

TEATRE I ARTS VISUALS. NOTES PER A UNA ESTÈTICA DE L'ESCENA DEL SEGLE XX

DARIO EVOLA

Acadèmia de les Belles Arts de Roma, Societat Italiana d'Estètica

El teatre en la cultura occidental es caracteritza per ésser un dispositiu de visió. Es distingeix dels altres dispositius dedicats a la *mimesi*, com la pintura, l'escultura, la poesia i la música, paradoxalment, per la seva diferència respecte de la *mimesi* com a imitació directa. El teatre se sosté sobre la pròpia metàfora, allò *teatral*. Sembla que ens trobem davant d'una paradoxa: el *mim* és, en efecte, l'agent primari del principi d'imitació. L'actor prové de la pràctica del *mim* que se separa del cor i practica una *acció escènica* a través del *logos*. Aqueixa interessant intersecció entre el *logos* i l'*acció* esdevé condició de diferència respecte del quotidià, diferència que es manifesta en un espai i en un ambient que anomenem *lloc teatral*, lloc de la *mimesi*. La *mimesi* teatral difereix clarament de la *mimesi* artística. Gràcies a Aristòtil, sabem que la *mimesi* artística no és una mera còpia ans una experiència operativa, *tékhnè, poiesis*; imitar no com a còpia, ans com a *possibilitat*. El teatre és un lloc i una condició de visió. No és solament un lloc que és observat, com passa normalment amb el quadre o amb l'escultura, sinó un *lloc de visió* possible com a *condició de l'esguard*. La paraula, el *logos*, és quelcom més que un text narrat. La

paraula teatral és *dita*. És una paraula que intueix el pensament, una paraula *fundant*, una paraula poètica. A la paraula s'hi afegeix el gest, i, per tant, el cos i l'espai. És condició necessària perquè hi hagi teatre que es doni un espai, un lloc, un actor i un públic. La mimesi teatral és sobretot acció i creació d'espai, d'ambient. La mimesi està estretament connectada al culte. A la ritualitat entesa com una capacitat operativa que posa en acte a un *possible*. Imitar és una activitat característica de l'home com el joc, el lliure joc, com l'acte no necessari que provoca un plaer. La mimesi és un acte teorètic i intel·lectual. Essent un acte no mecànic sinó intel·lectual, la imitació, doncs, expressa un possible que, segons Aristòtil, porta a la catarsi. La mimesi esdevé lliure composició dels fets segons el principi d'allò *versemblant*. La concepció humanística de la pintura i el resultat d'una operativitat científica, mediada per un dispositiu complex que pren forma en l'artifici de la perspectiva com a finestra *per a poder veure el món* segons Leon Battista Alberti, Brunelleschi, Leonardo, i la rigorosa codificació de Piero Della Francesca que redueix a la geometria tot el visible.

Batteux troba en la *mimesi* el principi comú a totes les arts, el geni es gira vers una naturalesa *ideal, possible, virtual*. Una *naturalesa seleccionada*. La mimesi del segle XVIII assumeix una noció original i, de fet, moderna, amb Diderot i amb la teoria del *geni expressiu*. Es defineix una operació de mimesi que interpreta la naturalesa més que no pas copiar-la. L'artista fa emergir la qualitat d'allò bell a través de l'operativitat artística com una operativitat expressiva. El Romanticisme posarà sobre la taula la llibertat absoluta de la imaginació completament separada de la mimesi. Amb *La Paradoxa de l'Actor* (1779), Diderot afirma que no és la imitació (la recitació) sensible qui ha de produir la veritat en el teatre ans la interpretació crítica com a adequació (mimesi) a un model. No és la imitació passiva sensible de la naturalesa de les coses sinó llur interpretació partint

d'una idea central. La mimesi és el resultat d'una elaboració intel·lectual, d'una complexa tasca interpretativa i crítica, de reflexió, a partir de les dades rebudes del real que l'enteniment i el cos reelaboren en clau sensible, estètica. Els anys en els quals Diderot elabora la seva paradoxa són els mateixos de Batteux, de Baumgarten, de Winckelmann i de Kant, ço és a saber, els anys del naixement de l'estètica com a ciència i de la nova consciència que l'art resulta atractiu per al pensament. El quadre, igual que l'escena, és un dispositiu que fa funcional i visible a l'operativitat artística, la capacitat de fer emergir el *gest* com a *jeroglífic expressiu* i com a *visible*.

El teatre és un espai construït. La representació de les imatges i de l'espai *en* el qual, i *a través* del qual, els ens són percebuts. El teatre és la mesura de la capacitat de conèixer el món i d'orientar-s'hi. El teatre i les arts figuratives són dispositius de coneixement i indicadors de coneixement. Representar les coses del món en imatges, a través de la mimesi, revela la nostra relació en el món i amb el món. El teatre interroga la relació entre la realitat i l'aparença, entre el visible i l'invisible. L'espai, la seva representació, és un objecte de la cultura, de la consciència antropològica de l'home i dels instruments de coneixement i de relació que construeix. L'espai simbòlic del quadre i del teatre són llocs relacionals, dispositius de coneixement i indicadors de consciència d'allò humà. L'espai és una condició de possibilitat per a la intuïció del món. L'espai del teatre no es redueix a la suma de l'escenografia més l'arquitectura, i l'espai del personatge i l'espai de l'actor, sinó que inclou, endemés, l'espai del públic com a *comunitat interpretativa*. L'espai teatral pot considerar-se com a suport visiu d'un text literari, d'una acció narrada, un espai en el qual col·locar la ficció de l'actor i el seu obrar dramàtic. Resulta evident que el teatre és un lloc concret i ensems metafòric. És un espai *diferent* del quotidià. No pertany al que és propi dels es-

pectadors, ans a l'experiència d'una *diferència*. L'escenari és el lloc de separació per tradició. L'espai, així doncs, no és solament una qualitat física ans una estructura històrica de l'experiència de l'humà. L'espai és un lloc concret i, a més, un lloc metafòric. El teatre és una convenció cultural, un artifici que esdevé expressió artística com a *lloc*, com a *visió* i com a *ambient*.

L'Humanisme i el Renaixement, amb la forma simbòlica artificial de la perspectiva *de con*, amb la gàbia prospectiva vitruviana, han condicionat la manera occidental de mirar durant cinc-cents anys, en una mena d'imperialisme de la visió. El segle xx fa explotar la gàbia i allibera la visió, derroca la perspectiva i la fa explotar vers una *forma total*. El teatre wagnerià és l'inici d'aquesta revolució, que trobarà en l'escena d'Appia i de Craig la seva elaboració més radical. El mateix edifici teatral ja no serà vist com un monument ans com un *espai funcional*. El segle xx experimenta amb formes i llocs possibles tant a l'escena com en el quadre pictòric. La negació de la mimesi il·lusionística i realista obre les possibilitats expressives originàries a noves experiències de l'espai i del temps. En el teatre s'aboleix el teló i l'escenografia deixa d'ésser il·lusionística, és a dir, per la voluntat de generar una "il·lusió" de "realitat". El *Totaltheater* de Walter Gropius i del *Bauhaus* és una conseqüència del teatre wagnerià. La sala és modificable, ja no es troba limitada a la convenció teatral italiana. Le Corbusier projecta una sala polivalent, una sala buida, no pensada primàriament perquè hagi d'ésser utilitzada per a l'espectacle. Als anys seixanta, les arts visuals trobaran un nou sentit expositiu en el considerat *white cube*, un espai originàriament neutre per a ésser modelat en el sentit d'un esdeveniment *presentatiu* i no pas *representatiu*. L'espai ja no és *cúbic* ans *global*. El lloc teatral, *object cultural* en la definició de Pierre Francastel, redefineix l'espai de la *mimesi*. El *teatrum*, més que no pas un lloc tancat, és un objecte per a

contemplar o un lloc des del qual contemplar, un lloc des del qual instituir un punt de vista, com fa la *perspectiva invertida* en un quadre. Una nova paradoxa del mirar. Com un arc de triomf, el teatre i el quadre són espais per a travessar, llocs per passar del quotidià a l'*extra quotidià*, al lloc de la diferència. Com ha revelat Di Giacomo, l'art modern obre la seva funció vers el visible a partir de les experiències de Malevic, Kandinskij, Mondrian i, sobretot, Klee; considera la visió i el mirar instituït a partir de la icona com una *Porta Reial* (Pavel Florenskij) entre el present i el possible.

L'escena és històricament un lloc tancat que informa (litteralment *dona forma*) a la mirada. L'espai del teatre, igual que el de la pintura, esdevé *forma mentis*. El teatre del segle xx reivindica el caràcter de la metàfora, la *teatralitat*. Així com la pintura esdevé *el visible*, també l'escena no il·lusionística allibera el visible no *com és* ans com a *possible*. El teatre en la modernitat del segle xx es converteix en *el possible* del teatre. Com passa amb les arts visuals, també en l'escena serà necessària una reforma de la mirada. El teatre i les arts visuals renuncien a la representació naturalística il·lusionística. El realisme en pintura, com en el teatre, és un moment necessari que convé travessar per després superar-lo. El teatre i la pintura posen sobre la taula l'artifici lingüístic com a essència de la missió *presentativa* i no representativa. Com ha notat Giuseppe Di Giacomo, el segle xx destaca la naturalesa *bidimensional* del quadre com a lloc de noves possibilitats expressives, refutant esquemes externs. «L'art es diu a si mateix mentre diu quelcom diferent d'ell». Un quadre de Cézanne no és la representació de la muntanya ans la possibilitat d'ésser. El mode possible d'ésser de la figura. L'art destaca la *planéité*, el pla bidimensional com a possibilitat d'una veritat artística, com revelava Greenberg. L'obra d'art té necessitat d'allò *no idèntic* per referir-se a allò *altre*. L'art es posa com a *diferència*. Com a possibilitat del possible. L'art renuncia

a la dimensió il·lusionística. Així, el teatre del segle xx redueix els elements il·lusionístics per a accentuar la qualitat expressiva no figurativa de l'escena. L'origen és l'escena wagneriana de Bayreuth, una escena evocativa. Conscient d'ésser un món *diferent* del món de la vida. El so evocat per l'orquestra és distant i misteriosa, la foscor de la sala afavoreix una nova atenció, anticipant aquella del cinema-tògraf. L'amfiteatre en forma de ventall trenca la convenció de l'escena italiana. L'obra d'art esdevinguda la totalitat de la forma espectacular. Les grans exposicions, els *Panorames* i, més endavant, el cinema, modificaran l'atenció de l'espectador. L'espai, com passa en la pintura, esdevé espai del ritme, un espai *actiu*. La llum elèctrica no serà un simple enginy tècnic per «augmentar l'efecte de realisme», ans una nova possibilitat per a una escena més inclinada a generar sentit que no pas a representar-lo. El lloc del teatre no preexisteix en l'obra, sinó que és creat al mateix temps que l'obra. L'escena és l'espai lingüístic com passa amb la pintura moderna. L'escena indica la pluralitat de llocs i de possibilitats de creació de l'espai a través del cos. Loie Fuller, amiga de Toulouse Lautrec, és l'exemple més fascinant d'aquesta nova idea d'escena!

L'escena es repensa com a imatge a partir de l'exemple de la pintura. Podem destacar, en aquesta línia, el simbolisme dels Nabis l'escena de Paul Fort, els Ballets Russos de Diaghilev, Leon Bakst, els experiments teatrals de Picasso, l'escena de De Chirico i Balla amb els futuristes Italians Depero i Prampolini, i l'escena constructivista russa amb Majakovskij i Mejerchold, Tatlin, Malevic i els experiments d'Ejzenstejn que el portarien a considerar el cinema com a «superació del teatre» en la teoria del *montatge vertical*. L'escena es repensa com a imatge en la multiplicitat dels espais de la visió. Pirandello obre l'escenari vers la platea en la cèlebre posada en escena de Pitoeff de *Sis personatges a la recerca d'autor*, amb Artaud en el paper d'apuntador.

Els personatges arriben a l'escena en vertical, a través d'un elevador. L'actor és per Artaud un «atleta del cor», un «jeroglífic expressiu», com havia ja pensat Diderot en la seva *Paradoxa de l'actor*, al segle XVIII.

Ha notat Francastel que la pintura s'ha avançat al teatre en el concepte del muntatge, passant d'un sistema de representació del teatre medieval al del teatre del renaixement mitjançant la institució d'un espai prosopèic; així es passa de la representació a l'actualització dels personatges. Masolino, a la Capella Brancacci de Florència, en el *Miracle de Sant Pere, La Resurrecció de Tabita*, hipotitza un espai cúbic sense unitat figurativa. Coexisteixen sobre l'escena bidimensional tres sistemes ben diversos de verificació d'un espai possible. Trobem dues escenes de miracles i un cub que materialitza una escena interior, conciliant al mateix temps un espai intern amb un d'extern i diversos temps de representació.

Als anys setanta del segle XX, a Itàlia, el teatre realitza un capgirament radical vers la dimensió de la imatge en el sentit antinaturalístic més extrem. La generació que ve després d'aquella de la postguerra troba una solució original en la fórmula del *Teatre Imatge* i en aquella que Giuseppe Bartolucci havia definit com a «escriptura escènica». L'acció teatral esdevé dramaturgia en el cos, en l'acció i en l'escena composta com una obra artística (conceptual o abstracta simbòlica), utilitzant als anys vuitanta la tecnologia electrònica, com és el cas de l'*Eneide di Krypton*, realitzada pel grup de rock italià *Litfiba*. Amb el *Teatre imatge* la primacia *logocèntrica* del teatre perd la seva centralitat en favor d'una dramaturgia de l'espai i, sobretot, del cos i del gest de l'actor, a la qual s'ajuntarà l'escriptura de la llum com a *poiesis* de la tecnologia, per conduir el teatre vers la *visió*, vers la seva *teatralitat*. El teatre esdevé *escriptura del visible* més que no pas representació visual. L'*escriptura escènica* i el *teatre de poesia* seran les claus per a interpre-

tar el teatre d'experimentació a Itàlia, que ha caracteritzat la temporada més viva de la cultura a la segona meitat del segle XX.

Referències

- BABLET D. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. París: Centre National de a Recherche Scientifique, 1965.
- CRUCIANI, F. *Lo spazio del teatro*. Roma, Bari: Laterza, 1992.
- CRUCIANI, F. Falletti, C. *Civiltà teatrale nel XX Secolo*. Bologna: Il Mulino, 1986. DI GIACOMO, G. *Arte e modernità. Una guida filosofica*. Roma: Carocci, 2016.
- DI GIACOMO, G. *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal novecento a oggi*. Roma, Bari: Laterza, 2015.
- EVOLA, D. “La scrittura scenica. Uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni”, *Biblioteca Teatrale*, 48 (1998): 33-54.
- EVOLA, D. “Le diverse forme nella struttura del testo-teatro nel Novecento”, *Assaig De Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 26/27 (2001): 31-36.
- FRANCASTEL, P. *Guardare il teatro*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- FRANZINI, E. *La rappresentazione dello spazio*. Milano: Mimesi, 2011.
- SINISI, S. *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972 1982*. Roma: Kappa, 1983.

Traducció d'Abel Miró i Comas