

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

«RIFRAZIONI» – LETTURE, ESPERIENZE E INCONTRI

SALVATORE MARGIOTTA, *Il teatro futurista*, Carocci, Roma 2022.

La scena occupa una posizione privilegiata all'interno delle istanze di rinnovamento avanzate dal Futurismo, movimento che, con il proprio agire deflagrante, ha determinato ripercussioni sull'intero linguaggio performativo novecentesco. È questo assunto a muovere la riflessione di Salvatore Margiotta, il cui volume pregevolmente ricostruisce le espressioni teoriche e le esperienze applicative che hanno puntellato la traiettoria teatrale dell'avanguardia italiana.

L'agile monografia si articola in cinque capitoli, volti a sistematizzare gli sviluppi dello spettacolo futurista secondo una scansione eminentemente diacronica che istituisce un dialogo serrato fra i numerosi manifesti emanati dal gruppo e i loro contemporanei risvolti sulla prassi scenica.

La prima sezione si focalizza sulla modalità della "serata", praticata tra il 1910 e il 1914, e su quelle che lo studioso definisce le "strategie promozionali" del movimento. Viene rilevato il peculiare orientamento

comunicativo della compagine avanguardista, impegnata nell'ideazione di eventi provocatori nei quali è richiesta la replica attiva del pubblico e la cui tensione polemica si propaga grazie ad un sapiente coinvolgimento della stampa. Sebbene aperta ad un margine di casualità determinato dagli interventi della platea – sottolinea Margiotta – la "serata" si connota come un modulo premeditato che contempla un'arringa di apertura contestante elementi e tradizioni passatiste, e successivamente la dimostrazione concreta di forme d'arte innovative (musica rumorista, pittura cinetico-visiva, poesia parolibertista), giustapposte a discorsi declamatori di stampo teorico. I "dicitori" futuristi aizzano il pubblico, generando un climax invettivo che raggiunge idealmente il proprio termine nello scontro fisico diretto e, spesso, nell'inevitabile irruzione dei tutori dell'ordine. Prototipi culturali di tali eventi sono generi minori quali il *music hall* e il *café-chantant*, alle cui caratteristiche Marinetti guarda nel manifesto del 1913, intitolato *Il teatro di varietà*. Il poeta auspica qui la realizzazione di una tipologia di

allestimento distante dalla narrazione logico-consequenziale, dal monopolio psicologista e dal dettato realistico, senza offrire tuttavia una soluzione che implichi una ristrutturazione in senso spettacolare del linguaggio scenico.

Ai primi approcci più segnatamente teatrali del Futurismo è dedicato il secondo capitolo. Come nota l'autore, il disegno riformistico che si profila a partire dal 1915 – la drammaturgia “sintetica” – si avvia in maniera abbastanza anomala rispetto al potenziale *performativo* delle serate, e converge sull'elemento testuale. Con l'intento di trasferire in palcoscenico la concezione di tempo e spazio paradigmatica dell'arte pittorica e scultorea futurista, Marinetti e i suoi epigoni inventano micro-azioni della durata di pochi minuti, atte a condensare valori quali la simultaneità, il dinamismo, la frammentazione, l'inversione di senso. Dopo l'analisi de *Il teatro futurista sintetico* (1915), la trattazione fornisce sinossi delle *pièce* più emblematiche di Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Emilio Settemelli e Bruno Corra, evidenziandone i motivi tematici caratterizzanti e rendendo conto della loro fortuna – e della loro sfortuna – scenica. Si procede quindi con l'esame della proposta avanzata da Marinetti e Cangiullo ne *Il teatro della sorpresa* (1921), in cui l'accento è nuovamente posto sull'interazione con il pubblico. Allo scopo di

coinvolgere la sala in un evento spettacolare aperto ai più diversi “numeri”, occorre innescare la reazione degli spettatori tramite espedienti impreveduti, quali l'inscenamento di litigi, lo spargimento di colla sulle sedute, la vendita di uno stesso biglietto a molteplici fruitori.

Ampio spazio viene riservato da Margiotta alla figura del Marinetti autore teatrale. La terza parte del volume indaga l'intera produzione drammaturgica del leader avanguardista, periodizzandola in tre segmenti temporali: una prima fase “prefuturista”, un periodo “di transizione” e, infine, la messa a punto delle “sintesi incatenate”. Tra le opere giovanili, particolare attenzione è rivolta a *Poupées électriques*, originale francese de *La donna è mobile*, con il quale Marinetti fa il suo debutto formale come autore per la scena. Il periodo ricompreso fra il 1913 e il 1923 segna poi uno stadio di passaggio in cui, alla scrittura di componimenti dall'impianto tradizionale (ad esempio il dramma in tre atti *Il tamburo di fuoco*), cominciano ad affiancarsi i primi esperimenti di “sintesi”. Nelle opere della fase tarda, ascrivibili pienamente alla temperie avanguardista, Margiotta rintraccia l'acme creativa di Marinetti, finalmente abile nel coniugare la sintassi del *medium* cinematografico con procedimenti narrativi atipici e paradossali.

La sezione più corposa della monografia è il quarto capitolo, intitolato

“La scena futurista”. Qui l’autore isola con intelligenza critica gli snodi che conducono alcuni rappresentanti del movimento a ripensare il teatro quale arte autonoma, conferendole lo statuto di dispositivo anti-illustrativo a matrice primariamente plastico-visiva, capace di generare i propri valori drammaturgici in assoluta indipendenza sia rispetto alla componente testuale, sia rispetto alla presenza attorica. La disamina di *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915), firmato dal duo Giacomo Balla-Fortunato Depero, e de *La scenografia futurista* (1915) di Enrico Prampolini consente di rilevare l’indirizzo sinestetico della poetica futurista, destinata ad avere come esito spettacolare il superamento degli steccati disciplinari e la fusione di valori pittorici, scultorei e architettonici in paesaggi astratti composti da solidi geometrici, animati attraverso fonti luministiche, congegni meccanici, variazioni cromatiche. I programmi presentati da Balla, Depero e Prampolini decreteranno il traghettamento del movimento verso quello che la critica individua come “secondo Futurismo”, principiante all’inizio degli anni Venti con il ricambio generazionale offerto da artisti quali Vinicio Paladini, Ivo Pannaggi, Fillia, Mino Rosso, Pippo Oriani, Nicolaj Diulgheroff, da scrittori quali Ruggero Vasari, Pino, Masnata, Angelo Rognoni, e dai poeti Farfa, Bruno Giorgio Sanzin, Tullio D’Albisola. Tale stagione si contraddistinguerà per due fattori cruciali: il

passaggio di testimone da Umberto Boccioni – scomparso nel 1916 – a Prampolini nel ruolo di guida della compagine; l’avvento della macchina e dei suoi organi costitutivi (pulegge, bulloni, viti, cremagliere, ingranaggi) quale materiale compositivo del linguaggio pittorico e di quello scenico.

Lo studioso passa in rassegna le creazioni spettacolari di Balla, Depero e Prampolini, riservando ad ognuna delle tre personalità uno specifico focus d’approfondimento. Particolarmente significativo nel percorso di Balla si rivela *Macchina tipografica* (1916), performance a vocazione coreografica in cui gli interpreti agiscono sul palco come componenti di una rotativa, imitandone onomatopeicamente i rumori. È dopo aver assistito a tale evento che Djagilev commissiona all’artista il balletto astratto *Feu d’artifice* (1917), ed è così che la sinergia tra Balletti Russi e Futurismo si instaura ufficialmente, inglobando in un secondo momento anche Depero. Quest’ultimo, nel 1917, sarà autore di *décor* e costumi per un progetto destinato a rimanere incompiuto, *Le chant du rossignol*, per il quale prevede l’utilizzo di moduli-corazza per i danzatori di Djaghilev, e la presenza in scena di una foresta tropicale dalle sembianze macchiniche. Fallita la collaborazione con l’impresario russo, Depero proseguirà le sue ricerche con i *Balli plastici* (1918), azioni dall’atmosfera ludico-fiabesca che hanno per protagoniste marionette stilizzate.

Prevedibilmente, le pagine più numerose di questa sezione sono occupate dagli allestimenti di Enrico Prampolini, figura articolata di regista-scenografo. Prima tappa del suo iter teatrale è la messinscena di un dramma per marionette dalla connotazione simbolista, *Matoum et Téviabar* (1919), a cui seguono gli spettacoli del Teatro del Colore (1920) concepiti insieme ad Achille Ricciardi, tesi a sondare la carica espressiva del cromatismo illuminotecnico. Mentre inizia a profilarsi la fase del secondo Futurismo – inaugurata, sul versante artistico, dal manifesto sul Tattilismo (1921) e, dal punto di vista teatrale, da *Ballo meccanico futurista* di Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini – Prampolini contribuisce alla nuova stagione con gli scritti *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte* (1922) e *L'atmosfera scenica futurista* (1924). Sul piano operativo, ordisce invece i balletti *Notte metallica* (1922) e *Psicologia delle macchine* (1924), fino a giungere agli esperimenti più compiuti della sua attività, ovvero i progetti imbastiti prima a Parigi (1927) e poi in Italia con il Teatro della pantomima futurista. Come annota Margiotta nell'ultimo capitolo, in cui accenna brevemente agli sviluppi degli anni Trenta, tale esperienza rappresenta contemporaneamente l'apogeo e l'inizio della parabola discendente del movimento futurista. Sebbene ancora gravida di spunti programmatici (*Il teatro futurista aeroradiotelevisivo*, 1931;

Manifesto futurista per la scenografia del teatro lirico all'Arena di Verona, 1932; *Il teatro totale per le masse*, 1933), l'avanguardia dimostra ormai di aver esaurito il proprio potenziale dirompente rispetto alla dimensione attuativa della messa in scena.

GRAZIA D'ARIENZO