvero nessun centro.

A livello linguistico il montaggio è rinvenibile nella struttura paratattica delle frasi, spesso tra loro irrelate, alcune delle quali costituite da frammenti di discorso estrapolati da altri contesti, per esempio dalla pubblicità, da espressioni idiomatiche o da insegne dei locali pubblici. Nella struttura del dramma il montaggio è presente nella composizione delle dieci scene, la cui successione in molti casi può essere mutata senza che l'economia generale del dramma ne risenta: come si è visto, neppure la morte costituisce un evento irreversibile. La scena della rivoluzione degli animali, i sogni di Matusalemme, le visioni che Goll inserisce come proiezioni cinematografiche nella penultima scena sono gli esempi più vistosi di questa costruzione per quadri autonomi.

Tale autonomia nei sogni e nelle visioni è accentuata dall'adozione di un mezzo diverso da quello scenico in senso stretto, il film. Oltre alle proiezioni già viste dei sogni, questo mezzo viene utilizzato in due frammenti inseriti nella IX scena, un matrimonio e un funerale, ed è ancora più evidente nel dittico *Gli immortali*. La scena d'apertura del primo dramma presenta la stanza di un musicista: attraverso la finestra si vede il traffico di una strada, proiettata sulla parete oltre la finestra; anche sulla parete «interna» compaiono continuamente *affiches*, ritagli di giornale o altri fotogrammi di pellicole, scritte, lettere che accompagnano l'azione. Non solo: il montaggio viene applicato anche a livello sonoro, visto che ad un certo punto tutti i rumori della strada entrano nella stanza.

L'idea del montaggio⁵¹ si realizza anche nell'accostamento di due tipi diversi di espressione artistica, teatro e cinema. Collaboratore di Vikking Eggeling in *Symphonie Diagonal*, Goll riconosce al film enormi potenzialità. Nel caso di *Matusalemme*, la proiezione sulla scena dei sogni o dei pensieri dei personaggi doveva aumentare il carattere *antillusionistico* e convenzionale del dramma e le parole dei personaggi dovevano comparire all'interno della proiezione come striscioni.

Nell'universo dove «non esiste più il dramma», l'eroe dei *tempi moderni* è incarnato da Charlie Chaplin. Nel 1920 l'Autore dedica all'attore inglese un «poema cinematografico» dal titolo *Die Chaplinade*, pubblicato con i disegni di Fernand Léger⁵². Si tratta di un elogio alla poesia e al quotidiano lontano dai toni grotteschi di *Matusalemme*, seppure non manchino spunti comici ed esempi di *nonsense*. In questa sorta di scenario lirico Charlot scende da un manifesto pubblicitario per restituire agli uomini «ciò che hanno perduto da secoli, il riso»: «Signori, sorridere! Ecco il sentimento più tragico del mondo»⁵³. Ma anche qui il finale disillude e si chiude su se stesso: Charlot torna ad essere incollato dall'Attaccamanifesti all'*affiche* da cui era sceso all'inizio. La collaborazione con Léger non è casuale. In un certo senso Goll è tentato dalla poetica della macchina in Léger: la sposa, ma non si può vedere in lui la stessa adesione affermativa e senza residui del pittore francese, una posizione paradossalmente *classica* per la chiarezza delle con-

vinzioni. Goll intrattiene con la macchina un rapporto ambiguo, di attrazione e feroce critica.

Per Ejzenstejn la meccanica dei movimenti di Chaplin ha carattere d'«attrazione». Nel famoso *Montaggio delle attrazioni* distingue il *trick*, il trucco, dall'attrazione: il primo è assoluto e in sé compiuto, la seconda si basa su un fatto relativo, nella fattispecie sulla reazione del pubblico. Il montaggio delle attrazioni libera il teatro dalla schiavitù all'illusione e alla rappresentabilità; modelli saranno il cinema e soprattutto il music-hall e il circo⁵⁴.

Anche Craig ammirava in Charlot l'uomo «marionettizzato»⁵⁵. È sintomatico il fatto che i numerosi estimatori di Chaplin siano anche sostenitori dell'attore artificiale a teatro. L'elemento *marionettesco* in Charlot non è da intendere solo dal punto di vista del movimento meccanico, ma anche della abolizione dello scarto tra attore e personaggio: in Chaplin-Charlot l'attore coincide con il suo stesso ruolo; cade in questo modo il problema imposto dall'interpretazione attoriale.

Si tenga presente che film, circo, varietà, insieme al teatro di marionette costituirono spesso un riferimento e un modello per gli artisti attivi sulla scena dalla fine del secolo scorso alle avanguardie (si pensi a Wedekind, ai primi cabaret) e che in tutte queste forme di spettacolo il montaggio rappresenta un procedimento comune.

Matusalemme o *l'eterno borghese* si pone dentro lo stesso contesto. In esso allora l'Automa può essere assunto come chiave di lettura del dramma satirico: incarnazione di una categoria che trova il suo stilema nel procedimento paratattico e alogico, la cui struttura è assimilabile a quella meccanica. Così l'Automa, figura marginale del testo, diviene quella lente d'ingrandimento considerata necessaria da Goll, in questo caso strumento di lettura del dramma. In un commento al testo di Goll che lo liquidava proprio perché senza vita, meccanico, Julius Bab scriveva a proposito dell'Automa: «Un apparecchio messo in funzione per raccontare barzellette di Mikosch si differenzia a malapena dai cosiddetti umani del dramma»⁵⁶, offrendo così, seppur esprimendosi negativamente, la chiave d'accesso all'interpretazione della satira di Goll.

Sulla base di questa prospettiva che privilegia la composizione artificiale è forse ipotizzabile una scala gerarchica, o meglio un digradare che è anche degradazione all'interno dei personaggi principali del dramma. Essi risulterebbero ordinati in una progressione di graduale avvicinamento all'Automa, all'essere totalmente meccanico, metafora della degenerazione del borghese. Al primo gradino di questa scala starebbe Ida, la figlia, la sognatrice romantica che però poi si integra alla mentalità di arricchimento del borghese (poiché nessuno è qui immune dal processo di svilimento). La seguirebbe lo Studente, rivoluzionario e idealista: ma solo apparentemente, in realtà pronto in ogni momento ad invertire di segno sogni e desideri. Quindi verrebbe

Amalia, ombra sbiadita del marito, che annuncia in questo percorso lo stesso Matusalemme, il borghese originario, dai tratti ancora umani, ma nella loro degradazione di stereotipi. Ormai soltanto sembianza d'umanità possiede Felix, interamente integrato al sistema meccanico e produttivo. Figure sospese tra artificio e natura sono gli animali artificiali, parodia di idealismi di vario tipo. La gerarchia culmina naturalmente nella figura dell'Automa, che ha ormai superato la soglia dell'umano.

Le figure sarebbero così concepite secondo uno schema ideale di *umanità* e di *meccanizzazione*: ma lo sguardo disincantato di Goll scruta, colpisce e smaschera la falsità del versante solo illusoriamente positivo, rivelando che nessuna traccia di umanità è rimasta incorrotta.

La marionetta e il grottesco

La classificazione ora vista dei personaggi di *Matusalemme* li pone dentro un universo grottesco, nel quale la categoria della marionetta sembra incarnarsi laddove si contamina con il terrestre, quando, anziché librarsi al di sopra del reale, se ne impiastri cercando di imitare l'umano. Ma anche allorché, viceversa, l'uomo, incapace di superarsi, rimanendo ancorato alla materialità e al meccanico ne fa dei falsi emblemi di redenzione. Esiste un'ampia e complessa fascia di intersezione tra l'universo della marionetta e la categoria del grottesco. Nell'opera di Goll tanto la maschera che l'automa, declinazione novecentesca della marionetta, confluiscono entro tale ambito.

È necessario considerare alcuni momenti della riflessione sul grottesco⁵⁷ per vedere in che modo Goll possa essere letto secondo questa prospettiva.

Se fin dal Rinascimento esistono tracce di tale motivo, soprattutto nell'ambito delle osservazioni che i trattatisti dedicarono alle decorazioni a grottesca, il tentativo di conferire al grottesco dignità di categoria estetica si delinea nel XVIII secolo, in connessione con un aspetto importante della riflessione artistica, la caricatura. Si tratta di un universo vicino alla sfera del *mostruoso*, soprattutto dove questo venga inteso nel suo significato originario, cioè non esente da segni del divino e del meraviglioso⁵⁸. Già nelle prime testimonianze in cui è rinvenibile il motivo, il grottesco sembra nascere dall'accostamento di sfere del reale diverse e dalla mancanza di ordine e proporzione. Questi due principi fondamentali, che accompagneranno la categoria del grottesco nelle sue svariate e differenziatissime evoluzioni lungo i secoli successivi, emergono anche nell'opera di Goll. Le dimensioni sovrumane degli oggetti scenici, la sproporzione nella composizione delle figure, la contaminazione tra umano, meccanico e bestiale, il procedimento del montaggio presenti nei suoi drammi rientrano sicuramente entro quest'ambito.

Nella definizione di *grottesca* il Rinascimento comprende anche qualcosa

di inquietante, angoscioso, non solo l'elemento fantastico. Un mondo in cui sono stati abbattuti e confusi tutti gli ordini del reale, tutte le divisioni tra le specie, dove vengono aboliti simmetria, equilibrio, proporzione, dove il principio della statica viene portato all'assurdo: un universo vacillante, e perciò eccitante e disorientante allo stesso tempo.

Così come i divulgatori cinquecenteschi delle grottesche affermano la volontà di uscire dall'ideale della verosimiglianza e della verità, seguendo il motto oraziano *quidlibet audendi potestas* che sostiene la «libertà di inventare con audacia»⁵⁹, così Wieland scrive che le figure grottesche (nella fattispecie le caricature di tipo *fantastico*) perdono il nesso stabile con il reale: esse non nascono dall'imitazione della natura ma da una «selvaggia forza dell'immaginazione» («wilde Einbildungskraft»); le definisce «Hirngeburten»⁶⁰, parti della mente. Il grottesco che Wieland vede nel caricaturale è «übernatürlich», sovranaturale: in francese «surnaturaliste», lo stesso termine che, oltre un secolo dopo, sceglierà Apollinaire prima di optare per «surréaliste»⁶¹.

Lasciando la riflessione estetica in generale per entrare in ambito teatrale, si vedrà come la scena grottesca funzioni da specchio che riverbera un'immagine non più fedele e rassicurante, ma frantumata. Il motivo della specularità diabolica o inquietante, familiare alla tradizione del grottesco, viene ripreso e variato da Goll, che individua lo strumento di tale riflessione nella satira e nella parodia. L'effetto suscitato è un riso destabilizzante, provocato dalla presa di coscienza di chi vede la propria immagine riflessa deformata. Tale figura dello specchio deformante⁶² è equiparabile in Goll a quello della lente d'ingrandimento, che nell'esagerare i tratti dell'oggetto osservato li rende più veri: «L'uomo e le cose verranno mostrati nella loro essenza e, ai fini di raggiungere il miglior effetto, tramite la lente d'ingrandimento»⁶³.

Un esempio di questa prospettiva deformante è offerto da una figura aggiunta da Goll nella lista dei personaggi della versione francese del 1923, «Lo Specchio». Nel primo quadro, dopo l'assurdo dialogo tra i due coniugi, Matusalemme lasciato solo si addormenta e russa; prima dei tre che conosciamo, un altro sogno prende corpo sulla scena. Gli oggetti della stanza si animano, e da un grande specchio appeso al muro esce un uomo piuttosto grosso, tutto vestito di bianco, che «somiglia a un Matusalemme spiritualizzato»⁶⁴. Dice di essere lo stesso Matusalemme e lo incita a conoscersi («Connais-toi!»)⁶⁵. In questo dialogo lo specchio agisce da coscienza e viatico della salvezza, contro l'ottusità appagata del borghese affarista che considera conoscersi la cosa più inutile e la filosofia «sempre il risultato di una cattiva digestione». Perciò gli risponde: «Va-t'en, idiote conscience»⁶⁶. Quando lo specchio lo accusa di essere canaglia, scroccone, ladro, approfittatore, Matusalemme si alza e rosso di rabbia vuole colpirlo con il bastone: lo specchio va in frantumi facendo un gran baccano, che sveglia il

pappagallo. Dall'angolo in cui si trovava questi vola sulla spalla di Matusalemme e schiamazza: «Coco, Cucu, Cocu», insinuando il tradimento di una delle sue amanti⁶⁷. Matusalemme intende bastonare anche lui: il volatile se ne vola via e il protagonista si dirige canticchiando verso l'Automa. Non solo lo Specchio ha un ruolo importante, ma viene ulteriormente amplificato dalla figura del pappagallo, che reitera l'idea del doppio nella ripetizione vocale, svolgendo la stessa funzione del Matusalemme riflesso, la coscienza.

La riflessione, nella doppia accezione del termine, connota l'universo del grottesco: è lo sfondo tragico in agguato dietro alla satira e alla farsa, come sancisce il titolo di un dramma romantico che rientra di diritto nella categoria: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (*Scherzo, satira, ironia e significato più profondo*, 1822). Notava Julius Bab che negli anni venti si ebbe un ritorno di questo dramma di Grabbe⁶⁸ sui palcoscenici tedeschi come un vero e proprio successo⁶⁹.

Nel nostro contesto lo specchio deformante, esaltando dell'uomo alcune caratteristiche, può ridurlo a tipo o mostrarlo irrigidito nella figura della marionetta. Sembra essere questo *tópos*, letteralmente o come metafora, l'incarnazione privilegiata della nostra categoria. Esempi eminenti a questo proposito sono disseminati nella storia del teatro degli ultimi due secoli; ci interessano alcuni autori appartenenti a quegli ambiti che possono essere considerati dei riferimenti per la creazione di Goll: il filone *grottesco* del romanticismo tedesco e l'avanguardia francese dell'inizio secolo. Dovremo citare almeno il misterioso Bonaventura delle *Veglie* (1804)⁷⁰ (che già nel fatto di non rivelarsi sfugge allo schema chiuso e organico della ufficialità): lo stesso Autore definisce la sua prospettiva «satirica» e il tema della marionetta, sia sotto specie di genere teatrale che tematicamente, emerge a più riprese nella composizione davvero *grottesca* dei capitoli, che si susseguono in un ordine assolutamente sconnesso. Vi si accostano i racconti animati da inquietanti automi di Hoffmann, le bambole articolate presenti nelle commedie di Arnim e di Brentano, le farse giovanili di Goethe, i personaggi marionetteschi inclini alla metateatralità di Tieck, le opere tragicomiche di Büchner, oltre alle riflessioni di Jean Paul e al già citato dramma di Grabbe. Questi dichiara che nel comporre *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* era sua intenzione suscitare un «riso sonoro», che però fosse nel fondo un «Lachen der Verzweiflung»⁷¹, poiché scherzo, satira, ironia divengono mezzi di smascheramento della illusorietà dei valori vigenti. Alla base della commedia è il tipico *intrigo*: una giovane signora, Liddy, è desiderata da tre uomini; dal primo per i suoi soldi, dal secondo per il suo corpo, dal terzo infine solamente per il suo cuore e il suo spirito (si noti la somiglianza con la situazione di *Matusalemme* in cui lo Studente viene triplicato di fronte alla desiderata Ida). La virtù del terzo viene premiata e i due convolano a nozze: ma l'esito felice viene

messo in dubbio dall'Autore, il quale sale sulla scena e avverte il pubblico che il finale è pura illusione. Il grottesco è provocato dall'annientamento della sicurezza dell'uomo circa la sua conoscenza del mondo, nel momento in cui si confronta con il sapere universale del diavolo. Inoltre nel testo è forte l'elemento metateatrale: l'Autore compare sulla scena, i personaggi rivelano la loro identità d'attori.

Si delinea così un panorama in cui emerge un aspetto poco indagato del romanticismo tedesco, quello del «riso disperato» che si scatena quando l'io vacilla e si spalanca l'abisso. Allora fanno la loro comparsa gli elementi bassi, terragni, legati alla materialità e ad un universo che ha perso il collegamento con le sfere superiori dell'eterno: questo ramo degenerato della famiglia delle marionette non trova più i fili che congiungevano la marionetta di Kleist al Dio, o se si sente manovrato da fili essi sono tutt'al più quelli di un destino assurdo e inspiegabile.

Alla fine del secolo una parola sembra rispondere icasticamente a questo universo infinitamente scompaginato: è il celebre «mordre» di Re Ubu, l'eroe grottesco dell'omonima «farsa simbolista» di Jarry, con la quale si inaugura la stagione novecentesca del grottesco⁷². La parodia dissacrante delle scene, concepite singolarmente e non concatenate, e l'assenza di psicologia dei personaggi, tipizzati in maschere dai tratti esagerati, costituiscono sicuramente due dei motivi che inseriscono Jarry nel nostro contesto. Ma la quasi totalità degli elementi presenti nell'autore *patafisico*, e non solo in *Ubu*, è connessa in parte al grottesco, in parte alla marionetta o a motivi presenti in *Matusalemme* o *l'eterno borghese* di Goll. Per offrirne solo alcuni esempi pensiamo al «Matusalemme spiritualizzato» che il protagonista chiama «idiote conscience» e che rammenta il Signor Coscienza di *Guignol* (un «episodio» della serie di *Ubu*); oppure al motivo della *gidouille* (termine rabelaisiano per la pancia), accostabile a quello dell'appetito e del *Gulasch* in *Matusalemme*; o ancora alla scena degli ospiti che se ne vanno indignati, presente in entrambi i testi (e per Béhar Matusalemme è un «Ubu in pantofole diventato il re delle calzature»⁷³). Le affinità sono certamente numerose, ma sarebbe fuori luogo in questa sede un tentativo di raffronto con un testo complesso come quello di Jarry. Spostiamo invece l'attenzione su di uno scritto programmatico dell'Autore francese, *Dell'inutilità del teatro a teatro*, per metterne in evidenza le analogie con il programma di Goll. Jarry si scaglia contro il teatro naturalista: la scenografia illusionista è un affronto all'intelligenza del pubblico («Zeusi ha ingannato le bestie, pare, e Tiziano un locandiere»⁷⁴); l'ingombrante testa dell'attore dovrà essere coperta da una maschera, effigie del personaggio, che ne sintetizzerà il carattere «eterno»; non sarà comica o tragica come quella antica e dovrà essere opportunamente illuminata da una luce artificiale⁷⁵. Jarry esalta il Guignol perché esempio di una espressività semplice ed universale. E in *Essere e vivere* afferma che vivere

significa essere modificato, rovesciato come un guanto, poiché i contrari sono identici. Riandiamo all'affermazione di Goll per cui una situazione può essere espressa in modo più efficace se capovolta o tramite il suo contrario: «L'effetto sarà esattamente come quando si guarda a lungo e in modo fisso una tavola a scacchi, e ora la campitura nera appare bianca, ora quella bianca appare nera: i concetti saltano l'uno nell'altro, sfiorando la verità»⁷⁶.

Un ulteriore riferimento di Goll in questa «tradizione» del grottesco è senz'altro costituito da *Les Mamelles de Tirésias* di Apollinaire, dove sin dal tema siamo condotti dentro l'universo grottesco: la trasformazione della donna Thérèse nell'uomo Tirésias. Nell'accezione «originaria» del poeta di *Alcools* «surrealismo»⁷⁷ significa configurazione grottesca delle figure, messe in scena in uno stile da farsa e con l'ausilio di titoli, manifesti, megafoni. Il teatro, scrive l'Autore, intrattiene con la natura una relazione di trasfigurazione, rivelatrice di realtà inedite. Tra le indicazioni fornite da Apollinaire nel prologo al suo dramma surrealista, è degno di nota il ricorso sistematico «alle riduzioni o agli ingrandimenti», corrispondente all'invocazione delle «enormità» in Goll, strumenti per ottenere la deformazione grottesca del personaggio. Tale risultato potrà essere raggiunto anche tramite l'accostamento di realtà diverse; in particolare, come si è visto nel dramma di Goll, coniugando insieme umano, artificiale e animale. In Apollinaire tale tratto è presente per esempio nel personaggio del Chiosco⁷⁸.

Cerchiamo di definire meglio alcuni tratti del grottesco presenti nell'opera di Goll. In *Matusalemme* a questo universo connotato dagli emblemi del contatto con il terreno (le scarpe e i piedi), appartengono naturalmente l'Automa, presenza artificiale antropomorfa, e soprattutto Felix, che costituisce un esempio calzante della declinazione degradata della marionetta. La figura sembra offrire la versione meccanizzata e bassa dei fantasiosi *Songes drolatiques de Pantagruel* cinquecenteschi, assemblati con oggetti d'uso quotidiano⁷⁹. Ma gli emblemi della materialità, del basso, non indicano più la pienezza vitale formulata da Bachtin nella sua famosa analisi dell'universo grottesco rinascimentale, bensì sanciscono l'assurdità e la casualità dell'esistente.

Neanche *Matusalemme*, lo si è visto, ha più tratti umani: come Felix, è una sorta di marionetta o di robot; tutti i personaggi sono maschere rigide, impenetrabili, svuotate di umanità e di «carattere» (nei due sensi del termine). E maschere indossano le tre coppie di ospiti della VI scena, «maschere che esprimono avidità, invidia, curiosità»⁸⁰; la loro mimica è amplificata, gli oggetti che maneggiano sproporzionati (i signori scrutano gli oggetti con un binocolo da teatro; uno di loro estrae dalla tasca un enorme calendario da parete); l'abbigliamento è definito «stravagante», anche se «borghese»: le signore portano cappelli che sostengono veri vasi di gerani, uccelli imbottiti

e la miniatura del parlamento. Anche i nomi fissano queste figure nella loro dimensione grottesca: Darmkata, Bäuchlein, Himmelreich⁸¹.

Oltre che in *Matusalemme*, ritroviamo questa declinazione del corpo grottesco anche nei due *Überdramen* (il dittico de *Gli Immortali*), dove compare una carrellata grottesca di personaggi-oggetti o personaggi «collettivi», astratti. Nel *Non-morto* figurano per esempio tre Colonne Pubblicitarie danzanti, il Manifesto, il Giornale del Mattino e il Signor Pubblico: quest'ultimo è un gigante, ha lunghe orecchie da bassotto, occhi da rana sporgenti a binocolo e suda in uno stretto smoking. Il padrone di casa del musicista ha un orecchio piccolo e uno grande, che stacca ogni volta che parla; il fotografo Ballon è grasso, testa rossa rasata, barbetta e occhi bianchi sporgenti (avanza e fa un inchino rigido, continua ad inclinarsi marionettescamente), il suo apparecchio fotografico è lillipuziano. Lo Studente si afferra la testa, si strappa il cervello da sotto il cappello e lo getta in faccia al Signor Pubblico. Ne *L'Immortale* il Signor Correntedelgolfo ha una cartella alta due metri. Il giornalista De Formaggis ha funzione «collettiva», come il Signor Pubblico: il protagonista gli si rivolge come fossero in molti. Anche la Folla rientra in questo processo di spersonalizzazione del personaggio.

La modernità implica la perdita del volto, dell'individualità: perciò nel dramma moderno per Goll non può esistere il personaggio generatore d'azione. Scrive l'Autore riferendosi ai personaggi di *Matusalemme*: «Maschere: rozze, grottesche, come i sentimenti di cui sono espressione. Non più «eroi» ma persone, non più personaggi ma nudi istinti»⁸². *Maschera* diviene allora nel linguaggio di Goll sinonimo di deformazione del corpo, dismisura, sproporzione: il personaggio avrà caratteri esagerati, come «un orecchio troppo grande, occhi bianchi, una gamba di legno»⁸³. A queste esagerazioni fisiognomiche corrisponderanno quelle dell'azione, per cui un forte impatto sarà garantito dal rovesciamento di situazioni e di affermazioni nel loro contrario.

L'appello alla maschera si inserisce nella tendenza alla rivalutazione di questo oggetto scenico da parte dei riformatori della scena primonovecentesca, che si comprende nel contesto della riflessione sul teatro antico e del progetto di rinnovamento della scena a partire dalla sua forma originaria: non un ritorno all'antico, ma un rinvenire nel contemporaneo quei mezzi corrispondenti al tipo di comunicazione in atto tra pubblico e scena nell'antichità. Lo scarto più vistoso è che all'antica alternativa fra tragico e comico si sostituisce ora il carattere tragicomico della maschera. In Goll essa da un lato è imparentata con le maschere grottesche di Jarry, di Ball, di Piscator, dall'altro con la concezione di Rilke e di Craig: possiede una funzione metafisica, simboleggiando la dipendenza dell'uomo dalle leggi del «Supermondo». Come nello stesso volger d'anni presso la Stumbühne, anche Goll esalta la dimensione «soprannaturale» della maschera greca⁸⁴.

Nel saggio-manifesto *Il Superdramma*, Goll osserva come nell'antico teatro gli dei si misurarono con gli uomini, «cosa mai più successa da allora». A quel tempo

il dramma significava sovrumana elevazione della realtà, profondo, oscuro, sibillino affondare nella passione smisurata, nel dolore lacerante, e il tutto colorato di un tono surreale. Poi venne il dramma dell'uomo per amore dell'uomo. Lacerazione con se stesso, psicologia, problematicità, ragione. Si fanno i conti solo con una realtà e un regno e ogni misura è limitata a questo. Tutto ruota intorno ad un uomo, non all'uomo. La vita della comunità non riesce a svilupparsi: nessuna scena di massa può raggiungere l'impeto dell'antico coro. E quanto sia grande questa lacuna si nota nelle opere non riuscite del secolo scorso, che si limitavano ad essere interessanti, a provocare discussioni da avvocati o a essere semplicemente descrittive: imitazioni della vita, non creazioni⁸⁵.

Goll è alla ricerca di una dimensione che superi l'umano, lo psicologismo, la ragione, la problematicità di questo mondo. Il bersaglio contro cui si scaglia è la scena ottocentesca e tutto quel teatro sorto dai presupposti gettati dal naturalismo: «Il puro realismo è stato il più grande passo falso di tutte le letterature»⁸⁶. La realtà deve invece essere mostrata attraverso uno strumento che la amplifichi; Goll utilizza la metafora della lente d'ingrandimento necessaria a mostrare le cose nella loro essenza e afferma che le grandi espressioni del dramma ne erano consapevoli: «il greco avanzava sui coturni, Shakespeare parlava con gli spiriti giganti dei morti». Ci si dovrebbe ricordare che «il primo simbolo del teatro è la maschera. La maschera è rigida, unica per sempre e necessaria. È immutabile, è ineluttabile, è destino. Ogni uomo porta la sua maschera»⁸⁷. I fanciulli ne vengono spaventati e gridano; l'uomo invece, troppo presuntuoso, rimane impassibile di fronte ad essa, mentre dovrebbe «reimparare a gridare»: poiché è questo il fine del teatro, che deve rifiutare di essere consenziente e invece scuotere il borghese, l'uomo che vive del quotidiano, spaventarlo «come la maschera il bambino, come Euripide gli Ateniesi»⁸⁸. Non si tratta qui di una ripresa letterale della maschera a teatro, ma del suo significato: per il drammaturgo contemporaneo essa deve costituire un modello, poiché egli «si servirà di tutti i mezzi tecnici che oggi scatenano l'effetto della maschera. Per esempio il grammofono, maschera della voce, l'insegna elettrica o l'altoparlante»⁸⁹.

Grazie alla maschera l'irreale può essere reso oggettivamente sulla scena e, viceversa, la cosa più banale può trasformarsi in irreale e divina, assumendo così carattere di verità. Attraverso l'esagerazione, l'anamorfosi, la sproporzione, la meccanizzazione, i succedanei dell'antica maschera scardinano convenzioni e apparenze, rivelando la verità degli esseri e delle cose.

Infatti se l'unica possibilità concessa al teatro è quella dell'esibizione del gioco e della finzione, dunque dello smascheramento del reale, la maschera diventa paradossalmente il mezzo per smascherare l'apparenza, rivelando la

vera realtà. Come, con altri esiti, affermava Rilke due decenni prima, il volto per Goll porta i segni dell'accidentale e del transitorio, appartiene al mondo del mero apparire e della vuota retorica. La maschera invece spoglia l'attore della psicologia, rivelandone i nudi istinti; mette a nudo il «regno della verità» dell'autore drammatico «surrealista»⁹⁰.

Va ricordato come il ricorso alla maschera sia frequente in ambito espressionista; si pensi a Kokoschka, alla messinscena di *Sfinge e uomo di paglia*; a Schreyer, alle sue *Ganzmasken* che dovevano distaccare l'attore dal reale e ricongiungerlo magicamente al Tutto; ma anche all'*Ausdruckstanz*, la danza espressionista che nasceva in quegli stessi anni, alle danze di Mary Wigman o al *Tavolo verde* di Kurt Joos, alle maschere concepite da Schlemmer, dentro e fuori dal Bauhaus. Oppure alle maschere grottesche utilizzate da Ball⁹¹, che «non incarnavano delle passioni, né caratteri umani, ma sovrumani»⁹²; esse dovevano suscitare un effetto di shock, tanto negli attori che le indossavano che negli spettatori. Infine, richiamiamo i costumi cubisti concepiti da Picasso per il balletto *Parade* (1917); così si esprime Cocteau al riguardo:

Dopo ogni numero di varietà una voce anonima, che fuoriusciva da una buca di amplificazione (imitazione teatrale del grammofono da fiera, maschera antica in chiave moderna), cantava una frase tipo, aprendo una breccia sul sogno. Quando Picasso ci mostrò i suoi schizzi, capimmo l'interesse di contrapporre a tre personaggi reali come fotografie incollate su tela, dei personaggi inumani, sovrumani, con una trasposizione di tono più grave, personaggi che divenissero insomma la falsa realtà scenica al punto da ridurre i veri ballerini alla stregua di fantocci. Mi figurai quindi i managers brutali, incolti, volgari, fracassoni, tali da nuocere all'obiettivo delle loro stesse lodi e da scatenare (cosa che accadde) l'odio, il riso, le alzate di spalle della folla a causa della stranezza del loro aspetto e dei loro modi⁹³.

Sono evidenti i momenti di contatto con la concezione di Goll, dove la deformazione del corpo messa in atto dalla maschera investe l'intera espressività dell'attore: dal vestito al trucco agli oggetti alla voce.

La maschera è figura simbolicamente e teatralmente vicina a quella della marionetta. Come scrive Plassard, «nel vuoto momentaneo della coscienza il volto primitivo, intagliato e dipinto, dirige le membra dei danzatori come il marionettista tira i fili del fantoccio»⁹⁴. Come il doppio artificiale, la maschera possiede qualcosa di magico, di angelico o di demonico, funziona da specchio capace di deformare l'umano nel grottesco o di esaltarlo nel sublime. Nelle concezioni teatrali di tanti autori del primo novecento maschera e marionetta, entrambe depositarie di una complessità di significati e simboli, divengono metafore della stessa arte teatrale.

Ci troviamo dunque dentro l'universo del marionettesco, dove la contaminazione dell'umano con altre sfere può giungere fino all'eliminazione totale dell'individuo, sostituito da un oggetto o da una cifra. Jan Kott considera il grottesco l'espressione novecentesca del tragico e afferma che in

entrambi i casi le situazioni sono imposte e forzate, per cui tanto eroe tragico che attore grottesco subiscono lo scacco contro l'assoluto, ma «con la differenza che mentre la sconfitta dell'eroe tragico è conferma e riconoscimento dell'assoluto, la sconfitta dell'attore grottesco è la derisione dell'assoluto e la sua sconsecrazione: è la trasformazione dell'assoluto in un meccanismo cieco, in una sorta di automa»⁹⁵.

Nella *Premessa a Matusalemme* Goll scriveva: «Un uomo viene investito per strada; un evento scaraventato nella vita del mondo in modo duro e irrevocabile. Perché si dice tragica solo la morte di un uomo? Una conversazione di cinque frasi con uno sconosciuto può diventare per qualcuno molto più tragica, per l'eternità»⁹⁶. Viene qui messo in discussione il tradizionale concetto di tragico, lasciando affiorare il tragicomico. È Apollinaire a fornire un parallelo: secondo il poeta francese non si può sopportare un'opera teatrale nella quale comico e tragico non si contrappongano; nell'umanità contemporanea circola una tale energia «che la più grande disgrazia subito appare come necessaria»⁹⁷ così da poter essere osservata con l'ironia che permette il riso e addirittura con un ottimismo che lascia il posto alla speranza.

Il grottesco affiora anche nel linguaggio di Goll: ricalca lo schema del linguaggio burlesco, delle fatrasie medievali, dove le frasi vengono accostate senza consequenzialità; fa il verso agli animali e gioca con i *nonsense*, servendosi dell'uso satirico e distruttivo dei *clichés*, fossilizzazione del linguaggio, sia esso quello triviale del quotidiano, quello degli affari e della pubblicità, quello amoroso o rivoluzionario.

La *Premessa* anteposta a *Matusalemme* contiene importanti indicazioni per la comprensione della concezione della marionetta grottesca. Il presupposto da cui muove l'Autore è che la forma moderna del dramma debba essere quella comica o satirica, poiché l'unica possibilità per porre in scena un universo svuotato di senso è metterne a nudo l'insensatezza per mezzo della satira. Se ad Aristofane, Plauto, Molière, erano sufficienti i mezzi più semplici per ottenere la massima efficacia sulla scena, oggi, quando l'ingenuità di una bastonata è andata perduta, l'autore satirico si dovrà avvalere di una nuova strategia, adeguata alle mutate condizioni. Le parole d'ordine sono per Goll «surrealismo»⁹⁸ e «alogicità». Il primo è «la più forte negazione del realismo», dove «la realtà dell'apparenza viene negata, a favore della verità dell'essere»⁹⁹. Per quanto concerne il secondo termine, «l'alogicità», afferma Goll, «è oggi lo humour più spirituale, la miglior arma contro le parole vuote che dominano l'intera vita»: essa agisce in direzione contraria alla banale quotidianità in cui l'uomo «parla soltanto per mettere in movimento la lingua e non lo spirito»¹⁰⁰. Alogica è per Goll la struttura della mente umana, i cui «riflessi mutevoli» sono all'origine dello scarto tra pensiero e parola. Nelle parole di Goll vacilla lo stesso concetto di ordine razionale, che impone alle cose una concatenazione logica: pertanto anche

il dramma non sarà tenuto ad imitare tale struttura, ritenuta con presunzione logicamente articolata¹⁰¹.

La satira di Goll è totale; non solo egli denuncia il mondo meccanizzato e mosso dal denaro, ma smaschera anche l'illusorietà degli ideali: i gesti rivoluzionari della folla si irrigidiscono in meccaniche citazioni, la rivoluzione si ripete uguale nella IV e nella IX scena, «la sommossa è un gigantesco Kasperle che salta fuori dalla scatola»¹⁰². Grottesca è la satira che investe questa realtà pilotata dal denaro, anche nei rapporti affettivi, culturali e artistici¹⁰³. Le rivoluzioni di oggi non possono che essere processi economici e anche lo spirito diventa oggetto di mercato: Ballon ne *L'immortale* è fotografo d'anime e ne *Il non-morto*, dove il sipario si apre sulla cassa del teatro che ospiterà le conferenze «umanitarie» di Correntedelgolfo, il rapporto tra produttori dello spirito e pubblico è denunciato come rapporto d'affari.

In tutti e tre i drammi menzionati la parodia colpisce l'immortalità, espressa dallo schema circolare. Questa circolarità produce un paradosso: il borghese ha la capacità di sopravvivere, di essere immortale. Vi è un fondo di disperazione, che nasce nel grottesco quando l'oggetto colpito dalla satira assume tratti inquietanti (la superiorità dell'immortale)¹⁰⁴.

Nella *Premessa* è degno di rilievo il motivo delle bastonate: frequente nel teatro comico antico, esso diventa un tratto tipico del teatro di burattini, nella tradizione tedesca del teatro di Kasperl e di Hanswurst. Per Goll esso è emblema dell'efficacia e dell'autonomia dei mezzi scenici, autosufficienti e indipendenti dallo spartito verbale. Vi si può ravvisare l'appello all'ingenuità, alla purezza e alla immediatezza proprie alle forme popolari di spettacolo: teatro di marionette, circo, varietà, cabaret¹⁰⁵. Sono tutte modalità spettacolari auspiccate dagli innovatori del teatro di quegli anni. Anche Apollinaire vi fa riferimento nella citata prefazione a *Les Mamelles de Tirésias*:

È stato detto che mi sono servito di mezzi che si usano nelle riviste: non vedo dove. In ogni caso questo rimprovero non contiene nulla che mi possa mettere in imbarazzo, poiché l'arte popolare è un fondo eccellente e sarei onorato di avervi attinto¹⁰⁶.

Ancora nella prefazione a *Matusalemme* si legge che il drammaturgo deve eseguire di fronte al pubblico un paio di capriole per farlo tornare bambino, evitando la retorica e l'ingenuo sentimentalismo ma anche il patetico pacifismo degli espressionisti, poiché ciò che egli desidera è offrire «bambole» e insegnare «a giocare, e poi spargere al vento la segatura della bambole rotte»¹⁰⁷. Se l'immagine della *Puppe* avalla l'intento ludico e il rifiuto della serietà del dramma, dal momento che non esistono valide soluzioni per porre ordine al caos del reale, essa rimanda altresì alla dimensione propriamente drammatica, allo *Spiel*, al gioco scenico. Goll torna dunque a sancire

lo statuto autonomo, autosufficiente dello spettacolo rispetto alla partitura verbale. Inoltre, se nel testo tedesco *Puppe* può indicare tanto bambola che marionetta, nella redazione francese compare il lemma «marionnette», con riferimento preciso quindi a tale tipo di spettacolarità.

La deformazione, l'abnorme, sono ulteriori caratteristiche del circo, della fiera, del cabaret: da queste fonti per Goll dovrà attingere la drammaturgia surrealista. «Enorme» è da intendere nel senso etimologico, come ciò che esula dalle norme; abnorme come mostruoso, frutto della confusione tra le specie: i generi menzionati sono senz'altro un serbatoio prezioso per questo tipo di elementi.

Il riferimento ai generi minori è importante, poiché immette Goll in una direttrice presente in Germania a partire dalla fine del secolo e determinante per il rinnovamento dei mezzi scenici e drammaturgici delle avanguardie e del Novecento. Da Panizza a Wedekind, alle esperienze dei cabaret (e soprattutto di *Schall und Rauch* e degli *Elf Scharfrichter*) alla sperimentazione delle avanguardie, il bersaglio è il meccanismo del teatro ufficiale e la sua insufficienza ad esprimere la nuova realtà del mondo. Un mondo sconnesso e frantumato, agitato da guerre e da rivoluzioni, materiali e mentali: si è parlato, in opposizione al *Theatrum mundi*, di *Circus mundi*, metafora più consona alla rappresentazione di un universo disarmonico¹⁰⁸. Tale rivalutazione dei generi tradizionalmente ritenuti «inferiori», in linea con la tendenza di riteatralizzazione del teatro, corrisponde sia al carattere grottesco che alla volontà di stigmatizzare e infrangere le regole dell'estetica borghese.

Una frangia dell'espressionismo imbocca questa strada ed è qui che si deve inserire l'opera di Goll. Pörtlner identifica nella satira una delle varianti del teatro espressionista. Suoi mezzi caratteristici sulla scena sono la maschera, il movimento marionettesco, la caricatura, la meccanizzazione, insomma tutto quanto veniva usualmente rimproverato a drammaturghi e ad attori nel teatro di stampo ottocentesco. Pörtlner cita Bergson, e identifica nel «marionettesco» (*Puppenhafte*) il presupposto della rappresentazione comica. Un esempio di tale connotazione marionettesca è costituito dallo stile della messinscena di Jessner: «rigidità più che grazia, bruttezza più che bellezza», «frantumazioni, esagerazioni, anomalie, sproporzioni e deformazioni»¹⁰⁹. Allo stesso proposito altrove leggiamo: «In un ritmo addirittura sferzante, poiché atti e entrate vengono preannunciati da rulli di tamburo, dava alle figure la mobilità senz'anima delle marionette che esplodevano verso il pubblico la loro gragnuola di parole come colpi di pistola»¹¹⁰.

Con l'espressionismo avviene una svolta importante: se per Schiller nella satira alla realtà, percepita come «mancante», viene contrapposto «l'ideale» come realtà superiore, con gli espressionisti tale ideale è andato perduto. Tuttavia, anche nell'età del nichilismo, essi ritengono la satira ancora possi-

bile: diventa una sorta di «Kunst der Unkunst»¹¹¹. A questo genere appartengono secondo Pörtlner le satire di Kokoschka e di Goll. Ma a nostro avviso, mentre i *grotteschi* di Kokoschka parodiano lo stereotipo, del quale altrove l'Autore fornisce la matrice positiva (si pensi al binomio *Assassino speranza delle donne/Sfinge e uomo di paglia*, dove il secondo fa da controcanto grottesco al primo), la posizione di Goll è più ambigua: sebbene l'allontanamento dall'ideale sia radicale, egli non perde totalmente il legame con il «tiefere Bedeutung». Oscilla tra disincanto e apertura alla possibilità di un rovesciamento positivo: mentre nelle dichiarazioni di poetica questo spiraglio rimane aperto, nei drammi la derisione è totale. È notevole la distanza di questi testi (concepiti nel 1918) dai vagheggiamenti idealistico-rivoluzionari di allora.

Dobbiamo citare almeno un altro autore espressionista che non aderisce alla corrente principale dell'espressionismo e che sposa questa poetica satirica e grottesca: si tratta di Carl Sternheim, la cui commedia *Le mutande* (*Die Hose*, 1910) presenta analogie con il dramma di Goll analizzato¹¹².

La protesta espressionista contro l'epoca e la mentalità del tempo «crea il concetto letterario di grottesco»¹¹³. Karl Otten sottolinea nel grottesco la compresenza di riso, stupore, rabbia, simpatia e di quella «meraviglia che è sempre presente ove si riconosca l'esistenza dell'arte»¹¹⁴. Il critico vi vede un'arte della metamorfosi, che altera le facoltà visuali dei rapporti dell'artista con il mondo, permettendogli di riportarne alla luce l'alogicità, sbalordendo e disorientando il lettore. Nel grottesco inoltre si realizza la lacerazione dell'artista, che diviene egli stesso oggetto di scherno.

Una simile lacerazione ha un peso determinante nella satira di Goll, che riflette la sua condizione personale. Nel 1927 l'Autore scrive: «Sono lacerato, diviso in due parti, un clown senza alcun sentimento di responsabilità, a sinistra nero, a destra bianco, il braccio sinistro e la gamba destra neri, il braccio destro e la gamba sinistra bianchi. O meglio il braccio sinistro bianco e il destro... cioè no, il contrario. Inverto le mie membra, inverto i punti cardinali, inverto sì e no. Predico la bontà degli uomini e non posso superare l'ironia. Qualsiasi cosa io canti, poi la rinnego con una risata»¹¹⁵. È lo stesso disorientamento totale che emerge da *Il Superdramma* e da *Il dramma non esiste più*. Le immagini di un mondo alla rovescia offerte dal teatro di Goll coinvolgono non solo l'oggetto colpito, ma anche la lacerazione spirituale dell'Autore.

È lo stesso Goll, utilizzando il termine *grottesco* in riferimento a *Les Mamelles de Tirésias*, a dichiararsi entro la linea tracciata da Jarry e da Apollinaire. D'altra parte egli prefigura alcuni aspetti del teatro dell'assurdo: perciò è possibile considerarlo un anello della catena che congiunge Jarry a Ionesco. Secondo Jean Marie Valentin il grande iniziatore Jarry avrebbe per figli spirituali Apollinaire, Artaud, Pirandello, Goll e per «nipoti» Ionesco, Adamov, Beckett, Pinter¹¹⁶.

Nella stessa linea storiografica si era mosso Esslin, che nel tracciare la tradizione dell'assurdo¹¹⁷ citava autori tutti in qualche modo riconducibili alla categoria del grottesco. Vale la pena di richiamare alcuni punti del fortunato studio di Esslin. L'Autore individua quattro elementi fondamentali della tradizione, illuminati dal moderno dramma dell'assurdo: il «teatro puro», per esempio gli effetti scenici astratti familiari al circo o alla rivista, alle esibizioni dei giocolieri, agli acrobati, ai toreri o ai mimi; le «azioni da clowns, lazzi e scene burlesche»; la letteratura del «nonsense»; infine la «letteratura onirica e fantastica, che spesso contiene una forte componente allegorica»¹¹⁸.

Riguardo al primo punto, se ne precisa l'aspetto antiletterario, la distanza dal linguaggio concepito come portatore di significato e dalla parola sulla scena. Figura eminente di questo filone è il clown, lo *stupidus* della commedia antica. A questo si collegano i personaggi grotteschi che si rinvennero nei *Fastnachtsspiele*. Vi si possono accostare la figura del buffone, gli Zanni della Commedia dell'Arte, gli attori del vaudeville e del music-hall. E inoltre gli attori del cinema muto; lo studioso cita Charlie Chaplin e Buster Keaton: essi sarebbero la perfetta incarnazione dello «stoicismo umano messo di fronte ad un mondo oppresso dai congegni meccanici che hanno oramai preso il sopravvento»¹¹⁹. Esslin riconosce anche l'influsso sul teatro dell'assurdo del teatro di marionette e della Commedia dell'Arte. Compare in questo percorso anche il teatro popolare viennese in cui è presente Hanswurst, che si fonde con il filone dello spettacolo barocco e del dramma allegorico dei Gesuiti. Esso infatti diede origine a «un genere che combinava azioni da clowns con immagini allegoriche»¹²⁰, secondo Esslin anticipatrici di molti elementi del teatro dell'assurdo. In ambito tedesco i «precursori» dell'assurdo vengono considerati Büchner, Grabbe, Hoffmann, in area francese Jarry e Apollinaire. Come si è visto, autori tutti variamente legati a Goll, che Esslin include nel suo percorso verso l'Assurdo.

Lo studioso ne considera più importanti i testi teorici dei drammi, come se nella prassi non venissero realizzate le premesse teoriche. A noi sembra che queste istanze vengano realizzate per così dire in negativo, nella loro parodia. Cioè Goll spinge all'estremo la sua strategia del rovesciamento e dell'inversione satirica fino ad investire la sua stessa poetica. Si è visto che il dramma deve diventare gioco, il cui emblema è la *Puppe*, che l'Autore deve offrire al pubblico: seguendo lo schema tracciato di degradazione della marionetta nell'era meccanizzata del Novecento, si può dire che egli porge invece automi: a denuncia dello svilimento della marionetta (e della purezza del teatro come gioco), nel momento in cui essa tenta di realizzarsi dentro questo mondo meccanico. Non solo: se in sede teorica Goll riprende molte istanze del futurismo, dell'espressionismo, di dada, è proprio in *Matusalemme* che l'Autore sembra andare oltre la sperimentazione delle avanguardie storiche per rivelarsi anticipatore di alcuni tratti del teatro dell'assurdo.

Se espressionismo e teatro dell'assurdo mostrano una tendenza comune, si deve però rilevare una differenza: alla satira dell'assurdo manca il polo dell'utopia, vi dominano rassegnazione e delusione¹²¹. Si direbbe che l'assurdo perde la forza del grottesco, la sua spinta sovversiva e vitale, per dirla con Rabelais, il suo «midollo sostantifico». Perciò Goll ci sembra più prossimo al grottesco di Jarry e di Apollinaire che al non senso dell'assurdo, dove vi è solo asfissia, vuoto, contro la proliferazione della lingua e del visivo tipici del grottesco. Ancora dentro la cultura rinascimentale, origine del grottesco, vi è un altro esempio che non ci pare azzardato proporre: pensiamo alle composizioni assemblate di Arcimboldo¹²², assimilabili ai nostri esempi; ma con la differenza fondamentale che là vi era una fiducia nella corrispondenza tra micro e macrocosmo, nella simbologia dei singoli elementi e nella loro relazione con il tutto, lì la «marionetta» era geroglifico; ora diventa invece mero apparato meccanico, segno del disordine e del non senso, «figura di una non figura, volto di un mondo senza volto»¹²³.

Pochi anni dopo i drammi di Goll, Gori formulava la sua teoria del grottesco: come scrive Bontempelli, «l'ossessione» della tesi di Gori fa sì che egli giunga a identificare il grottesco con l'arte *tout court*. Leggiamo nella prefazione firmata dall'Autore di *Nostra Dea*: «Gori figge gli occhi nelle forme più reali, fino a che ne vede smuoversi e ondeggiare i contorni e le profondità, e deformarsi in un grottesco». Ma questo non è deformarsi, bensì scoprirsi della forma vera, tipica, sostanziale, per cui viene rovesciato il concetto comune secondo cui il grottesco ha dell'arbitrario. Continua Bontempelli: «Tre anni or sono egli aveva studiato il fenomeno arte dal punto di vista dell'artista: vi aveva scoperto il superamento dell'uomo in una *superlogica*. Ne era venuta fuori la teoria dell'irrazionale. Il grottesco per Gori nega la verosimiglianza e «obbedisce all'unica legge della libertà assoluta e dello spirito»¹²⁴. Vi sono evidentemente delle affinità con le affermazioni di Goll.

Insomma il grottesco sente la perdita di quel nocciolo di sostanza che il teatro dell'assurdo non può nemmeno presupporre.

Ripensiamo a questo proposito alla distinzione di Baudelaire tra comico e grottesco, ovvero tra comico significativo e comico assoluto¹²⁵, dove «il comico non può essere assoluto se non relativamente all'umanità decaduta»¹²⁶.

E significativo appare il giudizio negativo di Bab¹²⁷, che, immerso nella temperie espressionista, ritiene molto interessante il punto di partenza teorico di Goll, il grottesco, e l'implicito ritorno alla maschera. Ma obietta: un dramma che non si vuole interpretato da uomini ma da maschere deve trarre la sua forza dalla fede in tali potenze, mentre la generazione di Goll non crede a nulla, se non a quel poco di acume che rende possibile il disprezzo dell'uomo e delle cose esistenti. Questo disprezzo che porta a un «grottesco senza riso» è troppo negativo per produrre qualcosa di positivo

come è un'opera d'arte. E lo contrappone ai grandi satirici, nei quali si percepiscono sempre un dolore e una fede positivi¹²⁸. Dietro a questi «giovani dadaisti» secondo il critico non vi è nulla se non il loro acume.

Sorvolando sul fatto opinabile di equiparare Goll ai dadaisti, ci sembra di dover sottolineare come in questo genere di grottesco agisca, in negativo, la presenza di una forza superiore. Certo, se ne constata la perdita, ma la si presuppone.

Perciò possiamo dire che la componente spirituale, tipicamente espressionista, in *Matusalemme* si autoschernisce: per questo tanto più tagliente e amara è la satira. Il concetto di *Geist* aleggia dunque al di sopra delle creazioni di Goll. Nei termini della consueta ironia, ne *Il non-morto* lo spirito viene definito «la grande invenzione del nostro secolo»¹²⁹, colpendo chi ne ha fatto un elemento del grande congegno economico. D'altronde non si può non tener conto delle posizioni iniziali di Goll, quando in *Appell an die Kunst (Appello all'arte)* dichiarava che «abbiamo bisogno di luce: luce, verità, idea, amore, bontà, spirito», di «programmi per il cielo e per la terra»; e affermava che «l'arte è amore»¹³⁰.

Brecht definì Goll «il Courteline dell'espressionismo»: secondo Valentin la formula, sebbene sottolinei l'importanza di una drammaturgia di rottura, «disconosce la forte portata spirituale del progetto di Goll»¹³¹. Riguardo alle sue relazioni con il teatro dell'assurdo, si tratta per Goll non propriamente di assurdo ma di far emergere, tramite la simultaneità e la molteplicità dei piani, la vita profonda dello spirito, di rivendicargli il dominio su un ordine denunciato come artificiale e falsificatore¹³².

Questo movimentato percorso attraverso il grottesco, la marionetta, l'assurdo, permette di leggere Goll come esponente della tradizione del grottesco e di ridefinire la sua posizione rispetto alla corrente individuata da Esslin, cogliendone i motivi di profondità e restituendolo alla complessità e alla molteplicità dei movimenti a cui appartiene.

¹ Complessa la posizione di Goll all'interno delle avanguardie: annoverato tra gli esponenti dell'espressionismo, fu vicino al cubismo e promotore di un movimento «surrealista» distinto da quello di Breton; alcune sue affermazioni sembrano inoltre risentire del clima futurista. L'«ebreo errante» Iwan Goll (così egli stesso si definiva nell'antologia *Menschheitsdämmerung* curata da Kurt Pinthus nel 1920) nasce a Saint-Dié in Alsazia, studia a Strasburgo e nel 1919 si trasferisce a Parigi, da dove nel 1939 emigra a New York; muore (nel 1950, a Parigi) come Jean Sans Terre, eroe dell'omonimo poemetto composto tra 1932 e 1939, «con cuore francese, spirito tedesco, sangue ebreo e passaporto americano». Per evitare incongruenze, nelle indicazioni bibliografiche unificheremo il nome in Iwan Goll (anche laddove l'originale riporta Ivan o Ivan) quando compare come autore; lasceremo la grafia originale qualora compaia nei titoli degli studi critici.

² Iwan Goll, *Metusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*, Potsdam, Kiepenheuer, 1922; ora in Iwan Goll, *Metusalem oder der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*; Text und Materialien besorgt von Reinhold Grimm und Viktor Z'megac, Berlin, De Gruyter, 1966; trad.

it. Iwan Goll, *Matusalemme o l'eterno borgnese. Un dramma satirico in Drammi dell'espressionismo*, a cura di Cristina Grazioli, con un saggio di Francesco Bartoli, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 226-264. D'ora in avanti ci riferiremo alla trad. it. Il dramma andò in scena l'11 novembre 1924 a Berlino (Dramatisches Theater, regia di Wilhelm Dieterle) e, nella versione francese (del 1923), il 10 marzo 1927 al Théâtre Michel, con la compagnia Le Loup Blanc; per gli attori della messinscena francese cfr. Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, a cura di Giovanni Lista, Torino, Einaudi, 1976, p. 263.

³ Se il *pathos* dei primi manifesti e della lirica sanciscono la militanza dell'Autore nelle file dell'espressionismo, già nel 1921 il poeta proclamava: «L'espressionismo muore» (*Der Expressionismus stirbt*, in «Zenit», 1921, n.8, s. 8; ora in Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Darmstadt, Luchterhand, 1960, Bd. II, ss. 337-339; un frammento è tradotto in Paolo Chiarini, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 29).

⁴ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 229.

⁵ Sul tema della finestra e dell'irruzione del vitale nelle sintesi futuriste cfr. Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. (Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Bologna, Patron, 1975, pp. 118-127.

⁶ Come Marinetti, anche Goll sente che termine di confronto per l'uomo non è più la divinità, ma la macchina: «Siamo aeroplani» dichiara l'Autore nel 1921 auspicando per la nuova poesia non il canto ma il ritmo, la forma del telegramma e della stenografia; cfr. Iwan Goll, *Das Wort an sich*, in «Die Neue Rundschau», 1921, Bd. II, ss. 1082-1085; ora (con il titolo *Versuch einer neuen Poetik*) in Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925...*, cit., ss. 254-259; citazione s. 254.

⁷ Iwan Goll, *Das Überdrama*, (prefazione a *Die Unsterblichen*), in *Der Dramatische Wille. Nummern 1-5, 1919-1920*, Potsdam, Kiepenheuer, 1920, ss. 5-7; trad. it. Iwan Goll, *Il Superdramma*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., pp. 308-311; citazione a p. 309; d'ora in poi ci riferiremo alla trad. it.

⁸ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 231.

⁹ *Ivi*, p. 253.

¹⁰ Per tutti e tre i sogni, *ivi*, p. 233.

¹¹ «Di fronte a Matusalemme siede la cuoca Anna. Lui non ci fa caso, continua a parlare incalzante. Di minuto in minuto le donne al tavolo di Matusalemme cambiano: una puttana, poi la moglie del suo socio d'affari, la sua dattilografa, sua moglie quando aveva vent'anni di meno, un'altra puttana, sua figlia Ida, la ragazza di una taverna dell'Hotel Excelsior. Matusalemme parla con insistenza a tutte»; *ibidem*.

¹² Il motivo del sonno compare, con la stessa valenza, anche nelle sintesi futuriste; cfr. Umberto Artioli, *La scena e la dynamis...*, cit., p. 100.

¹³ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 240.

¹⁴ Cfr. *Genesis*, 5, (21-27).

¹⁵ Il tema era già comparso nel dittico *Gli immortali*: ne *L'immortale Ballon*, «fotografo d'anime», rende immortale il genio del musicista Sebastian, «nel senso chimico della parola»: «muoia, la prego e mi espi la sua preziosa anima». Gli cade tra le braccia e Ballon gli sfilia i soldi (con cui gli aveva comprato l'anima); Iwan Goll, *Die Unsterblichen. Zwei Posen in Der Dramatische Wille...*, cit., ss. 10-46 (nella fattispecie s. 19). Ne *Il non-morto* l'assicuratore De Formaggis stipula un'assicurazione sulla vita con il sig. Correntedeigolfo: «muoia subito, stasera. Moltiplicherà per mille la sua fama. Caduto sul campo dell'umanità. Sua moglie entrerà felicemente in possesso dell'assicurazione. Il suo nome sarà immortale. Che cos'è una vita umana oggi, senza la morte relativa! Nessuno le crederà, se non è in grado di morire per la sua idea. Il mondo reclama eroi [...]. Lei grida: umanità! Basterà. Le erigeranno statue»; *ivi*, s. 38; trad. it. *Il non-morto in Il teatro dell'espressionismo*, a cura di Horst Denkler e Lia Secci, Bari, De Donato, 1973, pp. 291-302 (citazione a p. 297). D'ora in poi per questo dramma ci riferiremo alla trad. it.

¹⁶ Louis Ginzberg, *Le leggende degli ebrei. I. Dalla creazione al diluvio*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 139-140.

¹⁷ Amalia: accorciamento di Amalberga, composto di Amals, *valoroso, laborioso*, e di un derivato dal verbo gotico *baigan*, *proteggere*.

¹⁸ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 253.

¹⁹ *Ivi*, p. 261. Le stesse smanie ereditarie connotano anche l'assicuratore De Formaggis: «Lei è regolarmente morto, noi abbiamo già ereditato!»; Iwan Goll, *Il non-morto*, cit., p. 300.

²⁰ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 251. Il tema dell'ispirazione romantica è parodiato anche ne

Il non-morto, dove il musicista suona in estasi al pianoforte mentre la fidanzata sporgendosi cade dalla finestra.

²¹ Cfr. Francesco Bartoli, *Una drammaturgia della salvezza*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., p. 56.

²² Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit., p. 42.

²³ Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken, Bd. I: 1910-1933*, München, Fink, 1973, s. 181. Secondo altri sarebbe parodia del Doppio espressionista; cfr. Jeanne Lorang, *Yvan Goll et l'attrait des arts mineurs*, in Michel Grunewald, Jean Marie Valentin, *Yvan Goll (1891-1950). Situations de l'écrivain*, Bern, Lang, 1994, pp. 173-202 (in particolare p. 193). Anche in Pierre Albert-Birot (*Matoum et Tévirar, Lavountala*) è presente la moltiplicazione del personaggio.

²⁴ Alfred Döblin, *Lydia und Mäxchen. Tiefe Verbeugung in einem Akt*, Straßburg, Singer, 1906; trad. it. *Lydia e Massimino. Profondo inchino in un atto*, in *Il teatro dell'espressionismo*, cit., pp. 41-70; citazioni a pp. 44-45 e p. 68.

²⁵ Sull'accezione di sintesi cfr. Viktor Žmegač, *Zur Poetik des expressionistischen Dramas*, in *Deutsche Dramentheorie*, hrsg. von Reinhold Grimm, Frankfurt am Main, Athenäum, 1971, ss. 482-515; (in particolare s. 493).

²⁶ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 261.

²⁷ Sul concetto di forma aperta cfr. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser, 1960. Klotz analizza le due tipologie del dramma dal punto di vista dell'azione, del tempo, dello spazio, dei personaggi, della composizione, del linguaggio. Il concetto è ripreso dai *Concetti fondamentali della storia dell'arte* di Wölfflin (1915), dove con forma chiusa si intende «una rappresentazione che con più o meno mezzi costruttivi rende l'immagine un evento in sé concluso, che in ogni punto rimanda a se stesso, come viceversa lo stile della forma aperta ovunque rimanda oltre se stesso, intende agire in modo illimitato»; Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel, Schwabe und Co., 1984, s. 147. Trad. it.: *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1953, p. 258.

²⁸ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 231 e p. 262. Anche nel dittico *Gli immortali* il finale è aperto: ne *L'immortale* un ufficiale bacia Olga e la porta fuori scena e ne *Il non-morto* si ritorna alla situazione iniziale del dramma.

²⁹ Cfr. Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama...*, cit., s. 182.

³⁰ Mara Fazio, *Yvan Goll e il Sundramma*, in *Studi in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1980, vol. II, pp. 131-149; citazione a p. 140.

³¹ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 229.

³² Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 257. E ne *L'immortale* Olga sviene dicendo che «lo deve al pubblico» e si inchina; Iwan Goll, *Die Unsterblichen. Zwei Possen*, cit., s. 252.

³³ Iwan Goll, *Es gibt kein Drama mehr*, in «Die Neue Schaubühne», 1922, n.1, s. 18; ora in Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925...*, cit., ss. 391-392; trad. it. *Il dramma non esiste più*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., pp. 312-313.

³⁴ Si pensi per esempio a Rilke o a Schreyer.

³⁵ Iwan Goll, *Mathusalem ou l'éternel bourgeois. Drame satirique*, in Iwan Goll, *Mathusalem. Les Immortels*, Paris, L'Arche, 1963, pp. 9-96. Il motivo compare anche in *Matoum et Tévirar* di Albert-Birot: quando il direttore annuncia lo spettacolo, arriva il regista e lo caccia a bastonate.

³⁶ Sulla componente giudaico-messianica in Goll cfr. Charles Fichter, *Yvan Goll: un esprit allemand a recours aux temps bibliques*, in Michel Grunewald-Jean Marie Valentin, *Yvan Goll...*, cit., pp. 21-34.

³⁷ Le informazioni relative al golem sono tratte da: Gershom Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 200-257; *La cabala*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1982, pp. 352-356; Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 157-179; Jorge Luis Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 82-84; Ida Porena, *Gustav Meyrink. Il Golem*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1973, pp. 123-130.

³⁸ È l'espressione usata da Ceronetti, citata da Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 157. Anche nell'uso filosofico medievale il termine golem indica la materia senza forma.

³⁹ Yoseph Salomon Delmedico, *Matsref la-Hokhmah*, Odessa, 1865, 10a, citato da Gershom Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., pp. 250-251.

⁴⁰ La citazione (*ivi*, p. 251) è tratta da Beate Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, 1934.

⁴¹ Gustav Meyrink, *Il Golem*, Milano, Bompiani, 1994, p. 181 e p. 262.

⁴² Gershom Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, cit., p. 201.

⁴³ «Un golem svilito» lo definisce anche Francesco Bartoli, *Una drammaturgia della salvezza*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., p. 55. Il Golem del romanzo di Meyrink sembra anche identificarsi con l'Eterno ebreo, che «già Apollinaire aveva incontrato nella città vltavina» e conterrebbe una reminiscenza del mito di Ahasvero; cfr. Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 176; ricordiamo che Goll scrisse il poemetto *Jean Sans Terre* sul motivo dell'ebreo errante.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 157-158.

⁴⁵ R.U.R. è inserito dallo stesso Ripellino nella linea delle rielaborazioni del mito (*Ivi*, pp. 180-186).

⁴⁶ Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur*, Frankfurt/M, Ullstein, 1980, s. 260.

⁴⁷ «Incantesimo della soglia. All'ingresso della pista da pattinaggio, della birreria, del circolo da tennis, delle località turistiche della campagna vicina: i penati. La gallina che fa le uova d'oro di cioccolata, la macchina che stampa targhette con il nostro nome, macchine per il gioco d'azzardo, quelle che predicono il futuro e le bilance - l'odierno gnósi seantón - sono i custodi della soglia»; Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedermann (ed. it. a cura di Giorgio Agamben), Torino, Einaudi, 1986, p. 281. Sulla storia degli automi cfr. *Il mito dell'automa. Teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, a cura di Umberto Artoli e Francesco Bartoli, Firenze, Artificio, 1991; Mario Losano, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Torino, Einaudi, 1990; Gian Paolo Ceserani, *Gli automi. Storia e mito*, Bari, Laterza, 1983.

⁴⁸ Mario Losano, *Storie di automi*, cit., p. 147.

⁴⁹ Cfr. *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930*, Frankfurt am Main, Städtische Galerie, 1986, ss. 228-231; negli schizzi di Grosz quasi tutti i personaggi divengono figure assemblate.

⁵⁰ Basti un esempio di questo tipo di assemblaggio: *Lo spirito del nostro tempo* di Hausmann (1919, Parigi, Centre Pompidou): una testa in legno con vari strumenti di misurazione e parti di congegni meccanici. Da notare che molto spesso le parti meccaniche sono al posto del cranio.

⁵¹ Nel celebre *Il montaggio delle attrazioni* (1923) anche Eizenstein pone l'accento sull'effetto di shock, di scossa emotiva, dell'evento scenico e menziona per esempio il teatro del Grand Guignol. Cita tra l'altro per i loro montaggi fotografici autori vicini alla strategia compositiva di Goll: Grosz e Rodcenko. Cfr. Sergej M. Eizenstein, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 220-221. Il montaggio è principio compositivo essenziale per un autore vicino a Goll: nella versione del *pastiche*, della creazione mostruosa, esso è presente in Jarry, dove il collage, «deformazione volontaria e sistematica» degli elementi, «trasforma l'esperienza della creazione o della veggenza artistica in un gioco terribile e dannato che costruisce solo per negare»; Brunella Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982, p. 25; su questo motivo cfr. il capitolo *Alchimia delle immagini*, *ivi*, pp. 11-44.

⁵² Iwan Goll, *Die Chaplinade*, in *Der Eiffelturm*, Berlin, Schmiede, 1924, ss. 49-70; trad. it. *La Chaplinade. Charles poeta*, in *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, a cura di Mario Verdone, Roma, Officina, 1975, pp. 94-112. Léger inserirà i disegni per la *Chaplinade* in *Ballet Mécanique*; cfr. Standish Lawder, *Il cinema cubista*, Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 84-86.

⁵³ Iwan Goll, *La Chaplinade...*, cit., p. 99.

⁵⁴ «Fare un buon spettacolo (dal punto di vista formale) vuol dire organizzare un solido programma da music-hall o da circo a partire da situazioni del testo assunte come base»; Sergej M. Eizenstein, *Il montaggio*, cit., p. 222.

⁵⁵ Ma ci pare semplicistico considerare l'attore inglese una preconizzazione della Supermarionetta (Carlo L. Ragghianti, *Cinema Arte Figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, p. 142); anche *Pantagleize* di Ghelderode (autore che condivide diversi motivi con Goll) è dedicato a Chaplin.

⁵⁶ Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas, Teil V. Deutschlands dramatische Produktion 1919-1926*, Berlin, Oesterheld & Co., 1926, s. 160.

⁵⁷ Sul grottesco si veda l'esauriente Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg, Stalling, 1961.

⁵⁸ Sul nesso tra mostro e soprannaturale cfr. Leopoldina Fortunati, *I mostri dell'immaginario*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 20.

⁵⁹ Cfr. André Chastel, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989, p. 24.

⁶⁰ Christoph Martin Wieland, *Unterredungen zwischen Wxx und dem Pfarrer zu xxx* (1775), in Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, Leipzig, Göschen'sche Verlagshandlung, 1858, Bd. XXXVI, s. 250.

⁶¹ Redigendo il programma per *Les Mamelles de Tirésias* Apollinaire pensò al sottotitolo «drame surréaliste» che poi corresse in «drame surréaliste». Cfr. Pierre Albert-Birot, *Mon bouquet au surréalisme*, in «Europe», 1968, n. 474/476, p. 116; cfr. anche la lettera di Apollinaire a Paul Dermée, *ivi*, p. 117.

⁶² Goll dedica uno scritto a Grosz dove compare l'immagine di rivoluzionari la cui unica arma è uno specchio rotto, che tengono in mano tremando, mostrando ai contemporanei la vera faccia dell'epoca; Iwan Goll, *George Grosz* in «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», 1927, n.4, pp. 125-134, citato a p. 36 e a p. 54 in Michel Grunewald, *Iwan Goll. Les Français, les Allemands, les Européens (1918-1934)*, in Michel Grunewald, Jean Marie Valentin, *Iwan Goll...*, cit., pp. 35-54.

⁶³ Iwan Goll, *Il Superdramma*, cit., p. 309.

⁶⁴ Iwan Goll, *Mathusalem ou l'éternel bourgeois. Drame satirique*, cit., p. 19. Lo specchio ricorda quello dell'*Orfeo* di Cocteau (1925).

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 20.

⁶⁷ Una funzione simile ha il pappagalio in *Sfinge e uomo di paglia* di Kokoschka.

⁶⁸ Christian Dietrich Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und tiefer Bedeutung*, Stuttgart, Reclam, 1970; trad. it. Christian Dietrich Grabbe, *Scherzo, satira, ironia e altre cose più profonde*, trad. di Giuseppe Saito, in *Teatro tedesco. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Giaime Pintor e Lionello Vincenti, Milano, Bompiani, 1946, pp. 719-769. Völker individua le origini del grottesco in Lenz (*Der neue Menoza*, 1775) e in Tieck (*Il Gatto con gli stivali*, 1797); cfr. Klaus Völker, *Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama in Sinn oder Unsinn. Das Groteske im modernen Drama*, hrsg. von Willy Jäggi, Stuttgart, Basilius Presse, 1962, ss. 10-45.

⁶⁹ Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas...*, cit., ss. 349-365.

⁷⁰ Bonaventura, *Veglie*, a cura di Patrizio Collini, Venezia, Marsilio, 1990 (ed. con testo a fronte).

⁷¹ «Un riso disperato»; cfr. Alfred Bergmann, *Nachwort* a Christian Dietrich Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie...*, cit., p. 79.

⁷² Per Arnold Heidsieck (*Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969) di grottesco si può parlare solo a partire da Jarry, cioè quando lo stile si appropria di quanto vi è di veramente grottesco nel reale. Ricordiamo che Jarry traduce il dramma di Grabbe con il titolo *Les Silènes* (in «Revue Blanche», 1900, n.158).

⁷³ Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, cit., p. 42. Goll sente leggere Jarry da Tzara al Cabaret Voltaire.

⁷⁴ Alfred Jarry, *Dell'inutilità del teatro a teatro*, in Alfred Jarry, *Essere e vivere*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 153-160; citazione a p. 155.

⁷⁵ Ricordiamo che Felix in *Matusalemme* ha antenne che lampeggiano quando parla; anche la testa di Matoum in *Matoum et Tévisbar* di Albert-Birot si illumina ad ogni sua battuta.

⁷⁶ Iwan Goll, *Il Superdramma*, cit., p. 310.

⁷⁷ L'aggettivo *surrealista* era comparso, prima che nella prefazione a *Les Mamelles de Tirésias*, in un articolo del 1917 scritto da Apollinaire per il programma di *Parade*.

⁷⁸ Il Chiosco compare nell'VIII scena e parla al megafono; cfr. Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, in Guillaume Apollinaire, *Oeuvres complètes*, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1965-1966, vol. III, pp. 634-635. A proposito del *meraviglioso futurista* leggiamo: «caricature possenti, analogie tra umanità, mondo animale, vegetale, mondo meccanico»; Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro di varietà in Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Garzanti, 1994, pp. 112-113.

⁷⁹ Attribuiti a François Desprez (1565).

⁸⁰ Iwan Goll, *Matusalemme...*, cit., p. 246.

⁸¹ Si potrebbero tradurre con Intestino catarroso, Pancetta, e, con il consueto rovesciamento parodico, Regno dei cieli. La visita, costellata di nonsense, verte sulla sistemazione dei figli. Due di loro si chiamano Ida e Massimo, richiamando la coppia presente nel citato *grottesco* di Döblin.

⁸² Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 228.

⁸³ Iwan Goll, *Il Superdramma*, cit., p. 310. Schlemmer, che al Bauhaus utilizza maschere con l'intento di eliminare dai ballerini l'espressione del sentimento, considera utile un *accento* che rompa l'equilibrio della *figura artistica*.

⁸⁴ La maschera costituì un modello per tutta l'arte espressionista. Cfr. Lia Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 15-16. Sullo stesso tema cfr. Ulrich Hoßner, *Erschaffen und Sichtbarmachen. Das Theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Bern, Lang, 1983, ss. 157-158.

⁸⁵ Iwan Goll, *Il Superdramma*, cit., p. 308.

⁸⁶ *Ivi*, p. 309.

⁸⁷ *Ibidem*. Singolare la consonanza con le affermazioni di Rilke: «La marionetta possiede un unico volto e la sua espressione è fissata per sempre»; Rainer Maria Rilke, *Il teatro di Maeterlinck*, in Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 111. Rilke e Goll si conoscono a Parigi, nel 1919. Sembra che il manifesto di Goll sul *Reismo* sia stato ispirato da Rilke; cfr. Joseph François Angeloz, *Lettres germaniques*, in «Mercure de France», 1961, n. 1179, pp. 521-523; su Rilke p. 523.

⁸⁸ Iwan Goll, *Il Superdramma*, cit., p. 309.

⁸⁹ *Ibidem*. Il passo ricorda alcuni assunti del Teatro della Crudeltà. Anche Artaud auspica l'uso di «manichini, maschere enormi, oggetti di straordinarie proporzioni»; Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1968, p. 212. Artaud compariva in una delle proiezioni della messinscena francese di *Matusalemme*.

⁹⁰ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 228.

⁹¹ Nel progetto per il *Theater der neuen Kunst* (1914) Ball insieme agli esponenti del Bauhaus proponeva, sull'esempio del teatro greco e giapponese, l'utilizzazione della maschera, che avrebbe conferito allo stile «la massima efficacia simbolica»; cfr. Lia Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, cit., p. 15.

⁹² Inoltre esse rendevano visibile «l'orrore dell'epoca, lo sfondo che paralizza le cose»; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, Lünmat, 1992, s. 97.

⁹³ Jean Cocteau, *Lettera a Paul Dermée* (1917), in *Picasso in Italia*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 94-95. I managers che organizzano la pubblicità ricordano i temi degli *Überdramen* di Goll. All'origine di *Parade* vi è un libretto proposto da Cocteau a Strawinsky, dal titolo *David*: «un pagliaccio, che diviene poi una scatola, imitazione teatrale del fonografo da fiera, formula moderna della maschera antica, canterebbe in un megafono le prodezze di David e supplicherebbe il pubblico di entrare a vedere lo spettacolo»; Jean Cocteau, *Le coq et l'Arlequin*, frammento citato a p. 89 in Brigitte Léal, *In viaggio per Parade*, in *Picasso in Italia*, cit., pp. 89-92.

⁹⁴ Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Age d'Homme/Institut International de la Marionnette, 1992, p. 146.

⁹⁵ Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 96.

⁹⁶ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 229.

⁹⁷ Guillaume Apollinaire, *Preface a Les Mamelles de Tirésias*, in Guillaume Apollinaire, *Oeuvres complètes*, cit., vol. III, p. 610.

⁹⁸ Sono degni di nota l'accezione di *surrealismo* in Goll e i suoi rapporti con il movimento di Breton (cfr. Albert Ronsin, *Goll et Breton*, in Michel Grunewald, Jean Marie Valentin, *Iwan Goll...*, cit., pp. 57-74). Nello stesso mese in cui l'Autore di *Nadja* pubblica il *Manifesto del Surrealismo* Goll dà alle stampe il primo e unico numero della rivista «Surréalisme» (pubblicato per intero in «Europe», 1968, n.475/476, pp. 111-126), che contiene il proprio *manifesto* e dove compaiono, tra gli altri, interventi dello stesso Goll, di Pierre Albert-Birot, di Apollinaire; vi si annuncia la fondazione di un *teatro surrealista* che avrebbe messo in scena drammi di Apollinaire, Albert-Birot, Kaiser, Stramm, Bronnen, Majakowski, Rosso di San Secondo, Vasari, ecc.; cfr. *ivi*, p. 126. Punto basilare del *surrealismo* di Goll è il primato della realtà all'interno del processo artistico, realtà che deve essere trasposta sul piano superiore dell'arte.

⁹⁹ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 228.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ «Autonomo, allogico, irreal» sono aggettivi attribuiti all'evento scenico dagli autori del manifesto sul *Teatro futurista sintetico* e anche l'insistenza di Goll sulla *realtà* conferma la parentela con il futurismo e con la sua battaglia per un'arte-azione. Goll condivide con il movimento di Marinetti

diversi motivi: l'antipsicologismo, il montaggio caotico dei frammenti di realtà, la velocità e la simultaneità, che realizzerà mediante l'uso della proiezione.

¹⁰² Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama...*, cit., s. 185.

¹⁰³ Preconizzazione che richiama il nome di Pasolini: tra l'altro *Porcile* presenta una situazione che condivide diversi motivi con *Matusalemme*.

¹⁰⁴ Cfr. Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama...*, cit., s. 182.

¹⁰⁵ Si noti che proprio all'interno di un cabaret, gli Elf Scharfrichter di Monaco, nel 1901 era stato utilizzato lo stesso lemma che Goll pone a titolo di un suo saggio e del dittico *Die Unsterblichen*: «Überdrama».

¹⁰⁶ Guillaume Apollinaire, *Préface a Les Mamelles de Tirésias*, in Guillaume Apollinaire, *Oeuvres complètes*, cit., vol. III, p. 610.

¹⁰⁷ Iwan Goll, *Premessa a Matusalemme...*, cit., p. 229.

¹⁰⁸ Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, München, Hanser, citato da Jeanne Lorang, *Iwan Goll et l'attrait des arts mineurs*, in Michel Grunewald, Jean Marie Valentin, *Iwan Goll...*, cit., p. 178.

¹⁰⁹ Paul Pörtner, *Das expressionistische Theater im Verhältnis zur Vergangenheit*, p. 408, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 373-423. Vengono compresi entro il concetto di *satira teatrale* forme che vanno dall'ironia alla canzonatura, allo *Schwank*, al grottesco, alla farsa, ecc. e se ne rinvergono i referenti storici dalla farsa romana alla Commedia dell'Arte alla pantomima francese.

¹¹⁰ Günter Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main, 1976, s. 55; citato in Ferruccio Masini, *Gli schiavi di Efesto*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 331.

¹¹¹ Paul Pörtner, *Das expressionistische Theater im Verhältnis zur Vergangenheit*, in *Expressionismus...*, cit., p. 410.

¹¹² Il quadro familiare e il triangolo borghese; il desiderio di diversità annientato, il ripristino di una condizione eterna e l'impossibilità di fuga dalla famiglia, la chiusura dell'azione su se stessa. «Nel mio lavoro, la moglie di un borghese perdeva le mutande; sulla scena, in un tedesco spoglio, si parlava solo di questo fatto banale»; Carl Sternheim, *Ciclo dell'eroe borghese. Le mutande. Lo snob. 1913*, Bari, De Donato, 1967, p. 7. L'eroe ha il significativo nome di *Maske*.

¹¹³ Karl Otten, *Expressionismus - grotesk*, Zürich, Arche, 1962, s. 9.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Iwan Goll, *Die Eurokokke*, citato in Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama...*, cit., s. 168.

¹¹⁶ Jean Marie Valentin, «Das neue Drama sei enorm!»: *surréalité et grotesque dans le théâtre d'Iwan Goll*, in «Études germaniques», 1988, n.1, pp. 82-96; in particolare p. 83.

¹¹⁷ Ci si riferisce al noto Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1980², pp. 317-390 (prima ed. inglese 1961).

¹¹⁸ *Ivi*, p. 318.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 326; e alla pagina precedente: «Il tipo di gag e la cadenza veloce e furiosa della commedia grottesca del cinema muto derivano direttamente dalle azioni dei clowns e dalle danze acrobatiche del music-hall».

¹²⁰ *Ivi*, p. 327.

¹²¹ Cfr. Franz Norbert Mennemeier, *Modernes deutsches Drama...*, cit., s. 167.

¹²² Affascinato, tra l'altro, tramite Rodolfo II, dal mondo degli *Automaten* e dei fantocci meccanici; cfr. Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 101.

¹²³ È la definizione che Dürrenmatt dà del grottesco; citata in Willy Jäggi, *Vorwort*, in *Sinn oder Unsinn...*, cit., p. 8.

¹²⁴ Massimo Bontempelli, *Prefazione a Gino Gori, Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico tragico lirico*, Roma, Stock, 1926, pp. 5-7. Vi si legge anche: «Il reale è un approssimativo, il grottesco è l'immutabile»; *ivi*, p. 5.

¹²⁵ «Il comico è, dal punto di vista artistico, una imitazione; il grottesco una creazione. [...] il riso causato dal grottesco ha in sé qualcosa di profondo, di assiomatico e di primitivo che si avvicina alla vita innocente e alla gioia assoluta molto più che il riso causato dal comico di costumi. [...] Darò oramai al grottesco la denominazione di comico assoluto, in antitesi al comico ordinario, che chiamerò comico significativo»; Charles Baudelaire, *Dell'essenza del ridere ed in generale del comico nelle arti plastiche*, a cura di Stefano De Simone, Torino, UTET, pp. 218-219.

¹²⁶ *Ivi*, p. 220.

¹²⁷ Cfr. Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas...*, cit., ss. 157-161.

¹²⁸ Cita Swift, Aristofane, Shaw; *ivi*, s. 159.

¹²⁹ Iwan Goll, *Il non-morto*, in *Il teatro dell'espressionismo*, cit., p. 296.

¹³⁰ Iwan Goll, *Appell an die Kunst*, in «Die Aktion», 1917, n. 45/46; ripubblicato in Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925...*, cit., Bd. I, ss. 599-600.

¹³¹ Jean Marie Valentin, *Le théâtre de Goll et sa modernité*, in Michel Grunewald, Jean Marie Valentin, *Iwan Goll...*, cit., pp. 161-171; citazione a p. 170.

¹³² Cfr. *ivi*, p. 167.