



Alle origini della fantascienza tedesca

a cura di Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

Kann man DAS GLÜCK zeichnen ? --!---?..

Wir - alle - können es erleben - und

BAUEN

Utopie ?

Ist nicht das
'Sichere', 'Reale'

die Utopie,
schwimmend auf dem
Sumpf der Illusion und
der trägen Gewohnheit !

Ist nicht

der Inhalt unseres Strebens,
die wahre Gegenwart,
ruhend auf dem Fels
des Glaubens und
der Erkenntnis !

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale *Alle origini della fantascienza tedesca*

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

Immagine di copertina:

Tavola 30, «Die Dreieinigkeit im Kosmos» («La Trinità nel cosmo»)
Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte*, Folkwang, Hagen 1920, Tafel 30,
PURL (Permalink:) <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1920a> [Online-Ausgabe,
in «Heidelberger historische Bestände - digital : Quellen zur Geschichte der Kunstgeschichte», Universitätsbibliothek, Heidelberg (2016)]

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-163-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Alle origini della fantascienza tedesca

a cura di

Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

Indice

Premessa	7
I. Alle origini della fantascienza tedesca	
Alle origini della fantascienza tedesca <i>Alessandro Fambrini</i>	13
La «magia del cannocchiale» e <i>L'uomo nella luna</i> (1825) di Wilhelm Hauff: una digressione su fantasia letteraria e fantasia scientifica nell'era della Restaurazione <i>Roberta Malagoli</i>	33
II. Il <i>multiversum</i> fantascientifico di Paul Scheerbart	
Il <i>Lesabéndio</i> di Paul Scheerbart <i>Fabrizio Desideri</i>	63
Danze di luce: <i>Kometentanz</i> di Paul Scheerbart <i>Cristina Grazioli</i>	85
Paul Scheerbart, Münchhausen e un'altra vita possibile <i>Stefano Beretta</i>	105
III. Cinema tedesco e fantascienza	
<i>Metropolis</i> e l'anacronismo delle immagini <i>Antonio Costa</i>	123
La luna di traverso: riflessioni su <i>Frau im Mond</i> di Fritz Lang <i>Alessandro Faccioli</i>	135

Danze di luce: *Kometentanz* di Paul Scheerbart

Cristina Grazioli

– in jene Welt – in die andere will ich hinein
in quel mondo, nell'altro io voglio entrare
(*Tarub*¹)

Un teatro che esca da sé

Vi è un centro iridescente verso il quale sembrano convergere da un lato alcuni motivi insiti delle opere che segnano “le origini della fantascienza” e dall’altro tematiche proprie di tutto un versante della teatralità primonovecentesca: è l’aspirazione a “staccarsi da terra”, al superamento delle leggi della fisica, della natura e della quotidianità. Il motivo viene declinato secondo molteplici paradigmi, ma sbalza in modo particolarmente vistoso nell’ambito delle diverse correnti che animano l’Espressionismo. Esso ha inoltre implicazioni singolari quando assunto nel contesto della scenicità: si incorre infatti nell’apparente paradosso di voler esprimere la dimensione dell’immateriale e dell’immaginario attraverso i mezzi necessariamente materiali e concreti della scena. Da questa sfida nascono le pronunce di rinnovamento che avranno un gran peso per le arti performative lungo tutto il Novecento, e per certi aspetti fino ai nostri giorni.

Legato a questo plesso di questioni si scorge anche un altro problema, di ordine diverso: l’inadeguatezza dei mezzi scenici dell’epoca a tradurre l’audacia delle soluzioni proposte dall’Avanguardia; nel nostro caso specifico, a realizzare le arditezze “fantastiche” delle visioni di Paul Scheerbart².

¹ PAUL SCHEERBART, *Tarub. Bagdads berühmte Köchin. Ein arabischer Kulturroman*, Verlag für deutsches Schrifttum, Berlin 1897, ora in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim-Bellheim 1986-1996, IV: *Romane* 4, Edition Phantasia, Linkenheim 1987, pp. 9-293: 240.

² Paul Scheerbart è un autore trascurato, se non ignorato dagli storici del teatro (almeno nel nostro

Si tratta di “visioni” nella molteplice accezione del termine: invenzioni nelle quali il primato è accordato alla visualità e squarci che si spalancano di fronte alla vista interiore (secondo la felice sintesi di Edschmid, gli Espressionisti «non vedevano, guardavano. Non fotografavano. Avevano visioni»³).

Non è un caso che Scheerbart venga riconosciuto dagli Espressionisti come il loro annunciatore («il primo espressionista»). In particolare è la voce di Lothar Schreyer a inscrivere il nome di Scheerbart entro il percorso della direttrice mistica e visionaria del movimento⁴:

Deutlich ist, daß weder mit einer naturalistischen Bühnenkunst, auch wenn sie sich romantisch gebärdet, noch auf der Stilbühne diese Pantomime gespielt werden kann. In ihr sind leibhaftig nicht nur die Menschen, sondern die kosmischen Gestalten von der Bewegung ergriffen. Hier gibt es keine “Szenerie”, die einen mehr oder weniger passenden Hintergrund für das Spiel bietet. Der Hintergrund wird hier Vordergrund. Himmel und Erde sind in Bewegung zueinander. Die Gestalten des Himmels, die am Himmel sichtbar sind, kommen herab. Die Gestalten auf der Erde wollen empor. Das zwingt zur expressionistischen Bühnengestalt, die auch die “Gegenstände” der Bühne, die hier maskierte Wesen sind, bewegt, wie sie die Menschen bewegt. So durchbricht die astrale Pantomime den irdischen Raum, schafft einen imaginären Raum, der die Einheit des Lebens als eine geistige Wirklichkeit offenbart, ironisch und verzeihend lächelnd über die Hinfälligkeit aller Geschöpfe des Kosmos, die meinen, in ihrer Geschöpflichkeit die geistige Wirklichkeit vollenden zu können. Aber in der Gestalt dürfen sie die geistige Wirklichkeit verkünden. Das ist expressionistische Sicht.

È chiaro che questa pantomima non può essere rappresentata né con un’arte scenica naturalistica, anche se si atteggia romanticamente, né su di una scena stilizzata. In essa vengono concretamente afferrati dal movimento non solo gli uomini, ma anche le figure cosmiche. Qui non vi è una “scenografia”, che offra uno sfondo più o meno in tono con la rappresentazione. Lo sfondo qui diventa primo piano. Cielo e terra sono in movimento l’uno verso l’altro. Le figure celesti, visibili nel cielo, scendono. Le figure terrene vogliono salire. Questo porta necessariamente alla creazione scenica espressionista che, così come

paese). Tra le rare eccezioni, Francesco Bartoli. Venni a conoscenza di *Kometentanz* all’epoca della mia tesi di laurea su Oskar Schlemmer, guidata da Umberto Artioli. Fu Bartoli ad appassionarsi al testo e Artioli a propormi di lavorarci. Cosa che portò anni dopo alla pubblicazione di *Drammi dell’espressionismo*. Studiare questi testi con la guida dei due maestri amici fu un privilegio per il quale ancor oggi esprimo loro (ai loro spiriti) la mia immensa gratitudine.

³ «Sie sahen nicht./ Sie schauten./ Sie photographierten nicht./ Sie hatten Gesichte». KASIMIR EDSCHMID, *Expressionismus in der Dichtung*, in «Die Neue Rundschau», 1918, Jg. XXIX, Bd. I, pp. 359-374; 359 ripubblicato in THOMAS ANZ, MICHAEL STARK (Hrsg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler 1982, pp. 42-55: 46; trad. it. *L’Espressionismo letterario*, in PAOLO CHIARINI, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 177-192: 182).

⁴ Rinvio ai materiali su Schreyer in CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *Drammi dell’espressionismo*, con un saggio di Francesco Bartoli, Costa & Nolan, Genova 1996.

muove i personaggi umani, mette in movimento anche gli “oggetti” della scena, qui esseri mascherati. Così la pantomima astrale irrompe nello spazio terreno, crea uno spazio immaginario dove si manifesta l’unità della vita come realtà spirituale. E lo fa con un riso ironico sulla caducità di tutte le creature del cosmo, che credono di poter esaurire la realtà spirituale nella loro creaturalità; un riso intriso di perdono. Ma è nella forma che tali creature possono annunciare la realtà spirituale. Questa è la visione espressionista⁵.

Se il testo tramandato da Schreyer è il *Kometentanz*, va ricordato che il progetto teatrale di Scheerbart si articola secondo percorsi molteplici⁶, dei quali si deve tenere conto per avvicinarsi alla sua poetica, frutto della temperie che la produce e allo stesso tempo proiezione verso il futuro. La spinta utopica è infatti singolarmente accompagnata da una notevole sapienza in materia di prassi scenica. Nell’introduzione alla *Revolutionäre Theaterbibliothek* (*Biblioteca teatrale rivoluzionaria*) (una collana ideata dallo stesso Autore che raccoglie testi scritti tra 1901 e 1903), Scheerbart mostra di essere consapevole della distanza che separa la sua concezione scenica e drammaturgica dal teatro allora dominante; propone quindi delle forme “di passaggio” e anche nelle tematiche procede per piccoli passi, consapevole della difficoltà di tradurre scenicamente le sue idee innovative. I suoi testi non vanno dunque letti in quanto mera letteratura teatrale, ma come opere destinate al palcoscenico.

Lo testimonia la sua interessantissima produzione saggistica, dove spesso correda di dettagliate indicazioni proposte futuribili; ci limiteremo qui a richiamare i motivi che sembrano funzionali alla concezione di un teatro visionario, alimentato dalla forza proliferante degli elementi fantastici. In questo senso agisce l’auspicio ad una scena semplificata, spogliata del *décor* della tradizione ottocentesca ma anche della minuzia descrittiva del contemporaneo teatro di istanza naturalista, una *Einfache Bühne* (*Scena semplice*), come si legge nel titolo di un appello del 1898 rivolto a drammaturghi che vogliano collaborare al suo progetto, dove «tre semplici pareti bianche o colorate in modo essenziale sono abbondantemente sufficienti come scenografia»⁷.

⁵ LOTHAR SCHREYER, *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, J.P. Toth Verlag, Hamburg 1948, pp. 47-48; il passo è tradotto in *Drammi dell’espressionismo*, cit., pp. 270-271. A proposito delle presenze sceniche scrive nel 1920 il regista Viertel: «Die Dinge sind Lebewesen, sind handelnde Personen, gehören auf den Theaterzettel, die Flöte Hamlets genauso wie die Heide in Stramms ‘Heidebraut’ [...]». «Le cose sono esseri viventi, personaggi che agiscono, appartengono alla lista dei personaggi, il flauto di Amleto così come la brughiera nella *Sposa della brughiera* di Stramm [...]», affermando poi che nessun oggetto che non sia nel programma deve aver spazio sulla scena; Berthold Viertel, *Vom Regisseur aus gesehen*, in *Die Neue Bühne. Eine Forderung*, hrsg. von Hugo Zehder, Kaemmerer, Dresden 1920, p. 50. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono della sottoscritta.

⁶ P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, 2 Bde, hrsg. von Mechthild Rausch, edition text + kritik, München 1977; dei 47 testi teatrali noti, composti fino al 1910, ne rimangono 37.

⁷ Id., *Offener Brief zur Gründung der einfachen Bühne* (1898), in Id., *Gesammelte Arbeiten für das*

In *Glastheater* (*Teatro di vetro*, 1910), evidentemente sul solco del percorso che lo porterà di lì a poco al suo più celebre saggio sull'architettura (*Glasarchitektur*, 1914) (*Architettura di vetro*), immagina un «teatro d'ombre con lastre di vetro trasparente e opaco. Su queste lastre, che possono mostrare ogni colore, si proiettino ombre di vetri colorati. Si avrà immediatamente un teatro d'ombre cromatico»⁸. In un breve saggio sul teatro d'ombre, lamenta la situazione impoverita di questo genere e auspica che i drammaturghi contemporanei compongano per tale specifica forma teatrale⁹. *Das abgekürzte Verfahren* (*Il dramma sintetico*) e *Das Automobiltheater* (*Il teatro automobilistico*) rivelano consonanze con le arditezze del teatro futurista (sintesi di drammi, teatri trasformabili e itineranti); e ancora interventi sulla scenografia, sugli attori, sui titoli dei drammi...¹⁰

In questi scritti, che dimostrano una notevole conoscenza della prassi scenica e la volontà di rinnovarla, l'attenzione è sempre rivolta ad un teatro che aspira a liberarsi della materia, percorrendo la via di un avanguardistico dispiegamento delle potenzialità scenotecniche. Vi si potrebbe persino intravedere ciò che accade ai nostri giorni, dove l'elevata tecnologia consente una scena smaterializzata ed essenziale (pensiamo in particolare alle potenzialità della luce in tutte le sue forme).

Una scenotecnica avanzata¹¹ avrebbe richiesto infatti *Kometentanz* (la pantomima era stata scelta da Mahler per una messinscena a Vienna e doveva essere musicata da Strauss, ma il progetto non ebbe buon esito per motivi finanziari); non è un caso che Schreyer dichiarò di non avere avuto i mezzi per poterlo allestire¹². Interessante per noi è il fatto che la scenotecnica investa direttamente le presenze sceniche, mettendo in atto una metamorfosi del corpo che sembra rispondere all'aspirazione alla dimensione celeste, tema della pantomima, originando così figure fantastiche.

Nella gran parte dei testi teatrali di Scheerbart le indicazioni di luogo descrivono ambientazioni astrali, luoghi utopici, subumani o sovrumani («sottoterra», «un grande palazzo stellare nello scuro sole centrale», «una scena bianca», «un antico giardino delle meraviglie d'estate», «in un prossimo futuro sulle tavole di un teatro blu»¹³, per citarne solo alcune).

Theater, II: *Regierungsfreundliche Schauspiele*, cit., pp. 111-112.

⁸ Id., *Glastheater*, *ibid.*, pp. 139-140.

⁹ Id., *Schattenspiele*, *ibid.*, pp. 133-135.

¹⁰ Id., *Das abgekürzte Verfahren*, *ibid.*, p. 113, *Automobiltheater*, *ibid.*, p. 141; *Die Reform der Dramentitel*, *ibid.*, p. 130, *Das technische im Theater*, *ibid.*, pp. 144-146, *Alte Schauspieler, Shakespeare und die Bierrede*, *ibid.*, p. 149.

¹¹ Non è inutile ricordare che Scheerbart pubblica anche in riviste tecniche di ingegneria.

¹² «Der Pantomime Scheerbarts die bühnenkünstlerische Gestalt zu geben, war uns nicht vergönnt». «Non ci fu dato di dare forma scenica alla pantomima di Scheerbart», L. SCHREYER, *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, cit., p. 48. Nel 1984 è stato messo in scena ai Berliner Festwochen e recentemente con tecnologie digitali a Jena (2014).

¹³ Citazioni in originale: «unter der Erde»; «im großen Sternpalast auf der dunklen Centralsonne»;

Tutta la produzione dell'Autore è attraversata dallo sguardo ad un universo sconfinato che si dispiega tramite la fantasia, in un regno dove tutto è possibile e dove tutto è *Spiel*, gioco, ma anche dramma, teatro. Nel 1911 pubblica in «Der Sturm» *Die Perseiden und die Leoniden. Eine Kulturhistorische Novellette (Le Perseidi e le Leonidi. Una novella storico-culturale)*. Ma basta scorrere l'indice della sua opera per ritrovarne esempi innumerevoli (*Die Asteroiden Bewohner, Astrale Novelletten, Die Neue Oberwelt. Eine Venus-Novellette*) (*Gli abitanti di asteroidi, Le novellette astrali, Il Nuovo Mondo di sopra. Una novelletta venusiana*). *Das Kosmische Theater*, per Mechthild Rausch da considerarsi una «erweiterte Theater-glosse» («glossa teatrale estesa»), presenta una situazione di tipo metateatrale dove vengono continuamente ribaditi i nessi tra le cose più piccole e il cosmo (una sferica forma di formaggio diviene il corrispettivo del cosmo...)¹⁴.

L'aspirazione a superare la gravità terrena si declina nell'idea di teatro «rivoluzionario», cioè capace di scompaginare le leggi che regolano la quotidianità materiale; ma nel contesto cosmico scheerbartiano, verrebbe da leggere l'aggettivo anche con riferimento al moto di rivoluzione della terra e dei pianeti. Nel «romanzo arabo» *Tarub* scrive: «non posso più sopportare [...] la corporeità. Devo anelare a qualcosa di spirituale, che non è di questo mondo. Soprattutto ora desidero l'irraggiungibile: in quel mondo – nell'altro voglio entrare»¹⁵. Innumerevoli le varianti nelle quali il tema ritorna entro l'opera scheerbartiana¹⁶.

Movimenti cosmici

In *Danza delle comete* Scheerbart mette in scena il magico ricongiungersi della terra con il cielo. Composta tra 1899 e 1900 e pubblicata nel 1902¹⁷, la «Pantomima astrale in due atti» («Astrale Pantomime in zwei Aufzügen») occupa un

«Weiße Bühne»; «in einem alten Wundergarten zur Sommerszeit»; «in der nächsten Zukunft auf den Brettern der »blauen« Bühne». P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, I, cit., pp. 9, 77, 148, 179, 118.

¹⁴ Id., *Das kosmische Theater*, in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 151-163.

¹⁵ «[...] ich kann das Plumpe, das Rohe, das Körperliche nicht mehr ausstehen. Ich muß nach einem Geistigen streben, das nicht von dieser Welt ist. Ich will überall jetzt das Unerreichbare haben – in jene Welt – in die andere will ich hinein». Id., *Tarub*, cit., p. 240.

¹⁶ Citiamo almeno *Il mondo altro. Un salmo per visionari*, Id., *Die andere Welt. Ein Phantastenpsalm*, in Id., *Gesammelte Werke*, IX: *Gedichte. Zeichnungen. Theoretische Schriften* 1, hrsg. von Uli Kohnle, Edition Phantasia, Bellheim 1994, cit., p. 64. Al 1909 data *Die andere Seite* di Alfred Kubin. Sulla diversa valenza di tale «alterità» cfr. FABRIZIO DESIDERI, *Introduzione* a P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, trad. e cura di Fabrizio Desideri, con 14 disegni di Alfred Kubin, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. IX-XXXIV (una nuova edizione arricchita da quattro scritti di Walter Benjamin è stata pubblicata da Castelveccchi nel 2014). NdR: vedi *infra*.

¹⁷ Dapprima nella rivista «Die Insel» poi nel 1903 per Insel Verlag.

posto singolare nella produzione teatrale di Scheerbart. Se il genere è antico¹⁸, l'assenza di parole e la partitura di movimento, immagini e suoni vanno lette nel contesto della sperimentazione di primo Novecento, cioè in programmatica opposizione alla tradizione testocentrica. La connotazione cosmico-universale si pone contro la direttrice realistica: si pensi solo, ad emblematico titolo d'esempio, a *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*) di Kandinskij e a tutta la sperimentazione su luce colorata e suono (anch'essa spesso troppo audace rispetto alle concrete possibilità di realizzazione scenica e scenotecnica).

Non stupisce l'attenzione a generi alternativi al teatro di parola tradizionale: tutti i movimenti di rinnovamento della scena guardano al territorio della danza, della pantomima, del cabaret, del circo, delle ombre e delle figure in genere come serbatoio al quale attingere nuova linfa per la scenicità; non è un caso che pochi testi di Scheerbart andati in scena vengano rappresentati, oltre che presso il Verein für Kunst di Herwarth Walden, al Figaro-Theater e dalla compagnia dell'Überbrett di Wolzogen¹⁹. E nemmeno stupisce che Scheerbart per una serie di altri testi pensi alle marionette²⁰.

Bipartito nella struttura drammaturgica, il testo presenta coppie di polarità in ogni elemento, così che l'incontro/scontro tra terreno e celeste pervade e impronta tutto l'andamento scenico. La contrapposizione terra/cielo, assimilabile a quella reale/fantastico, si dà quindi come presenza tematica incarnata dalla struttura. Ogni minimo dettaglio rinvia a questo schema: microelementi (dettagli dei costumi o delle capigliature, oggetti e materiali) rispondono alla macrostruttura (la simmetria ribadita dai numeri degli atti e delle scene). L'aspirazione al celeste ha dunque l'impeto di un movimento "panico" e totalizzante. Questo tratto, di matrice romantica, dal punto di vista drammaturgico porta ad una estrema coesione (tratto degno di nota in un panorama già aperto alle avanguardie, dove vige piuttosto il frammento).

Il soggetto della pantomima presenta un re annoiato che vorrebbe ricongiungersi al cosmo, aspirando a condividere con astri e pianeti la sfera del celeste; i mezzi che segnano i tentativi di superamento della banalità del quotidiano sono la danza e la musica. Così allo strepito dissonante dei musicisti terreni fa da controcanto la musica delle sfere celesti, ai goffi balli della corte, la danza luminosa degli astri. Ogni cosa che dimora nel basso ha la sua corrispondenza aurea nella dimensione superiore. I due emisferi sono messi in frizione (ora in dialogo, ora in confronto dispettoso) tramite un'azione giocosa e ironica (tratto

¹⁸ Il diffondersi del genere nei diversi paesi europei si ascrive al XVIII secolo, ma le origini risalgono almeno al teatro latino.

¹⁹ Su questi fenomeni "rivitalizzanti" delle arti dello spettacolo cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco di primo '900*, Esedra, Padova 1999, pp. 205-293.

²⁰ MECHTILD RAUSCH, *Zu den Texten*, in P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 167-171: 170-171.

questo che distingue Scheerbart dai suoi ammiratori espressionisti, stringendo i nessi con le pronunce romantiche). Le stelle e la luna si prendono gioco degli umani, ma infine li sollevano lievemente dalle loro miserie.

I personaggi, come sarà nei drammi espressionisti, non sono connotati individualmente bensì presentano tratti universali: Tre grandi Comete, Sette Stelle minori, la Luna piena, il Re, la Prima Sposa del Re, la Seconda Sposa del Re, la Cameriera appassionata, il Boia, il Buffone, il Mago, i Pianeti, le Donne dell'ha-rem, l'Aiutante del Boia, i Musicisti, i Cortigiani, i Servitori.

Entro la rigorosa struttura simmetrica si dispiegano gli elementi fantastici, quasi sempre frutto della commistione tra specie diverse. Gli ingredienti (umani, astri, pianeti, oggetti), ora si fondono, ora si scontrano secondo combinazioni sempre nuove, come un tema viene variato all'interno di una composizione musicale.

I numeri sono segno ulteriore delle corrispondenze: 14 scene in ogni atto, perfettamente speculari come lo sono i due mondi che si confrontano; il 7, numero dello Spirito e delle corrispondenze (con il numero dei pianeti e con le note musicali, per limitarci solo a quanto direttamente implicato dal testo), raddoppiato nel numero delle scene, ritorna reiteratamente: sette le Stelle minori, sette le Signore in costume da *Pierrot Lunaire*²¹, che danzano con sette Signore in blu nella *Gavotte della luna*, per esempio. A ribadire l'organicità dell'opera di Scheerbart, anche *Münchhausen und Clarissa* (*Münchhausen e Clarissa*), un romanzo che si può definire "teatrale" per struttura e svolgimento, ripropone il motivo degli astri, dei pianeti, del tempo e della luce. Oltre a prologo ed epilogo, le "scene" corrispondono ai sette giorni della settimana, connotate da una luce sempre diversa²².

Il primo atto di *Kometentanz* si apre con il canto dell'usignolo, che lascia spazio alla musica delle sfere celesti: «*Si sentono molte voci d'uccelli, soprattutto usignoli: dapprima sommesse, poi sempre più sonore e impetuose. [...] La musica delle sfere celesti risuona sommessa. Si sentono ancora gli usignoli, ma non più così sonori come all'inizio*». Speculare l'ultima scena del II atto: «*la musica delle sfere celesti risuona sempre più sommessa, come da lontanissima distanza. E anche la voce dell'usignolo risuona anch'essa come da lontanissima distanza*»²³.

²¹ Nel 1892 Scheerbart pubblicò la traduzione di Hartleben del *Pierrot Lunaire* di Giraud (nel da lui fondato *Verlag Deutscher Phantasten* – Edizioni dei tedeschi visionari), musicata poi da Schönberg.

²² P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman*, Oesterheld & Co., Berlin 1906.

²³ Id., *La danza delle Comete. Pantomima astrale in due atti*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., pp. 81-107: 83; ed. originale *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen*, in «Die Insel», 1901-1902, II Quart., 3, ora in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 7-35: 7; 34-35; infine anche in Id., *Gesammelte Werke*, VIII: *Theaterstücke*, Edition Phantasia, Linkenheim, 1988, pp. 9-52. Citazione in originale: «Viele Vogelstimmen – besonders Nachtigallen – sind zu hören – erst leiser – und dann immer lauter und heftiger [...]. Die Sphärenmusik springt plötzlich in ein hastiges wirbelndes Tempo hinein, klingt aber dabei immer leiser – immer leiser». «Und die

Il motivo astrale connota personaggi, costumi, drammaturgia e configura lo spazio: il sipario si alza lentamente su di un cielo notturno con innumerevoli stelle tremolanti: ad esso fa eco visivamente il pavimento bianco disseminato di stelle nere dentellate, che si inoltra verso il fondale, schiarendo progressivamente.

La simmetria della composizione investe i singoli elementi, i colori, le forme, i movimenti, i suoni, che incarnano tutti il tema della corrispondenza tra cielo e terra.

Una pantomima astrale che è allegoria cosmica; non sono solo gli elementi astrali a “risuonare” armonia: fiori e piante, mondo vegetale e animale, lo scarso arredo scenico e gli oggetti (come le sedie a forma di funghi), tutto sembra germinare dalla stessa origine.

Gli oggetti di scena non sono decorativi bensì intessuti del motivo drammaturgico portante, la relazione tra i due mondi: si pensi agli strumenti astro-nomici e astrologici, segno del tentativo dell’Uomo di afferrare i misteri del cosmo. O alle magiche piume di pavone (delle quali il Re cerca di impossessarsi) “raddoppiate” nella sfera terrena dal piumino per spolverare della Cameriera. Questa porta un vestito azzurro con argentei falci lunari, sulle spalle due lune piene anch’esse argentate; a loro volta le falci e le lune piene mostrano piccole maschere; sul capo una corona di piume bianche, sul dorso mezzelune come ali.

Gli umani incarnano categorie differenti che è possibile leggere secondo una gerarchia che pone nel punto di maggior vicinanza al “celeste” il Poeta, il Buffone, il Mago; non a caso, si tratta dei personaggi a rischio nella sfera del mondano (rischiano di essere decapitati).

Nel *pas de trois* della settima scena al Buffone riesce quel che non era riuscito agli altri umani, sedurre le stelle: «dopo una selvaggia danza clownesca» la stella dorata e quella argentata si avvicinano al buffone. E i tre iniziano a danzare; «ma il *pas de trois* finisce istantaneamente quando i tre sono proprio sullo sfondo, poiché le due stelle stringono tra loro il Buffone e si librano con lui nel cielo»²⁴.

Così come il regno vegetale e quello astrale dispiegano tutte le loro varietà, gli umani incarnano molteplici etnie e culture²⁵, sintetizzate nei dettagli dei costumi e nella varietà delle danze (tutti però costellati – e unificati – da forme

Sphärenmusik klingt ganz leise wie aus weiter weiter Ferne./Und die Stimme der Nachtigall tönt auch wie aus weiter weiter Ferne».

²⁴ ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 100. Citazione in originale: «Nach einem wilden Klownstanz [...] kommt der goldene und der silberne Stern in die Nähe der lustigen Person.[...] Das Pas de trois findet aber, als die Drei gerade im Hintergrunde sind, einen unvermittelten Abschluss dadurch, dass die beiden Sterne die lustige Person zwischen sich einklemmen und mit ihr in den Himmel schweben». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 27.

²⁵ Benjamin parla di “esperanto astrale” per le figure di Scheerbart.

astrali). La storia si svolge «naturalmente nel più remoto futuro»²⁶ (Scheerbart prevede dettagli di epoche diverse).

La dimensione cosmica e universale viene esibita dalla presenza di un globo, trattato con devozione dai personaggi: un globo celeste che diventa globo terrestre. La cameriera vi salta sopra e afferra verso l'alto con le mani, radiosa gira su se stessa «come volesse afferrare le stelle del cielo»²⁷; il suo piumino verde diventa la bacchetta di un direttore d'orchestra. In un altro momento assistiamo ad un girotondo intorno al globo, dove con la danza si «mima» l'aspetto dei pianeti (come a formare l'anello di Saturno).

Si tratta forse del testo teatrale di Scheerbart più complesso dal punto di vista scenico. Ma non sembri una contraddizione rispetto al suo invocare una «scena semplice»: tutti gli elementi, articolati secondo percorsi plurimi, si aggregano idealmente intorno al motivo centrale sopra citato. Scheerbart crea un mondo animato da dualità ma perfettamente conchiuso, regolato da leggi di corrispondenza tra micro e macrocosmo.

La danza, mezzo di comunicazione del basso con l'alto, momento di confronto dell'umano con l'astrale, spesso fallisce o sfocia in situazioni buffonesche. L'aspirazione all'alto è sempre incrinata: sbavature come la caduta di oggetti imprevisti, personaggi che guastano la festa, mutamenti d'umore e subitanei arresti in danze grottesche. Come quando le spose del re tentano di costringere a forza i danzatori celesti (gli astri) a danzare con loro e si bruciano le dita.

Scriveva Francesco Bartoli:

Pellegrino degli spazi infiniti, che ha nelle comete e nei corpi erranti il proprio emblema, l'attore scheerbartiano è un travestito e un funambolo, un trickster sbeffeggiante che irride l'umano; un distruttore che si occulta nella maschera inorganica per ripristinare col massimo artificio, vale a dire con una tecnica anch'essa liberata dalle superfetazioni utilitaristiche, la pienezza organica dell'universo²⁸.

Trasparenza e iridescenza della Luce

Su tutto domina l'elemento, letteralmente «trasfigurante», della Luce, evidente segno del regno superiore, che puntella, tematicamente e concretamente, tutto lo svolgimento drammaturgico, stringendo continue alleanze con sonorità e gestualità. Le luci pervadono il testo e danno forma alle figure, orchestrano

²⁶ Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 86. Citazione in originale: «natürlich in fernster Zukunft», Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p.11.

²⁷ Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 85. Citazione in originale: «als wollte sie die Sterne des Himmels zu sich herunter ziehen». *Ibid.*, p.10.

²⁸ F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., p. 40.

chiari e scuri del palcoscenico, costellano i costumi e scandiscono il ritmo visivo.

Oltre ai numerosi momenti nei quali i personaggi portano strumenti di illuminazione (come i Lanternoni portati dai servitori con berretti bianchi a stella), la luce pervade e orchestra il dinamismo d'insieme. Per esempio nella *polonaise* delle Leonidi (I, 7) le Donne dell'harem (che hanno sul capo «code di comete fatte di piume») tengono nella mano destra «specchi della grandezza di un viso» e producono «un lieve scintillio come stelle cadenti dallo sciame delle Leonidi»²⁹; uno sciame di stelle cadenti accompagnato da suoni di sfere sibilanti spaventa tutti terribilmente.

Poco oltre (I, 13) il Mago traccia spirali in aria con piume di pavone; tutte le stelle del cielo cadono giù uguali, verticalmente, una pioggia di luce che insieme allo stridere dei suoni introduce un movimento ascendente: «Tutti gli uomini e le donne oscillano avanti e indietro al cadere delle stelle e con movimenti delle braccia rendono visibile la loro sensazione di venire sollevati in cielo insieme all'intero pavimento e ai cespugli che lo fiancheggiano»³⁰.

Nell'ultima scena del I atto (*Le stelle del cielo*), nuvole di vapore variopinto rendono invisibili il re e la corte. «Grandi stelle cosmiche rotonde, sfere alte da uno a cinque metri, passano lentamente attraverso le nuvole»; alla rimarchevole dimensione di queste presenze corrisponde un moto impetuoso della musica delle sfere. Appare in alto al centro una grande maschera di Luna piena che ride, assolutamente immobile. «Comete a coda saltellano a destra e a sinistra accanto alla Luna piena, muovendosi su e giù come marionette. Mentre la musica delle sfere infuria a gran velocità, si chiude lentamente il sipario». Un turbinio di timpano arresta i suoni³¹.

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

Menschen [...], deren Kopf unsichtbar ist. Die Füße und die menschlichen Gliedmassen sind ebenfalls unsichtbar. Ein Strahlenbündel schießt an Stelle des Kopfes wie ein elektrischer Scheinwerfer in die Höhe; kleinere

²⁹ P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 88. Citazioni in originale: «Kometenschweife aus Federn»; «mit kopfgroßen Spiegeln»; «Sternschnuppen aus dem Leonidenschwarm». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 14.

³⁰ ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 93. Citazione in originale: «Alle Männer und Frauen schwanken beim Fallen der Sterne hin und her und zeigen durch Armbewegungen an, dass sie die Empfindung haben, mit dem ganzen Fliesenboden und den nebenstehenden Gebüsch in den Himmel gehoben zu werden». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 20.

³¹ ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 94. Citazione in originale: «Schweifekometen hüpfen rechts und links neben dem Vollmonde wie Hampelmänner auf und nieder./ Während die Sphärenmusik sehr rasch dahinstürzt, werden die Gardinen langsam zugezogen». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 20.

Strahlenbündel springen hinten zwischen den menschlichen Schultern hervor. Der menschliche Körper wird von grätenartigen glitzernden steifen Zweigen umhüllt. Die Strahlenbündel auf dem Kopfe und zwischen den Schultern lassen sich leicht bewegen, und die glitzernden Zweige lassen sich leicht knicken und wie Spinnenbeine handhaben — sie glitzern beim Geknicktwerden wie durchsichtiges Email in unzähligen bunten Farben.

Sämtliche Strahlenbündel stehen beim Tanze der Kometen immer wieder unter anderen Winkeln zu einander und verharren so öfters für ein paar Sekunden — wodurch etwas Zuckendes in dem Tanze zum Ausdrucke gelangt.

[Sono] rappresentate da uomini [...] la cui testa è invisibile. Anche piedi e arti umani sono invisibili. Un fascio di raggi al posto della testa si lancia in aria come un proiettore elettrico; fasci di raggi più piccoli saltano fuori da dietro, tra le spalle. Il corpo umano viene avvolto da rami rigidi e scintillanti a forma di spina di pesce. I fasci di raggi sulla testa e tra le spalle si muovono leggermente, e i rami scintillanti si lasciano flettere lievemente e maneggiare come zampe di ragno: nel momento in cui vengono piegate scintillano come smalto trasparente in innumerevoli colori variopinti. Tutti i fasci di luce durante la danza delle comete formano uno con l'altro sempre nuovi angoli e a più riprese rimangono fermi per un paio di secondi; il che conferisce alla danza un carattere convulso³².

Il re segue lo svolgimento della danza con la parte superiore del corpo molto chinata in avanti «La musica delle sfere celesti si fa splendente»³³.

È un passaggio importante: la luce trasfigura i corpi, che nella mescolazione di specie presentano tratti organici. Il tempo si fa spazio, visione di luce (la musica si fa splendente).

In *Das Dualistische in der Bühnenkunst (Il dualismo nell'arte scenica)* Scheerbart scrive che il materiale impiegato da ogni arte ne determina necessariamente gli esiti: sulla scena il materiale è l'attore e si dovrà trovare una soluzione che eviti il "dualismo" della sua compresenza con la scenografia (che ha una diversa qualità materiale): gli attori trasfigurati del *Kometentanz* sembrano implicitamente additare una soluzione a tale dualismo³⁴.

La trasparenza risponde al desiderio di distruzione di ogni barriera, nello spirito di un "abbraccio cosmico" che nulla esclude del vivente. Il motivo è basilare nel fortunato *Architettura di vetro*: il materiale trasparente viene esaltato come il mezzo più idoneo per le costruzioni del futuro, in un utopico scenario di distruzione dell'opacità della materia e di riedificazione entro un regno di luce. Il tema si ritrova in percorsi di estremo interesse: da Majakovskij a Chareau, da

³² Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 96. Citazione in originale: Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 22.

³³ Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 96. Citazione in originale: «Die Sphärenmusik wird glänzend». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 22.

³⁴ Id., *Das Dualistische in der Bühnenkunst*, in «Der neue Weg», 1909, XXXVIII, ripubblicato in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 117-118.

Itten a Moholy-Nagy. Nel 1919 l'architetto Bruno Taut dedica allo "spirito di Scheerbart" il «dramma architettonico» *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik* (Il costruttore del mondo. Dramma d'architettura per musica sinfonica), che prevede uno spazio scenico dinamico, generatore di suoni, luci e colori³⁵.

Nel già citato *Glastheater* il vetro sarebbe l'elemento portante di un teatro rinnovato. Nel contesto della riflessione teatrale, la trasparenza indica anche la messa in discussione della presenza umana in quanto risibile materialità: la luce dissolve le presenze. Tale esaltazione del materiale cristallino apre su due direzioni. La prima è quella "mistico-spirituale", che ritroviamo nella prima fase del Bauhaus, fortemente radicata nell'Espressionismo: si pensi alla *Torre del Fuoco* di Itten (1920), alle considerazioni sui colori di Klee, al misticismo di Schreyer (tutti artisti convocati da Gropius quando apre la celebre scuola a Weimar nel 1919). Nella stessa *Danza delle comete* l'universo sembra trovare il suo senso in una disposizione armonica delle cromie mostrandosi nell'intero spettro dei colori (fin dall'inizio «meteorie azzurre verdi rosse» scorrono come fiocchi di neve³⁶).

Scriva Francesco Bartoli nel raffinatissimo saggio che accompagna l'edizione italiana di *Kometentanz*:

Alla maschera e al costume egli demanda il compito di disimpietrare l'attore, alla danza quello di riportarlo al gorgo primitivo del dionisiaco, al teatro la funzione di inscenare i misteri della Creazione. Il mirabile *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer nascerà di lì a poco da premesse simili, anche se l'accento finirà per cadere sull'umanizzazione dell'astrale, invertendo il percorso mistico e ultraplatonico di *Kometentanz*³⁷.

Credo vi sia qui un'indicazione importante circa lo scarto tra la poetica di Scheerbart (pur nell'innegabile consonanza) e quelle dei movimenti successivi:

³⁵ BRUNO TAUT, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*, Folkwang, Hagen 1920, trad. it. *Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di Carlo Maria Cella e Paolo Portoghesi, Franco Angeli, Milano 1998 pp. 35-72. Su questi temi si veda l'importante introduzione di Fabrizio Desideri a P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, cit. Nell'esile bibliografia in lingua italiana su questi autori segnaliamo anche B. TAUT, *La corona della città (Die Stadtkrone)*, con i contributi di Paul Scheerbart, Erich Baron e Adolf Behne, introduzione di Ludovico Quaroni, Mazzotta, Milano 1973. Il motivo dell'edificazione richiama l'innalzarsi verso l'alto della cattedrale medioevale (immagine che sarà scelta da Gropius nel momento della fondazione del Bauhaus). Anche in Kandinsky compare un'immagine che gravita entro lo stesso universo, il "muro che crolla", simbolo dello spalancarsi di un altro mondo, cfr. FRANCESCO BARTOLI, *Kandinsky tra apocalisse e astrazione*, in UMBERTO ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare & Company, Milano 1984, p. 259.

³⁶ P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 84. Citazione in originale: «hellblaue grüne und rote Meteor». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 8.

³⁷ F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, cit., p. 40.

una distanza che ospita una felice utopia, nella quale ravvisiamo una declinazione della dimensione “fantascientifica”.

Ma un'altra direttrice si prefigura nell'esaltazione delle strutture trasparenti: quella tecnologica, dove la smaterializzazione approda ad una concezione di arte astratta e il senso si esaurisce nel codice stesso del linguaggio artistico, sottoposto ad un processo di meccanizzazione estrema, fino ad escludere l'Umano dal congegno.

L'ingente dispiego di mezzi nella pantomima astrale sembra aprire a questa direttrice, se non fosse che la materia è profondamente animata dallo spirito: Scheerbart insomma sembra coniugare misticismo e tecnologia futuribile, la fantasia irradiante luce e il progresso scientifico³⁸.

Si pensi alla dimensione di contemplazione estatica che domina le ultime scene del II atto.

Le comete hanno rapito il Re, il Boia e la Cameriera, li portano verso lo sfondo e poi verso l'alto nello spazio stellare: «Il re non sta in sé dalla gioia, saluta la corte con la corona di smeraldi agitandola come fosse un berretto, fa marameo e mostra la lingua a coloro che sono rimasti indietro»³⁹. Nuvole fumano dal pavimento e fiamme divampano, la scena sprofonda negli abissi tra tuoni e lampi, mentre davanti, non lontano dalle lampade, si erge lentamente un alto muro. Appaiono i pianeti enormi e variopinti: re e cameriera arrestano in rapita contemplazione, volgendo le spalle al pubblico.

Nella scena seguente *Die Verrückten (I folli)* (13) si dispiega una vera apoteosi tecnologica – memore degli antichi fasti barocchi: la musica infuria al ritmo più selvaggio; nuovi pianeti escono dal mondo delle stelle fisse; essi

[...] haben nicht mehr Kugelgestalt; sie haben die Gestalt riesiger Diamanten und vielkantiger phosphoreszierender Krystallkörper — einige bestehen aus unförmlichen Schlauchgebilden, die wie Seifenblasen schillern und an Polypen erinnern, andere ähneln erstarrten Flammen — die meisten sind sehr farbenprächtigt und formenreich. Aus Sonnen, die riesigen Schaumkronen gleichen, schlagen bunte Lichter wie Scheinwerfer heraus und durchglänzen die neue Sternenwelt.

non hanno più forma sferica ma di enormi diamanti e di corpi cristallini poligonali fosforescenti, alcuni informi corpi a tubo, cangianti come bolle di sapone e che ricordano polipi, altri ricordano fiamme raggelate, sgargianti e multiformi. Eruttate da soli, simili a enormi corone di schiuma, luci colorate come riflettori divampano e riempiono di luce il nuovo mondo delle stelle⁴⁰.

³⁸ Si cfr. in merito F. DESIDERI, *Introduzione* in P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, cit., e *infra*.

³⁹ P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 103. Citazione in originale: «Der König wird gleich ganz ausgelassen vor Freude, grüsst seinen Hof mit der Smaragdkrone, als wärs eine Mütze, schneidet seinem Hof eine lange Nase und zeigt den Zurückgebliebenen seine Zunge und lacht aus vollem Halse». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 31.

⁴⁰ ID., *La danza delle Comete*, cit., pp. 105-106. ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp.

L'entusiasmo dei "rapiti" ha superato ogni misura, sembrano sempre più folli, fino ad azzuffarsi tra loro.

La proliferazione di forme fantastiche prosegue nell'ultima scena (II, 14, *Die Sterne des Himmels*) (*Le Stelle del cielo*): «escono dal mondo delle Stelle fisse nuovi pianeti come ombre, aeriformi figure luminose che si confondono. [...] Divampano lampi colorati. Si sprigiona una miriade tremolante e magica di giochi di luce di dimensioni gigantesche. Comete che assomigliano a spade infuocate girano vorticosamente attraverso il caotico regno dei mondi. Infocate meteore a nastro serpeggiano ovunque come anguille di fuoco»⁴¹. I pianeti in movimento vengono illuminati in modo cangiante da code di comete di tutti possibili colori.

Riappaiono le tre Comete (hanno luci in testa proiettate verticalmente) con i personaggi tra le braccia; li portano verso l'alto, questi guardano da tutte le parti, la musica si fa sommessa e dolce. La luna sale, e quando è sulla sommità cala il sipario.

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

Il tema della metamorfosi investe tutto l'accadimento drammaturgico, che si sarebbe tradotto in una iperbolica successione di effetti scenici. Una declinazione singolare, caleidoscopica ed euforica, dell'anelito estatico al superamento di sé che sarà proprio di una parte significativa dell'Espressionismo⁴².

Scriva Bartoli:

il nocciolo dell'azione è infatti la "macchina" fantastica del cielo, l'incantato congegno del mondo issato sul palcoscenico nudo, con globi, stelle e pianeti rotanti. Il sogno si fa *Mysterium* della creazione. L'evento teofanico assume il volto della suprema baccante celeste, la Luna. Non una falce, come in Blok, ma una luna tonda, dai riccioli viola inebrianti come il vino, pronuba di nozze e baccanali, vessillifera delle stelle. Quando compare, strepitano le sfere, la comunità entra in convulsione, si esibiscono le maschere meravigliose delle

32-33.

⁴¹ Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 106. Citazione in originale: «Abermals kommen neue Wandelsterne aus der Fixsternwelt heraus — gasartige Lichtgestalten, die durcheinander gehen — wie Schatten. Immerzu flackern bunte Blitze auf. Es entwickelt sich eine berauschende zitternde Fülle ungeheurer Lichtspiele./ Kometen, die Flammenschwertern gleichen, sausen durch das chaotische Weltenreich». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 34.

⁴² Nel romanzo *Lesabendio* (1913), opera più nota, l'Autore narra le vicende di una comunità di "pallasiani" e in altre opere fantastiche di esseri umani in corso di trasformazione. Sul motivo della metamorfosi cfr. CLEMENS BRUNN, *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Igel, Hamburg 2010 (da tesi dottorale del 1999), in particolare il cap. 2. In questo progetto di trasformazione spirituale dell'Uomo anche il linguaggio è chiamato a rinnovarsi. Significativo che Scheerbart compaia nel bellissimo dizionario delle lingue immaginarie curato da Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti (*Aga Magéra Difūra, Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 1994). A tal proposito si deve notare la forma semplificata scelta da Scheerbart: scettico nei confronti del linguaggio, l'Autore lo considera un intralcio al libero dispiegarsi del fantastico.

tre Comete con la testa di luce. [...] Ride soffia, raglia, sconvolge. [...] Inno alla metamorfosi, lo scenario di Scheerbart induce la visione di un universo partoriente;

la natura di questa genesi è «pneumatica e irraggiante»⁴³.

Una danza celeste

Danza e musica sono i linguaggi che accompagnano l'anelito alla trasfigurazione e al ricongiungimento con il cosmo.

All'interno di ogni danza (*assoli, pas de deux, pas de trois, gavotte, polonaise, girotondo, valzer, minuetto*) si ritrovano le medesime costanti che nei costumi, nella luce, nella musica, volte sempre ad evocare il rapporto tra celeste e terrestre. Il movimento del corpo agisce come un caleidoscopio generatore di forme, luci, suoni e colori.

Seppure la nostra analisi non segua la prospettiva del contesto di rinnovamento della danza primonovecentesco (percorso che meriterebbe un'indagine specifica), non si può evitare di ricordarne i nessi. Certamente Scheerbart può essere inserito in tale orizzonte: si prenda ad esempio *Die Freundschafts-Pantomime* (*La Pantomima dell'amicizia*), dove le donne dell'Harem danzano con grande eccitazione gesticolando in modo molto marcato e coinvolgono tutte le altre donne in una danza che consiste principalmente in movimenti delle braccia e delle dita, ai quali si aggiungono «movimenti artistici di tutto il corpo», dove solo i piedi rimangono «intenzionalmente piuttosto immobili» «spostandosi occasionalmente di qualche passo per mutare prospettiva»⁴⁴. Nella *Verzweiflungs-Pantomime* (*Pantomima della disperazione*) – dove lo sconforto è dovuto al fatto che nella scena precedente le donne volevano costringere gli astri a danzare con loro, ma cercando di toccarli si bruciano le dita... – le danzatrici cambiano posizione in modo frenetico, «i corpi e le membra si contorcono avanti e indietro dando origine ad una consonanza di movimenti e giungendo ad una rappresentazione comune della percezione del dolore; i volti qui devono agire in modo molto efficace»⁴⁵.

⁴³ F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, cit., p. 41.

⁴⁴ P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 99. Citazione in originale: «Kunstvolle Bewegungen des ganzen Körpers [...]. Beine und Füße bleiben aber absichtlich ziemlich unbeweglich und machen nur gelegentlich ein paar Schritte, um den Standpunkt zu verändern». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 25-26.

⁴⁵ Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 99. Citazione in originale: «Die Körper und Gliedmassen werden derartig hin- und hergewunden, dass ein Zusammenklang der Bewegungen stattfindet und eine allgemeine Schmerzempfindung zur Darstellung gelangt; die Gesichter müssen dabei sehr wirkungsvoll mitspielen». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 26. Pur semplicemente sulla base di associazioni, vengono in mente per esempio alcune danze "grottesche"

È noto come un importante versante del teatro primonovecentesco (soprattutto tedesco) non prescinda dalla lettura nietzschiana della *Nascita della tragedia dallo spirito della Musica*, nella esaltazione del ritmo di danza come momento originario e autentico dell'evento spettacolare. In tale contesto, nella declinazione espressionista il qualificativo "estatico" è un lemma chiave. Si pensi al testo, seppur più tardo, di Felix Emmel, *Das ekstatische Theater (Il teatro estatico)*⁴⁶. Le radici, come ha dimostrato Umberto Artioli, sono da ricercare nella teoresi di Georg Fuchs. Basti pensare al saggio *Der Tanz (La danza)* (1906)⁴⁷, dedicato al fenomeno di Madeleine G., dove il movimento del corpo è l'espressione più immediata della dimensione più autentica, usualmente inibita dalle convezioni sociali e liberata in condizioni alterate della coscienza.

Una danza estatica è quella dei momenti culminanti della nostra pantomima⁴⁸.

Scheerbart si muove certamente sulla scorta delle grandi tradizioni di miti d'origine, in particolare quello dell'origine della musica dal movimento delle sfere corrispondenti ai pianeti⁴⁹, parte di un universo armonico e costruito su rapporti numerici⁵⁰; tuttavia l'Autore utilizza il patrimonio della tradizione del pensiero antico per additare una dimensione avveniristica.

Vale la pena richiamare un autore cronologicamente a lui più prossimo, Gustav Theodor Fechner. Il concepire le stelle come esseri viventi e dotate di una loro gerarchia è infatti un'idea che Scheerbart ritrova nel fondatore della "psicofisica"⁵¹, la disciplina che nel primo Ottocento inizia ad indagare la relazione tra stati fisici e stati mentali. Fechner ha sostenuto in diverse opere che sole, stelle

create negli anni '10 da Valeska Gert (non a caso rappresentate nella Berlino dei Cabaret d'inizio Novecento).

⁴⁶ FELIX EMMEL, *Das ekstatische Theater*, Kampmann und Schnabel, Prien 1924.

⁴⁷ GEORG FUCHS, *Der Tanz*, Strecker und Schröder, Stuttgart 1906, traduzione dell'autrice, *La danza*, in *Il sublime e il grottesco. Metamorfosi della Marionetta nel teatro tedesco dal Simbolismo all'Espressionismo*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1992-1993, coordinatore Umberto Artioli, v. II, Appendice, pp. 395-442.

⁴⁸ In tale contesto interessante anche *Die Neue Tänzerin. Tragische Pantomime*, in P. SCHEERBART, *Gesammelte Werke*, VI: *Erzählungen 1*, Edition Phantasia, Linkenheim 1990, pp. 21-30.

⁴⁹ Rispetto ai "miti" d'origine della danza si pensi almeno allo scritto (metà II sec.) di Luciano, *La danza*: «La danza nacque contemporaneamente alla prima origine dell'Universo e apparve insieme all'antico Eros; per esempio il movimento circolare degli astri, l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse e la loro regolata armonia sono la prova dell'esistenza primigenia della danza», LUCIANO, *La danza*, a cura di Simone Beta, trad. it. di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 59.

⁵⁰ Le formulazioni più note sono PLATONE, *Repubblica*, Libro X, e CICERONE, *De re publica (Somnium Scipionis)*.

⁵¹ Cfr. l'esauriente volume di ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science-Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, in particolare pp. 352-355; qui si segnala anche una lettera di Scheerbart a Kubin nella quale esplicita il riferimento (23 settembre 1906), cfr. *ibid.*, p. 352 nota 137.

e pianeti sono Angeli; secondo l'autore inoltre i pianeti hanno la proprietà di esprimersi tramite colori e luci, proprio come le creature di Scheerbart⁵².

Il pensiero di Fechner si muove tra filosofia romantica della Natura e moderne tendenze sperimentali della psicologia. Nel *Büchlein vom Leben nach dem Tode* (*Libretto della vita dopo la morte*)⁵³ la relazione tra spirito e materia appare come la dimensione più autentica della nostra sfera esistenziale. Per Fechner esiste un terzo stadio della vita, la morte, che non la nega bensì ne garantisce il legame con il Divino. Non è senza importanza che la riflessione di Fechner scelga come riferimento primario il mondo della Natura, e in particolare il mondo vegetale: l'albero della vita si innalza con le sue arborescenze verso il celeste e affonda le radici nel terreno. Tutto il pensiero di questo visionario, ma per certi versi così attuale, romantico tedesco è pervaso dall'aspirazione ad un respiro cosmico che renda compresenti creature e stadi della vita. Dopo la morte le anime dei defunti abitano i nostri stessi spazi: l'universo di Fechner è regolato da leggi di continuità e di armonia, pervaso dallo stesso spirito e dallo stesso impeto totalizzante che oltre mezzo secolo dopo animerà *La Danza delle Comete*.

Alla fine di questo percorso portiamo l'attenzione su due punti, possibili aperture per futuri approfondimenti: il primo è il fatto che Scheerbart viene spesso genericamente associato ad Alfred Jarry⁵⁴ (ad ora, senza riferimenti precisi che ne testimonino i contatti). D'altronde Jarry è attento lettore di Fechner, alias Dr. Mises. Brunella Eruli ha dedicato molte belle pagine all'influenza di Fechner nei processi di composizione di Jarry, mettendo in evidenza soprattutto il motivo della sfera e della sua valenza cosmica⁵⁵ (tra gli archetipi della celebre *gidouille* ubuesca e della spirale patafisica).

La nostra ipotesi è che Fechner costituisca il riferimento comune dei due autori *fin de siècle* e che le assonanze tra Jarry e Scheerbart, forse non giustificabili da contatti diretti, dimorino negli scritti del filosofo romantico.

Innegabile comunque l'affinità di spirito che emana dalle pagine del *Dottor Faustroll* e da numerosi scritti di Scheerbart (ma si pensi anche alla vicinanza delle ricerche sul versante di "macchine" come il *Perpetuum mobile* da parte di Scheerbart e come *La macchina per esplorare il tempo*, *La Machine à explorer le temps*, per Jarry).

⁵² *Ibid.*, p. 354.

⁵³ DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, C.F. Grimmsche Buchhandlung, Dresden 1836; trad. it. GUSTAV THEODOR FECHNER, *Il libretto della vita dopo la morte*, a cura di Giampiero Moretti, trad. di Emma Sola, Adelphi, Milano 2014.

⁵⁴ Si veda anche un'edizione divulgativa come *The Big Book of Science fiction* (ed. by Ann and Jeff Vandermeer, Vintage Crime-Black Lizard-Penguin, Toronto 2016) dove Scheerbart e Jarry vengono avvicinati (*ibid.*, pp. 25-36).

⁵⁵ Cfr., tra gli altri, BRUNELLA ERULI, *Dans la sphère d'Ubu*, in *Centenaire d'Ubu Roi*, L'Etoile-Absinthe, tournée 77-78, 1998, pp. 185-196.

Il secondo e conclusivo momento di questa riflessione riguarda uno scritto di Fechner che consente una più puntuale relazione con il *Kometentanz*. Il tema della danza celeste compare infatti nello scritto *Über den Tanz* (*Sulla danza*, 1824). La danza è per Fechner «la prima delle arti, non solo sulla terra, ma nel mondo». L'Autore immagina che al momento della creazione qualcuno abbia soffiato con il corno di Oberon sull'universo, così da farlo ruotare «in cerchi eterni». Tutti i pianeti danzano intorno al sole, la terra danza un *pas de deux* con la luna, da cui origina il valzer, «danza celeste»⁵⁶. Ogni parte del nostro corpo è fatta per danzare, e chi non segua l'istinto alla danza è destinato ad ammalarsi o a morire. A partire dall'osservazione di una trottola, Fechner, come in altre sue riflessioni, chiama in causa la sfera, la forma più perfetta per danzare, dato che possiede un numero infinito di gambe: la sua intera superficie non è composta che da gambe, visto che ogni punto fa da fulcro attorno a cui ruotare; «noi, esseri imperfetti, non abbiamo in comune con questa forma [...] [divina] che due punti grazie ai quali dobbiamo imitare le orbite circolari dei corpi celesti»; le gambe sono gli organi più nobili di tutto il corpo⁵⁷. E come in uno spillo la testa non esiste che in funzione della punta, così nell'uomo la testa non ha valore che in funzione dei piedi, impedendo loro con il suo peso di volarsene via da terra, dove hanno bisogno di appoggiarsi per danzare. La danza porta all'abbandono dei disagi fisici; chi viene preso dal giro di valzer prosegue senza curarsi di esserne stremato, di sporcarsi, sudare, sgualcirsi i vestiti. «Si ha ragione nel vedere nella danza uno slancio verso il celeste, verso il divino, un tendere verso la natura degli Angeli: crediamo di avere le ali, ci lanciamo verso le altezze del cielo; ma non si tratta che di un salto, dal momento che il peso del nostro corpo terrestre ci riporta indietro»⁵⁸. La danza starebbe all'origine della stessa musica: «i suoni stessi, nel loro fondamento, non sono che una danza delle più piccole particelle, che formano a loro volta delle figure sonore aggraziate come quelle di cui sono capaci i nostri migliori ballerini; sicché si può dire che un musicista è

⁵⁶ Citazioni in originale: «Der Tanz ist die erste Kunst, nicht bloß auf der Erde, sondern überhaupt auf der Welt»; «in ewigen Kreisen»; «ei[n] himmlische[r] Tanz». DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Über den Tanz*, in Id., *Stapelia Mixta*, Leopold Voß, Leipzig 1824, pp. 1-16: 1 (trad. nostra); una versione del saggio (ma senza indicazione della fonte) si può leggere in trad. it. in GUSTAV FECHNER, STEPHANE MALLARMÉ, PAUL VALÉRY, WALTER FRIEDRICH OTTO, *Filosofia della danza*, a cura di Barbara D'Elia, Il Melangolo, Genova 1992, pp. 33-49.

⁵⁷ «Wir unvollkommene Wesen haben nur erst diese zwei Punkte mit dieser Gestalt, die ein alter Weiser die göttliche nannte, gemein; mittelst derer wir die kreisförmigen himmlischen Bahnen nachahmen sollen; aber diese Organe sind auch die edelsten unsers ganzen Körpers [...]». DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Über den Tanz*, in Id., *Stapelia Mixta*, cit., pp. 3-4.

⁵⁸ «Mit Recht läßt sich aber auch in der That der Tanz als ein Aufflug nach dem Himmlischen, Göttlichen betrachten, als ein Streben zur Engelsnatur; wir glauben, Flügel zu haben, wollen uns in die Höhe schwingen; aber es wird nur ein Hopfen, weil uns die Last unsers irdischen Körpers wieder zurückdrückt». *Ibid.*, p. 6.

in fondo un maestro di danza di particelle, che introduce una regola e un ordine armonico nei loro movimenti disordinati»⁵⁹.

Fechner cita tra l'altro il *Magnetismo animale* di Passavant, dove si dice che delle giovinette «paralizzate e immobili nella vita quotidiana, erano in grado di volteggiare senza affaticarsi, quando si trattava di danzare». Descrive quindi una ragazza timida, schiva, che cammina trotterellando, a piccoli passi: «ora guardate di nuovo quest'automa al ballo: solo la danza può infonderle la vita e l'anima: i suoi piedi la strappano da terra e la sollevano, alle prime note cominciano a battere impazientemente il tempo colpendo il suolo [...] avverte di essere entrata in un mondo superiore, di una nobiltà più elevata. E il ballo è quel mondo?»⁶⁰. Chi danza subisce una sorta di trasfigurazione: Angelo e dea divengono per lei termini comuni; «tutti, uomini e donne, si spogliano del vecchio Adamo per diventare un essere del tutto nuovo e trasfigurato nel cielo della sala da ballo»⁶¹. In queste pagine sembra di intravedere un serbatoio comune che porterà da un lato Fuchs e gli espressionisti al pensiero (e a fenomeni) gravitanti intorno all'idea della danza "estatica", dall'altro Scheerbart alle sue caleidoscopiche visioni di danza e di luce capaci di trasfigurare gli umani conducendoli in un "altro" mondo.

⁵⁹ «[...] die Töne selbst nur in einem Tanze der kleinsten Körpertheilchen bestehen, die dabei so zierliche Touren (Klangfiguren) bilden, als unsere größten Tanzkünstler nur immer herauszubringen vermögen, so daß ein Tonkünstler eigentlich nur für einen Tanzmeister der Körpertheile zu achten, der in ihr sonst ungeordnetes Hüpfen Regel und harmonische Ordnung bringt». *Ibid.*, p. 5.

⁶⁰ «[...] sieh dieses mechanische Kunstwerk auf dem Balle wieder; nur der Tanz ist's, der ihm Leben, der ihm Seele einzuflößen vermag: ihr Fuß reißt sie jetzt von selbst mit fort, und fängt schon beim ersten Tone an ungeduldig nach dem Takt den Boden zu schlagen [...]. [S]ie [fühlt] sich einer höhern adlichen Sphäre angehörig [...]». *Ibid.*, pp.10-11.

⁶¹ «[...] zieht nicht jeder und jede den alten Adam ganz und gar aus und wandelt in einem neuen Leben mit einem neuen und verklärten Leibe im Himmel des Ballsaals?». *Ibid.*, p.11.