

# Io esigo la Merzbühne\*

## Il teatro nella idea di arte totale di Kurt Schwitters

Donatella Mazza

Kurt Schwitters fu una singolare figura di artista nel variegato panorama della cultura tedesca di inizio Novecento. Artista eclettico, come andava ‘di moda’ allora, fu, innanzi tutto, pittore, ma anche grafico, pubblicitario, performer abilissimo a irritare e ammaliare il pubblico, architetto di spazi artistici e di installazioni, poeta e (seppur in misura minore) drammaturgo. La sua idea di arte totale si inserisce in modo così peculiare nel ribollire artistico dei primi anni del secolo scorso da indurlo a coniare il nome di un proprio movimento, il *Merz*, con il quale mirava al superamento di «categorie vecchie come espressionismo, cubismo, futurismo o chissà che altro».<sup>1</sup>

Nato ad Hannover nel 1887, frequentò la Königlich Sächsischen Akademie der Künste di Dresda, a partire dal 1918 espose con una certa regolarità a Berlino nella Galleria Der Sturm, incoraggiato da Herwarth Walden che aveva colto il suo talento, e collaborò intensamente con l’omonima rivista,<sup>2</sup> in cui pubblicò poesie, testi in prosa, saggi teorici e in particolare una serie di articoli ad alto tasso polemico chiamati *Tran*<sup>3</sup> concentrati soprattutto sulla critica del tempo. Questa collaborazione fu una ragione, fra le altre, per cui l’artista non fu mai accettato ufficialmente nei gruppi dadaisti, a lui pur molto vicini e con esponenti dei quali coltivò un’intensa amicizia.<sup>4</sup> Le reazioni per lo più indignate, velenose e disgustate suscitate nel pubblico dalla sua prima esposizione monografica lo sorpresero e allo stesso tempo lo indussero alla battaglia, spalleggiato dal gruppo di Der Sturm, che nel 1920 lo elesse l’artista “più vituperato” dell’anno.<sup>5</sup> Sempre

\* «Ich fordere die Merzbühne», Kurt Schwitters, “An alle Bühnen der Welt”, in *Das literarische Werk*, DuMont, Köln 1998, vol. 5, p. 39. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di mie.

<sup>1</sup> «[...] alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonstwie», Kurt Schwitters, “KURT SCHWITTERS”, in *Das literarische Werk*, cit., 5, p. 253.

<sup>2</sup> Volker Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*, Bautz, Herzberg 1985, pp. 307 segg. e 574 segg.

<sup>3</sup> *Tran* significa “olio di foca, balena ecc.”; nella locuzione *im Tran* significa “fare qualcosa automaticamente, senza prestare attenzione, perché annebbiati dal sonno o dall’alcool o per routine”.

<sup>4</sup> Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 17 segg.

<sup>5</sup> Rudolf Blümner, *Was ich so träume*, «Der Sturm», XI, 6 (1920), p. 86. Ovviamente i suoi

interessato a contatti con le avanguardie, pur mantenendo la sua peculiare posizione Merz, a partire dal 1922 fu vicino al Costruttivismo, collaborando con il Bauhaus e con El Lissitzky, Lázló Moholy-Nagy e Theo van Doesburg.<sup>6</sup> Come il DADA, anche il *suo* movimento, parte dal nome: la denominazione Merz deriva da un ritaglio della pubblicità della Kommerz und Privatbank presente in uno dei suoi primi collage (*Merz L 3*), esposto nella famigerata mostra sull'“arte degenerata” e poi distrutto. Usato a partire dal 1919 per definire la sua pittura,<sup>7</sup> diventa ben presto il suo ‘marchio di fabbrica’ anche per poesia e teatro. Ma Merz non vuol essere una semplice etichetta, bensì riassume (anche plasticamente) la modalità accumulatoria e aggregatrice del modo di lavorare di Schwitters. Mentre nel cubismo gli elementi esterni vengono integrati nella composizione pittorica e nel dadaismo diventano provocazione, nelle opere di Schwitters essi sono i veri protagonisti, sono il materiale specifico. «Merz significa instaurare relazioni, preferibilmente tra tutte le cose del mondo»: <sup>8</sup> il pensiero Merz è tutt'altro che un caotico insieme di elementi eterogenei, tendendo invece ad approfondire le specificità di discipline, materiali e forme secondo una logica interna all'opera: «Merz vuole la liberazione da ogni legame/catena, per poter dare forma artisticamente. Libertà non significa sfrenatezza, quanto piuttosto il risultato di una rigorosa disciplina artistica»<sup>9</sup>. Merz non è solo pittura, è anche scultura in cui entrambi, materiale e forma, si impongono all'attenzione dello sguardo; è anche architettura, anzi Merzbau, il quale più che un modo di arrangiare lo spazio, è una scultura fattasi spazio abitabile; è aggredire i benpensanti scuotendoli nelle loro certezze e abitudini, come il

lavori entrano nel catalogo nazionalsocialista delle opere “degenerate”. Nel 1933 Schwitters è costretto a scappare, trova rifugio in Norvegia e in seguito in Inghilterra, ma è come se gli fosse stata sottratta la terra sotto i piedi: in Norvegia costruisce nuove architetture Merz e la sua pittura oscilla fra l'astrazione e il paesaggismo; scrive ancora alcuni testi teatrali, rimasti però tutti in bozza e meno sperimentali.

<sup>6</sup> Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, cit. *passim*. Su questi aspetti, cfr. Elio Grazioli (a cura di), *Kurt Schwitters*, Marcos y Marcos, Milano 2009, pp. 79-85;

<sup>7</sup> «Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien», Kurt Schwitters, “Die Merzmalerei”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 37 («La parola Merz significa essenzialmente l'insieme di ogni pensabile materiale riunito per fini artistici e tecnicamente la valutazione paritaria dei singoli elementi»).

<sup>8</sup> «Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt», Kurt Schwitters, “Merz”, *ivi*, p. 187.

<sup>9</sup> «Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können. Freiheit ist nicht Zügellosigkeit, sondern das Resultat strenger künstlerischer Zucht», Kurt Schwitters, “Merz (Für den ‘Ararat’ geschrieben)”, *ivi*, p. 77.

famigerato *Ich liebe dir*, (*Io amo a te*) della poesia *Anna Blume*,<sup>10</sup> che esposto per le strade in versione manifesto pubblicitario irritò enormemente, ma ebbe allo stesso tempo un successo immediato, tanto che nella campagna elettorale del 1920 la candidata fittizia Anna Blume venne lanciata dal suo autore in uno delle sue tipiche operazioni ‘diversive’.<sup>11</sup> E, infine, è anche Merzbühne, il palcoscenico Merz.

Non sono pochi i pittori dei territori di lingua tedesca che evidenziano una sorta di ‘doppio’ (o addirittura molteplice) talento e si dedicano anche alle lettere e al teatro;<sup>12</sup> ricordo qui Ernst Barlach, Max Beckmann e Oskar Schlemmer, ma, particolarmente, Vasilij Kandinskij e Oskar Kokoschka. Il primo è un riferimento ineludibile nel discorso culturale e artistico di quegli anni, tanto per i suoi scritti, come il fondamentale *Über Bühnenkomposition* (*Sulla composizione scenica*), quasi un manifesto della poetica espressionista, quanto per le sue ‘composizioni sceniche’ come *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*).<sup>13</sup> Il secondo, Oskar Kokoschka, mette in scena nel 1909, ancora studente, il dramma *Mörder Höffnung der Frauen* (*Assassinio, speranza delle donne*),<sup>14</sup> in cui si è spesso visto un modello prototipico e l’inizio dell’Espressionismo.<sup>15</sup> Si tratta di un testo ‘furioso’, in cui non sono le vicende, né i dialoghi a creare il significato vero dell’opera, quanto piuttosto l’erompere di un insieme eterogeneo di tratti (gesti, rapporti, grida, colori, luci) che sembrano sgorgare direttamente da profondità inconse e primordiali.<sup>16</sup> La parola teatrale di Kokoschka perde il suo compito direttamente comunicativo, trasformandosi in esortazione, evocazione, verrebbe da dire in ‘gesto’. Schwitters conosceva bene il lavoro di entrambi grazie alla sua frequentazione con Walden e alla sua partecipazione alle attività di *Der Sturm*, dove i due pittori erano ‘di casa’.<sup>17</sup> Questi pittori-teatranti sono voci rivoluziona-

<sup>10</sup> Kurt Schwitters, *An Anna Blume*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 1, pp. 58 sg. [trad. it. *A Anna Belfiore*, in Id., *Augusta Bolte*, trad. di Giulia A. Disanto, La Grande Illusion, Pavia 2018, p. 72].

<sup>11</sup> Kurt Schwitters, “Wählt Anna Blume”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 69. Cfr. Cardinal Roger, Webster Gwendolen, *Kurt Schwitters*, cit., p.116.

<sup>12</sup> Cfr. Thomas Schober, *Das Theater der Maler*, M&P, Stuttgart 1994.

<sup>13</sup> Entrambi tradotti in Vasilij Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Abscondita, Milano 1998.

<sup>14</sup> Una versione rielaborata del primo manoscritto fu pubblicata con illustrazioni originali nel 1910 su «Der Sturm» I, 20 (1910), pp. 155-156, iniziando così la collaborazione con la rivista di cui, si potrebbe dire, negli anni seguenti Kokoschka fu una sorta di ‘disegnatore ufficiale’.

<sup>15</sup> A partire da Joseph Sprengler, *Kokoschkas Bühnendichtungen*, «Hochwald» 2 (1921/22), p. 670.

<sup>16</sup> Cfr. Oskar Kokoschka, *Della coscienza delle visioni*, [acq. D. Mazza], Campanotto, Pasion di Prato 2008, pp.45-50, 65-69.

<sup>17</sup> Cfr. Kurt Schwitters, “Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9”, in *Das literarische Werk*, cit.,

rie e sperimentali che derivano e si inseriscono nel grande movimento di rinnovamento, anzi di “riteatralizzazione” del teatro, cioè quell’eterogeneo insieme di riflessioni e sperimentazione che nel cambio di secolo tendevano a valorizzare la messa in scena in tutte le sue componenti, sottraendola alla tirannia del testo drammaturgico (*Entliterarisierung*).<sup>18</sup> Oltre a simili variegata spinte verso uno specifico teatrale, il magma culturale che ribolle direttamente intorno a Schwitters nei suoi primi anni di attività va dal marinettiano «teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista»,<sup>19</sup> al teatro «còlto dall’intuizione, maturato nella concertazione e generato quale organismo» dello Sturm,<sup>20</sup> al gesto estremo e alla parola nonsense che caratterizza invece il «DADA, urlo di colori increspatis, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: LA VITA».<sup>21</sup> Negli anni della sua attività con Der Sturm prende lezioni dal *Rezitor* Rudolf Blümner e frequenta il “dadasofo” Raul Hausmann, ovvero collabora con i più importanti performer della parola – o per meglio dire del suono – del tempo, che influenzano in profondità il poeta e l’uomo di spettacolo Schwitters. Con loro e con altri sperimentatori mette alla prova la sua notevole capacità di affrontare il pubblico e le sue reazioni, con loro sperimenta con i suoni come fa con colori, forme e materiali, con loro gioca con la lingua.<sup>22</sup> La sua concezione teatrale non si identifica però mai totalmente con altri e resta, in ogni caso, sua, cioè Merz, lontana ad

vol. 5, p. 256 segg., una lettera indirizzata a Kandinskij in cui mette in rilievo la sostanziale diversità fra pittura e musica, e critica il parallelismo proposto dal pittore, definendolo semmai una teoria logica e specifica del primo periodo astratto del russo, ma negandone una validità generale.

<sup>18</sup> Christopher Balme (acd), *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988.

<sup>19</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Brono Corradini, *Il teatro sintetico futurista* (1915), <<https://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/50.txt>> (ultimo accesso: 19.03.2023).

<sup>20</sup> «Es ist durch Intuition empfangen, in Konzentration gereift, als Organismus geboren», Lothar Schreyer, *Das Bühnenkunstwerk*, «Der Sturm», VII. 5 (1916), pp. 50–51, qui p. 50.

<sup>21</sup> «Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconnéquences: LA VIE», Tristan Tzara, *Manifeste Dada* 1918, <[https://monoskop.org/images/3/3b/Dada\\_3\\_Dec\\_1918.pdf#page=2](https://monoskop.org/images/3/3b/Dada_3_Dec_1918.pdf#page=2)> (ultimo accesso: 19.03.2023).

<sup>22</sup> La sua opera poetica forse più famosa, a parte *Anna Blume*, è *Ursonate* (*Sonata originaria*) a cui Schwitters lavorò per molti anni, limandola e perfezionandola dopo ogni *performance*. Pura poesia fonica, la *Ursonate* è una sequenza di suoni organizzati nei movimenti musicali rondò, largo, scherzo, presto, in cui la lingua si spoglia completamente del significato e sperimenta con la sua stessa essenza ritmica, articolatoria e musicale.

## Io esigo la Merzbühne

esempio dalle tendenze misticheggianti della recitazione melodico-ritmica di Schreyer,<sup>23</sup> come dalla furia iconoclasta del Dada.

Due sono gli elementi che qui ci interessano particolarmente: la visione di Schwitters del teatro come luogo fisico, debitrice in una prima fase più del suo sguardo di pittore e di architetto visionario che di drammaturgo o scenografo/regista (in questo forse più vicino di altri a Kandinskij), e il rapporto con il pubblico.

La sua idea di un contenitore teatrale funzionale all'opera "totale" muta nel tempo e vede due periodi distinti: quello al limite del parodistico degli anni 1919-1923, in cui Schwitters teorizza una Merzbühne nei fatti irrealizzabile, a cui segue, con un avvicinamento alla visione funzionalista e del Bauhaus, il progetto della Normalbühne Merz, che sostituisce alla commistione estrema della prima fase, la semplicità e sobrietà di un palcoscenico su cui dovrebbe essere possibile rappresentare tutte le opere teatrali. La prima Merzbühne tende a trasferire il principio del collage in ambito teatrale, proclamando la necessaria commistione di tutti gli elementi. Lo spazio teatrale Merz accoglie e enfatizza:

tutti gli elementi dell'opera teatrale Merz [...]. Il teatro Merz non conosce altro che la fusione di tutti i fattori in un'opera d'arte totale [...]. Tanto più radicalmente la logica razionalmente concreta viene distrutta, tanto maggiore è la possibilità di una costruzione artistica. Come in poesia si valuta una parola con l'altra, qui si valuta fattore con fattore, materiale con materiale. Ci si può immaginare la scenografia all'incirca come un quadro Merz.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> «Körperkultur, die [...] nur durch Schulung, die eigenen Gefühle in Symbolbewegungen umzusetzen, gelernt werden kann, Sprachkultur, die nicht nur Sprachtechnik und sinngemäßes Erfassen, sondern auch die Tonsymbole wirklich gefühlter Gefühle bringen kann, sind die Voraussetzungen der Schauspielkunst», Lothar Schreyer, *Die Befreiung der Bühnenkunst*, in *Theateraufsätze*, Edwin Mellen, New York p. 539 («una cultura del corpo che [...] può essere imparata solo tramite l'abitudine a trasformare i propri sentimenti in movimenti simbolici, una cultura linguistica che non renda solo tecnica e significato, ma anche i simboli tonali dei sentimenti veramente provati: queste sono le premesse dell'arte teatrale»).

<sup>24</sup> «[...] sämtliche Teile des Merzbühnenwerkes [...]. Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk. [...] Je intensiver das Kunstwerk die verstandesmäßig gegenständliche Logik zerstört, um so größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus. Wie man bei der Dichtung Wort gegen Wort wertet, so werte hier Faktor gegen Faktor, Material gegen Material. Man kann sich das Bühnenbild etwa in der Art eines Merzbildes vorstellen», Kurt Schwitters, "Die Merzbühne", in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 42.

La tanto dibattuta indipendenza della messa in scena dal testo viene qui portata decisamente all'estremo:

Si formino superfici gigantesche, le si afferri fino all'infinito pensabile, le si copra di colori, le si sposti minacciosamente e si curvi la loro liscia reticenza. [...] Si facciano combattere le linee l'una contro l'altra e poi accarezzarsi in donata tenerezza. [...] Si prendano trapani da dentista, tritacarne, pulisci binari da tramvai, omnibus, automobili, biciclette, tandem e i relativi pneumatici e li si deformi. Si prendano delle luci e le si deformi nella maniera più radicale. Si facciano scontrare locomotive [...] Si prendano sottane e simili cose [...]. Persino persone possono essere usate. Persino persone possono venir legate alle quinte. Persino persone possono anche recitare attivamente, addirittura in situazioni quotidiane, parlare stando su due gambe, addirittura con frasi sensate. Si inizi ora a sposare fra loro i vari materiali. [...] E qui inizia l'ardore della compenetrazione musicale. [...]<sup>25</sup>

Per ammissione dello stesso artista, questa Merzbühne era più che altro un concetto ancora astratto, che egli aveva potuto, «studiare a fondo solo teoricamente»,<sup>26</sup> il quale però gli vale l'attenzione e la collaborazione del regista, attore, direttore teatrale Franz Rolan, pseudonimo di Franz Bubbenzer, con il quale Schwitters sviscera «l'idea del teatro *Merz* in relazione alla sua realizzazione pratica [...] per ora teoricamente»<sup>27</sup> e scrive un «voluminoso» testo che verrà pubblicato alcuni anni dopo su *Der Sturm* con il sottotitolo *Ein Dialog mit Einwürfen aus dem Publikum (Un dialogo con interventi del pubblico)*<sup>28</sup> nel quale viene messa letteralmente in scena

<sup>25</sup> «Man setze riesenhafte Flächen, erfasse sie bis zur gedachten Unendlichkeit, bemäntele sie mit Farbe, verschiebe sie drohend und zerwölbe ihre glatte Schamigkeit. [...] Man lasse Linien miteinander kämpfen und sich streicheln in schenkender Zärtlichkeit. [...] Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie. Ma nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren [...] Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen [...] Menschen selbst können auch verwendet werden. Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden. Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen. Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen. [...] Und nun beginnt die Glut musikalischer Durchtränkung», Kurt Schwitters, «Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne», ivi, pp. 43-44.

<sup>26</sup> «[...] nur theoretisch durcharbeiten», Kurt Schwitters, «Merz (Für den 'Ararat' geschrieben)», ivi, p. 79.

<sup>27</sup> «[...] die Idee der Merzbühne in bezug auf ihre praktischen Möglichkeiten», ivi, p. 82.

<sup>28</sup> Kurt Schwitters, Franz Rolan, «Aus der Welt Merz. Ein Dialog mit Einwürfen aus dem

## Io esigo la Merzbühne

la costruzione del rapporto Merz con un elemento ormai fondamentale della costruzione teatrale, cioè il pubblico (v. oltre). La Normalbühne Merz cambia radicalmente prospettiva e si trasforma in un elemento estremamente sobrio e multifunzionale, seguendo una concezione teatrale più vicina all'approccio epico e funzionale:

La Normalbühne Merz è uno strumento sul quale è possibile suonare ogni accompagnamento necessario per ogni genere di pezzo teatrale. I colori sono il più possibile semplici, in modo che la scena possa restare sempre sfondo o accompagnamento. [...] Come colori degli oggetti o per le tinteggiature la Normalbühne Merz usa solo nero, bianco, una tonalità media di grigio, rosso. [...] Le forme usate dalla Normalbühne Merz sono solo superfici piane, un cubo di 90 cm. di lato [...].<sup>29</sup>

Seguono indicazioni precise delle misure e dei vari dettagli riguardo alle linee e agli angoli formati dai vari elementi, a veli, aperture che fungono da porte e altri elementi usati per modellare gli spazi, nonché alle luci e comunque precisa.<sup>30</sup>

Non si confonda la Normalbühne Merz con la Merzbühne: sono radicalmente differenti, La Normalbühne Merz è SOBRIA, è COMODA, è POCO COSTOSA.<sup>31</sup>

Un paio di anni dopo scrive:

La Normalbühne Merz è una scena dalle forme il più semplice possibile, la quale costituisce uno sfondo neutro per ogni azione. È facilmente modificabile e durante l'azione deve sostenere l'espressività della stessa. Le quinte laterali sono girevoli, grigie davanti e nere dietro. Il sole in alto è rosso.<sup>32</sup>

Publikum", ivi, p. 153.

<sup>29</sup> «Die Normalbühne- Merz ist ein Instrument, auf dem man jede erforderliche Begleitung für jede Art von Theaterstück spielen kann. Die Farben sind so einfach wie möglich damit die Bühne stets Hintergrund oder Begleitung bleiben kann. [...] Als Lokal- oder Anstrichfarben verwendet die Normalbühne nur Schwarz, Weiß, Mittelgrau und Rot [...]. Als Formen verwendet die Normalbühne nur die ebene Fläche, den Würfel von 90 cm Seitenlänge [...]», Kurt Schwitters, "Einige praktische Anregungen zur Normalbühne – MERZ", ivi, p. 204 seg.

<sup>30</sup> Kurt Schwitters, "Normalbühne", ivi, p. 206 s. Cfr. anche ivi, p. 213.

<sup>31</sup> «Man verwechsle nicht die Normalbühne Merz mit der Merzbühne: das ist etwas Grundverschiedenes, Die Normalbühne ist SACHLICH, ist BEQUEM, ist BILLIG», Kurt Schwitters, "Normalbühne Merz", ivi, 203.

<sup>32</sup> «Die Normalbühne MERZ ist eine Bühne mit den allereinfachsten Formen, die einen neutralen Hintergrund für jede Handlung bildet. Sie ist leicht veränderbar und soll durch Veränderung während der Handlung, den Ausdruck der Handlung unterstützen. Die

Di queste scenografie in legno, facilmente trasportabili e trasformabili a piacere, sono conservate alcune fotografie.<sup>33</sup>

Parallelamente a queste riflessioni teoriche sulla materialità della messa in scena, è interessante considerare le sue opere teatrali e qui, in particolare, le didascalie. La sua produzione drammaturgica è abbastanza limitata<sup>34</sup> e, anche in questo caso, abbastanza chiaramente distinta in due periodi. Dei primissimi anni Venti, di espressamente teatrale abbiamo solo poche scene, poco più che canovacci pronti per essere adattati alle reazioni del pubblico, un pubblico abituato alle provocazioni avanguardistiche.<sup>35</sup> L'incipit di *Schattenspiel* (*Gioco d'ombra*) presuppone chiaramente l'uso di tecniche cinematografiche: «Lo spazio della rappresentazione di ombre è vuoto; da sinistra entrano, l'uno dopo l'altro, una testa - un piede - una mano - un braccio - una gonna - una camicetta - un altro piede - pian piano si uniscono a formare una signorina, che si presenta [...]».<sup>36</sup> A queste prime bozze andrebbero però aggiunti diversi testi in prosa di carattere monologico o comunque evidentemente concepiti per la lettura pubblica, come *Der carbonisierte Goldfisch* (*Il pesce rosso carbonizzato*). Più interessante la produzione seguente, che, seppur limitata, è decisamente di più ampio respiro, in cui si coglie una ricerca dello specifico teatrale meno estemporanea e via via orientata a un ritorno ad un teatro meno sperimentale.<sup>37</sup> Nella seconda metà degli anni Venti scrive quelle che sono considerate le sue opere principali, cioè *Zusammenstoß* (*Collisione*, 1927) e *Oben und unten. Für*

Seiten-Kulissen sind drehbar, vorn grau und hinten schwarz. Die Sonne oben ist rot», Kurt Schwitters, "Merzbühne Grundstellung", ivi, p. 254.

<sup>33</sup> Cfr. ivi, pp. 210 seg.

<sup>34</sup> Il primo che se ne occupò più diffusamente fu Friedhelm Lach, a cui Ernst Schwitters affidò tra l'altro alcuni manoscritti teatrali non noti, cfr. Friedhelm Lach, *Die Merzbühne von Kurt Schwitters oder Kurt Schwitters als Dramatiker*, «Text und Kritik» 35/36 (1972), pp. 69-72.

<sup>35</sup> Qui ci sono pochissime indicazioni di regia e la più interessante è la chiusa di *Kümmernisspiele* (*Giochi di preoccupazioni*) che recita: «Die Bühne verdunkelt sich. Das Publikum fühlt sich fälschlich veräppelt und johlt und pfeift. Der Chor schreit: Dof. Dichter rrraus! Son Blödsinn!», Kurt Schwitters, *Kümmernisspiele*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 4, p. 23 («La scena si oscura. A torto il pubblico si ritiene preso in giro e inizia a schiamazzare e fischiare. Il coro grida: Idiozia. Fuori il poeta»).

<sup>36</sup> «Die Schattenspieleebene ist leer, nun kommen nacheinander von links: ein Kopf – ein Fuß – eine Hand – ein Arm – ein Rock - eine Blouse – noch ein Fuß, setzt sich ganz langsam als Fräulein aneinander und stellt sich vor», Kurt Schwitters, *Schattenspiel*, ivi, p. 26. Nel suo lascito si trova anche la bozza per un film, cfr. "Mitten in der Welt steht ein Haus" cit., vol. 5, p. 85 ss.

<sup>37</sup> Certo anche a causa dell'esilio, durante il quale non ebbe possibilità di sperimentazione e si dovette limitare a serate occasionali e semi-private.

## Io esigo la Merzbühne

*Bewegungssprechchor (Sotto e sopra. Per coro parlato in movimento, 1929)*, le quali prevedono una macchina di messa in scena decisamente complessa, con ogni probabilità pensata come realizzazione della Normalbbühne Merz.

Di *Zusammenstoß*, il libretto dell'opera "grottesca" in dieci quadri scritta insieme all'artista Käthe Steinitz che nel 1928 vinse il premio della rivista musicale austriaca *Anbruch* ma non fu rappresentata fino al 1976,<sup>38</sup> possediamo tre versioni, mentre la parte musicale non fu mai finita.<sup>39</sup> La messa in scena prevede dieci quadri certo non facili da rendere in una rappresentazione concreta:

Prima scena. Osservatorio astronomico a Berlino. Cantina, altezza solo m. 2,5. Nel mezzo si innalza la base di una ampia torre di circa 3 metri di diametro [...]

Seconda scena. Tre quadri contemporaneamente, alternativamente illuminati: a sinistra un caffè (a), sotto scalinata a metà di piazza Postdamer (b), a destra scala che porta a un atelier [...]

Terza scena. Tre quadri contemporaneamente, tutti illuminati. A destra e a sinistra in alto due piccole sezioni a) e b) che mostrano le abitazioni di due amiche e due amici [...]. Sotto al centro un rifugio notturno per senzatetto c) [...]

Quarta scena. Stanza borghese [...]

Quinta scena. Sulla sfera verde. Nel mezzo della scena una pedana rotante che separa uno spazio simile a una giostra, arredato in stile biedermeier [...]

Sesta scena. Centrale radio [...]

Settima scena. Amabile paesaggio rurale davanti a una chiesa nei pressi di Berlino [...].

Ottava scena. Luogo oscuro. Spelonca [...]

Nona scena. Su Marte [...]

Decima scena. Terreno a Tempelhof [...].<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Al Tübinger Zimmertheater. La storia della ricezione letteraria e teatrale di Schwitters dopo la sua riscoperta a partire dagli anni Cinquanta-Sessanta soprattutto nell'universo della poesia sperimentale e di *happening* – ricordiamo qui solo i nomi di Jandl e Heissenbüttel per la prima e di Wolf Vostell per il secondo – è ancora in buona parte da scrivere e riserverebbe certamente delle sorprese.

<sup>39</sup> Kate Steinitz racconta che furono ben tre i compositori che si cimentarono con l'impresa, abbandonandola uno dopo l'altro. Cfr. Kate T. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerungen*, Arche, Zurigo 1987, p. 91.

<sup>40</sup> «Erste Szene. Sternwarte in Berlin. Keller, nur 2 ½ m. hoch. In der Mitte schließt sich der Durchschnitt eines ca. 3 m breiten Turmes nach oben. [...] Zweite Szene. Gleichzeitig sind 3 Bilder aufgebaut, von denen nur eins beleuchtet wird, links Café (a), darunter Treppe zur Mitte Potsdamerplatz (b), rechts Treppe, die hinaufführt zu einem Atelier (c), [...] Dritte Szene. Gleichzeitig 3 Bilder, die gleichzeitig beleuchtet sind. Links und rechts oben 2 kleine Ausschnitte a) und b), die das Heim zweier Freundinnen und das Heim zweier Freunde zeigen [...] Unten in der Mitte ein Nachtasyl c) [...] Vierte Szene. Bürgerliches Zimmer [...] Fünfte Szene. Auf

Il testo, che racconta i momenti prima dell'impatto di un asteroide che dovrebbe cadere esattamente in piazza Postdam, tratteggia causticamente e in chiave grottesca i comportamenti privati e i provvedimenti di ordine pubblico alla notizia: «Probabilmente la terra andrà a fuoco»<sup>41</sup> ripetuta come un assurdo *refrain*. È evidente l'interesse per l'elemento musicale e anche per la resa degli aspetti vocali e performativi della parte testuale, che vive di ripetizioni, caratterizzazioni e inserisce anche parti della *Ursonate* schwitteriana come linguaggio di un cane e di un gatto. Oltre a una pedana girevole, a giochi di luci e altre possibilità tecniche offerte della Normalbühne Merz, che permetterebbero i radicali cambi di scena elencati più sopra, effetti vecchi e nuovi costellano il precipitare degli eventi, come l'uso di filmati,<sup>42</sup> di réclame e scritte luminose,<sup>43</sup> balletti,<sup>44</sup> un intermezzo del regista che dialoga con gli attori,<sup>45</sup> una canzonetta demenziale usata come Leitmotiv, la radio, nuovissimo strumento di comunicazione di massa di cui già si intravedono le potenzialità manipolatorie.<sup>46</sup>

Se *Zusammenstoß* mette alla prova la Normalbühne Merz per quanto riguarda la sua versatilità, in *Oben und unten* vengono sperimentate le sue possibilità espressive.

All'inizio il palco è blu scuro. Sembra vuoto, perché non si scorgono le persone giacenti. Inizialmente in modo confuso, poi sempre più chiaramente sullo sfondo si scorge il rotare di mondi, sfere che girano, colorate di rosso, di verde, di blu, traspiaiono traiettorie, linee, soprattutto a parabola, linee brillanti, quadrati che si restringono e si ampliano, gialli o rossi, fra di essi forme nebulose, veli davanti a formule matematiche irregolarmente ... Monotona, a tratti, una sirena da nebbia. Ogni tanto si sente anche lo scrosciare d'acqua. Breve e stridulo un acuto fischio. Infrangersi di vetro. Grande sfera rossa va in su e scompare, diventando sempre più luminosa, mentre si sente l'ululare di una sirena. Poi subito un riflettore inizia a illuminare le parti del palco in cui non ci sono persone.<sup>47</sup>

dem grünen Globe. In der Mitte der Bühne eine Drehscheibe, die einen karussellartigen Raum abtrennt, der biedermeierartig eingerichtet ist. [...] Sechste Szene. Radiozentrale. [...] Siebte Szene. Liebliche Dorflandschaft vor einer Kirche in der Nähe Berlins. [...] Achte Szene. Finsterer Ort. Spelunke. [...] Neunte Szene. Auf dem Mars. [...] Zehnte Szene. Tempelhofer Feld», Kurt Schwitters, *Zusammenstoß*, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 4, pp. 35 segg.

<sup>41</sup> «Die Erde wird voraussichtlich verbrennen», ivi, *passim*

<sup>42</sup> Ivi, p. 64.

<sup>43</sup> Ivi, p. 46

<sup>44</sup> Ivi, p. 59.

<sup>45</sup> Ivi, p. 64 segg.

<sup>46</sup> Ivi, p. 68 segg.

<sup>47</sup> «Anfangs ist die Bühne dunkelblau. Sie scheint leer, weil man die auf dem Boden liegenden

## Io esigo la Merzbühne

Il testo si ispira chiaramente alla poetica messianica degli espressionisti dello Sturm, sia per la tematica dell'“uomo nuovo” nato da una rivoluzione interiore, che nel tessuto linguistico modulato sugli stilemi del “Wortkünstler” (artista della parola) August Stramm,<sup>48</sup> ma anche qui con autocitazioni dalla propria *Ursonate*. Altrettanto importanti le dinamiche dei movimenti dei cori nel finale, dettagliate con precisione e sottolineate da luci, forme geometriche e rumori, a raffigurare fisicamente il conflitto e la fratellanza, in questo vicino a Kandinskij e forse anche al lavoro teatrale di Lothar Schreyer.

Il direttore teatrale deve certamente saper comporre, deve saper usare colori e forme. Inoltre deve avere un sicuro senso per i momenti di tensione dell'opera. Deve saper bilanciare i rapporti ottici in relazione a quelli dell'azione e deve avere molta fantasia. In poche parole, deve essere una personalità artistica.<sup>49</sup>

Le opere successive, delle quali ci rimangono bozze o versioni manoscritte più o meno incomplete, hanno tratti più moralistici e esplicitamente politici e molto meno sperimentali, anche se non manca di farsi sentire la vena caustica e grottesca dell'artista. L'ultima, *Die Familiengruft* (1946, *La cripta di famiglia*), mette in scena il tentativo di una fanatica nazista morta

Personen nicht sieht. Man sieht erst undeutliche, dann immer deutlicher werdend auf dem Hintergrund das Kreisen von Welten, Kugeln, die sich drehen, rot, grün, blau angeschieben, durchscheinend Kreise, Linien, besonders in Parabelform, glitzernde Linien, sich verengende und erweiternde Quadrate, gelb oder rot dazwischen Nebelformen, Schleier von den mathematischen Formen unregelmäßig ...Eintönig begleitet ein Nebelhorn von Zeit zu Zeit. Man hört auch manchmal Wasser rauschen. Kurz und schrill eine helle Pfeife. Klirren von Glasscherben. Große rote Kugel geht hoch und verschwindet, indem sie immer heller wird. Dazu Heulen einer Sirene. Dann beginnt sofort ein Scheinwerfer die Teile der Bühne zu beleuchten, wo keine Menschen sind», Kurt Schwitters, *Oben und unten*, ivi, p. 89.

<sup>48</sup> Lothar Jordan (acd), *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Aisthesis, Bielefeld 1995, S. 175–176; Donatella Mazza, *Zur Sprache im Drama des Expressionismus. Kräfte von August Stramm*, in Claudio Di Meola, Antonie Hornung, Lorenza Rega (acd), *Perspektiven Eins*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2005, vol. 5, S. 329–341; Petra Jenny Vock „Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt“. Herwarth Waldens ‚Sturm‘ und die Lyriker des ‚Sturm‘-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs, WVT, Trier 2006, pp. 196–258.

<sup>49</sup> «Der Bühnenleiter muß durchaus komponieren können, muß Farbe und Form beherrschen können. Außerdem muß er einen sicheren Sinn für die Spannungen des Stückes haben. Er muß die optischen Verhältnisse zu den Verhältnissen der Handlung ausbalancieren können und sehr viel Fantasie haben. Kurz, er muß eine Künstlerpersönlichkeit sein», Kurt Schwitters, “Einige praktische Anweisungen zur Normalbühne”, in *Das literarische Werk*, cit., vol. 5, p. 213.

di riprodurre nella cripta di famiglia con i parenti defunti gli schemi di potere e sopraffazione di quando era in vita.

Infine c'è – e c'è fin dalle prime composizioni – il pubblico che, seguendo e anzi esasperando uno dei dettami della *Theaterreform* dei primi del Novecento, diventa in tutto e per tutto uno degli elementi costitutivi del Merztheater. Il citato *Aus der Welt* “Merz” *Ein Dialog mit Einwürfen aus dem Publikum*, illustra una vera e propria performance in cui il *Merzler*, cioè l'artista/regista, piega un pubblico riluttante e aggressivo di borghesi e benpensanti alla sua visione, facendoli così passare dallo scherno e dal disgusto a una entusiastica partecipazione.

PUBBLICO Ci voglia dunque gentilmente spiegare [...]

SCHWITTERS (in tono secco e professorale) L'espressione delle singole parti dell'opera teatrale *Merz* nel suo complesso deve provocare una reazione decisa precedentemente, sia essa positiva o negativa, e dal materiale usato, sia esso gli artisti – poiché tutti gli artisti che collaborano, poeta, pittore, scultore, musicista e attori, vanno considerati artisti – come quinte, spazio, persone che agiscono ...

PUBBLICO (la voce con gli occhiali) Non si dimentichi il pubblico – (la voce corpulenta/flemmatica) Giustissimo, ci siamo anche noi!

SCHWITTERS (riprendendo con calma il filo del discorso) dal materiale usato, come artisti, quinte, spazio, luci, effetti sonori e pubblico deve formarsi per necessità l'opera d'arte totale.<sup>50</sup>

Alla spiegazione teorica segue una esemplificazione pratica, in cui per provocare il suo pubblico Schwitters usa lo stesso “trucco” della poesia *Anna Blume*, cioè l'errore grammaticale, presentando un cartello in cui alla preposizione *aus*, che grammaticalmente regge il caso dativo, segue un accusativo. Il cartello recita: «Da cappelli per signora vengono pressati cappelli da uomo più alla moda». Dopo una serie di commenti fra l'ironico e l'indignato:

<sup>50</sup> «DAS PUBLIKUM [...] Also wollen Sie uns gütigst erklären. [...] – SCHWITTERS (in trocken dozierendem Ton:) Der Ausdruck der einzelnen Teile des Merzbühnenwerkes soll in seiner Gesamtheit eine vorher bestimmte Wirkung, entweder positiv oder negativ, hervorufen und aus dem verwendeten Material wie Künstler – denn die mitwirkenden Künstler: Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker und Schauspieler sind auch als Material anzusehen -, Kulissen, Raum, handelnden Personen ...- DAS PUBLIKUM (die bebrillte Stimme:) Das Publikum nicht zu vergessen – (die behäbige Stimme:) Sehr richtig, wir sind auch noch da! SCHWITTERS (den Faden ruhig wieder aufnehmend) aus dem verwendeten Material wie Künstler, Kulissen, Raum, Licht, Schallwirkung und Publikum soll das Gesamtkunstwerk zwingend hervorgehen», Kurt Schwitter, Franz Rolan, “Aus der Welt MERZ”, *ivi*, p. 154 sg. Si pensi ai due dialoghi di E. G. Craig *On the Art of the Theater*.

## Io esigo la Merzbühne

PUBBLICO [...] Signor Schwitters! – Accidenti, accendete la luce [...] Dunque, signor Schwitters, spiegateci – (in fretta) no, non dica ora di nuovo che l'arte non si può spiegare – ci dica quindi semplicemente: che cos'era quello cui abbiamo assistito?

SCHWITTERS Il richiesto esempio di una messa in scena Merz. Per amor di chiarezza ho usato il minor materiale possibile e poiché per la rappresentazione Merz ogni materiale può essere usato, allo stesso modo si può fare a meno di qualsiasi cosa, ad esempio anche della logica dell'azione. In questo caso, la caratteristica della messa in scena era astratta. Già solo lo spegnersi delle luci ha rappresentato un atto creativo che (sorridente), come avete potuto notare voi stessi ha agito in modo creativo sul pubblico e ha provocato diverse sensazioni. Con una durata più lunga l'effetto avrebbe potuto essere intensificato drammaticamente [...].<sup>51</sup>

L'eclettico artista Kurt Schwitters porta così all'estremo l'assunto teorico secondo il quale ogni elemento della costruzione teatrale e quindi anche il pubblico, riscoperto dai riformatori del teatro del cambio di secolo nello sforzo di eliminare le barriere fra palco e platea, è di per sé fondante e determinante e deve armonizzarsi agli altri sottostando solo alla "logica dell'opera teatrale".<sup>52</sup> La radicalità dei suoi assunti teorici e anche delle sue pur poche proposte teatrali giustificano pienamente l'interesse che negli anni Sessanta l'opera di questo poliedrico artista risvegliò anche da parte della *performance art*.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> «DAS PUBLIKUM [...] Herr Schwitters! – Donnerwettere, machen Sie doch mal Licht! [...] Also nun, Herr Schwitters erklären Sie uns – (sehr eilig) ach nein, sagen Sie nicht wieder: Kunst läßt sich nicht erklären – also sagen Sie einfach: Was war das? – SCHWITTERS Das gewünschte Beispiel einer Merzbühnenaufführung. – Ich verwendete der Deutlichkeit halber so wenig Material als möglich, denn wie für die Merzbühne jedes Material verwendbar ist, so kann man auch auf jedes Material verzichten, zum Beispiel auch auf die Logik der Handlung. In diesem Fall war der Charakter der Merzbühnenhandlung abstrakt. Das Auslöschung des Lichtes war an sich schon eine schöpferische Handlung, die, (lächelnd) wie Sie wohl bemerkten, auf das Publikum selbsttätig schöpferisch einwirkte und verschiedensten Stimmungen auslöste. Diese Einwirkung hätte sich bei längerer Dauer dramatisch steigern lassen [...]», *ivi*, p. 158.

<sup>52</sup> «die Logik des Kunstwerkes», *ivi*, p. 160.

<sup>53</sup> Cfr. Roger Cardinal, Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, cit., pp. 142 segg.