Teatro S C.S.0614 MARINETTI - MOLIERE - DELLA VALLE

T.S. Teatro Studi Biblioteca

TEATRO STABILE TORINO
QUADERNI

IL SUGGERITORE NUDO E IL FUTURISMO
IL MISANTROPO - ADELONDA DI FRIGIA

2

C.S. 0614

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 12

Il Teatro di F. T. Marinetti

Quando si farà la storia del teatro contemporaneo italiano e delle sue rivoluzioni, qualche pagina bisognerà pure consacrarla al *Teatro futurista sintetico* di F. T. Marinetti e compagni, che ha avuto — e come! — la sua importanza e il suo significato.

D'accordo che, artisticamente, non si tratta, almeno finora, che di tentativi non del tutto riusciti. Ma, intanto, essi, fin dal 1915, hanno operato come efficace fermento dissolutivo di un mondo drammatico sopravvissuto a se stesso e privo di ogni ragion di vivere.

Strampalerie, bizzarrie, fumisterie: d'accordo, anche qui. Ma, intanto, con quelle strampalerie si riafferma contro il degenerato teatro veristico l'esigenza che il teatro fosse qualcosa di più e di meglio che la fotografica riproduzione e la continuazione di quel mucchio di convenzioni che si chiama « la vita vissuta »; come dalle bizzarrie del vecchio dramma psicologico alla francese matematico sviluppo di dati contenuti in premesse inizialmente poste e che tutti avevano capito fin dal principio che se ne sarebbero svolti, si opponeva l'esigenza che il teatro fosse qualcosa di più e di meglio che la paziente e gelida analisi della vita interiore. Non arte effettuale, ma esigenza di arte nuova: l'importanza e il significato del *teatro futurista sintetico* è tutto qui. E come presa in giro e parodia del teatro verista e psicologico che si faceva prima della guerra, bisogna ben riconoscere che alcuni dei suoi esperimenti sono riusciti e hanno toccato il segno. E se non avesse avuto altro effetto che di spianare la via a Pirandello, il *teatro futurista sintetico* non sarebbe passato invano sulle scene italiane.

Per quanto riguarda più in particolare F. T. Marinetti, la sua concezione del teatro è il logico prolunga-

mento della sua concezione dell'arte, riflesso teorico, a sua volta, del suo temperamento artistico. Marinetti è *parolibero* a teatro come nella sua lirica e nei suoi romanzi. Come nella lirica e nel romanzo il *parolibe-rismo* è lo sforzo che fa lo spirito per sfracellare ogni preconcetto ordinamento grammaticale, sintattico e metrico e per adeguarsi all'onda fluente, allo slancio vitale della vita immediata, sentita come successione di qualità sempre nuove, come gioco e intreccio e urto ed equilibrio di energie in continuo movimento, come tumultuare e turbinare e gorgogliare di violente sensazioni infinitamente molteplici tra le quali si stabiliscono per un attimo le più imprevedute relazioni, così il *teatro futuristico sintetico* è lo sforzo per sfracellare ogni preconcetto ordinamento e schema scenico e per adeguarsi alla Vita, sentita anche qui come flusso vitale perpetuamente rinnovantesi, e che si svolge al di là di ogni logica concatenazione.

Il gesto futurista

Alla laboriosa combinazione dell'intreccio o trama o azione, assurda perchè « la realtà ci vibra intorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati » succede la stilizzazione della vita in *gesti* culminanti, definitivi, essenziali. Ai laboriosi sviluppi psicologici, l'*atmosfera* in cui il dramma cova e finisce poi per scoppiare in un grido o in un gesto elementare. La soppressione di ogni logica e verosimiglianza permetterà il passaggio rapido dal piano della realtà al piano della fantasia, dal piano dell'esistenza al piano del sogno, l'intersezione e l'interferenza dei due piani, la reintroduzione del simbolo (inteso come realtà sensuale, fisica, che ne richiama un'altra o vi si sostituisce), e tutto il gioco delle simultaneità temporali e spaziali variate a l'infinito, unico mezzo per dare allo spettatore la sensazione fisica dell'ondeggiante complessità della Vita. Il personaggio cesserà di essere quel tale e tal

signore, così e così fatto, definito una volta per sempre e tutto in una volta, cesserà di essere un *carattere*: incarnazione della mutevole Vita, concepita come alogico flusso di qualità in eterno divenire, la lista dei personaggi si allargherà fino a comprendere signori ignoti all'antica drammaturgia: animali, vegetali, minerali, come inanimate artificiali, onde anch'esse della Vita infinita, che in certi momenti e condizioni palpitano di un'anima oscura e misteriosa, acquistano significato, entrano a far parte del dramma. Parole, gesti, atti, svolgendosi sopra un piano diverso da quello comune e banale, possono essere strani e inusitati quanto si vuole, purché siano carichi di significato concentrato ed esplosivo. E si cercherà sempre la *sorpresa,* la sorpresa a ogni costo, perché la sorpresa — pensa Marinetti — spezzando la crosta superficiale della Vita, Vita banalizzata e cadaverica, ci dà il senso della Vita perennemente vergine e nuova.

La sanità sensuale

In questa cornice, in questa forma Marinetti colerà il contenuto della sua arte. Arte assolutamente e totalmente sensuale, ma di un sensualismo attivo e dinamico, per cui lo spirito non si perde nella sensazione, non è sensazione, ma l'*ha,* ne gode, la padroneggia e non ne è padroneggiato. La sensazione è l'unico contenuto di questo spirito, ma lo spirito non vi soggiace, vi si ritrova e vi si riprende. E' questa, tra parentesi, la ragione per la quale, malgrado le incredibili oscenità, i romanzi di Marinetti non sono depravanti, ma, in fondo, sani: di una sanità tutta ferina e sanguigna, se si vuole, ma pur sempre sanità. La Vita egli la sente come aspro e crudele cimento di energie, che non ha fuori di sé, ma in sé la sua legge e il suo compenso, dove la gioia è conquistata a forza, pausa di conforto tra due battaglie. C'è un curioso accoppiamento, in quest'uomo, di sensualismo e di razionalismo: sensuale, sì, ma ogni concessione a languori mistici e religiosi è

da lui nettamente rifiutata. Al centro dell'universo marinettiano non c'è che l'Uomo, ultima e suprema onda della universa natura, punta estrema dell'Evoluzione Creatrice. Nel mondo marinettiano Dio non ha parte. Marinetti è l'artista più positivista e laico che abbia oggi l'Italia.

E ciò spiega la colorazione pessimistica che da un pezzo in qua va assumendo la sua arte. Le sue ultime opere di teatro sono piene del senso dell'impossibile libertà umana, soffocata dalle prigioni in cui la Vita chiude gli uomini, e nelle quali il bollore delle più atroci e violente passioni insoddisfatte si abbatte nella noia di una esistenza sempre uguale, nell'esasperante monotonia dei giorni e delle ore. La Scienza e la Religione si mettono d'accordo per arrestare il rosso colante fiume della poesia che è la Vita. Unica consolazione: il lavacro nel lago della Bontà cui si accede dopo lungo cammino (cfr. il romanzo *Gl'Indomabili*). Ma è lavacro di sogno in un mondo d'illusioni, miraggio che appare un attimo nell'inferno solare della vita, e subito si dilegua in nulla.

Tralasciamo di parlare di *Re Baldoria,* dove di teatrale non c'è che la forma dialogica, e restringiamoci a parlare solo dei lavori di Marinetti, rappresentabili e di fatto rappresentati.

Nel *Tamburo di fuoco* il filo del dramma non è che pretesto a uno sfoggio lussuoso magnifico d'immagini multicolori e multisone, ricche violente e vibranti, colte a volo e fissate, non passivamente subìte, ma riempite di una vibrazione energica che le prolunga e le sorpassa, e ne fa un monumento di passività docilmente accettata, ma di vita intensa dello spirito.

Nei *Prigionieri* è il senso nostalgico della impossibile libertà umana negata e distrutta dalle prigioni in cui la Vita si compiace di chiudere tutti gli esseri; è l'erotismo insaziato e la noia di un'esistenza sempre uguale che tormenta i prigionieri: è l'atroce lezzo della vita promiscua, il balenare della pazzia, l'incubo della morte che passa.

Vulcano è un'esaltazione del Vulcano dalle rosse vampe e dall'ardente lava, cioè della vita intensa, dinamica, torrenzialmente straripante oltre ogni argine e diga, ma che pure la Scienza e la Religione riescono a fermare.

L'*Oceano del Cuore* è un contrasto fra anime estranee, chiusa ciascuna nel suo mondo interiore, impenetrabile e impermeabile ai mondi in cui sono chiuse le altre.

Il suggeritore nudo, nel suo latente significato, conclude: « Non vogliamo più suggeritori. Vivremo meglio senza consigli, senza prudenze, senza il già fatto e senza il già scritto. Meglio un errore proprio che cento belle cose suggerite da altri ».

Un teatro simile conta molto sulla collaborazione sapiente e paziente dello scenografo e del *metteur en scène,* che, bagnando il dramma in giochi di luce e di colori, lo rituffino nella universa natura di cui esso è momento effimero e fuggitivo, e con scene sintetiche ed essenziali facciano risaltare che siamo qui di fronte alla vita concepita non come sinuoso e molle sviluppo, ma come successione di fulgurazioni di un'Energia in perenne movimento.

Anche questi ultimi cinque drammi di Marinetti, come già i suoi precedenti esperimenti di Teatro Sintetico non superano, in genere, il livello di tentativi solo parzialmente realizzati. Soprattutto in *Prigionieri* v'è qualche bel quadro intensamente suggestivo, ma bisogna riconoscere che, nel complesso, queste sintesi drammatiche, sintetiche nel particolare, lo sono assai poco nel tutto, e che, perciò, malgrado la brevità materiale, riescono nel fatto prolisse. Le belle immagini marinettiane, calde e sanguigne, polpose e carnali abbondano, ma non mancano nemmeno le immagini rutilanti che abbarbagliano e non illuminano, suonano e non creano. Appunto anche più grave: la modernità di questi drammi è tutta superficiale ed esteriore, tutta fatta di trovate sceniche, ma ciò che davvero importa, il fondo di sentimenti e di passioni, ove se ne tolga una furibonda ed esasperata sensualità e sessualità, non esce dai limiti dell'umanità

normale e... passatista. L'esigenza profonda che è al centro del teatro marinettiano, al teatro costruito sostituire elettriche figurazioni sceniche, al teatro architettonico sostituire il teatro lirico, non è ancora pienamente realizzata. Oggi come oggi, è d'uopo riconoscere che le esigenze del teatro futurista, hanno trovato la loro realizzazione più attraverso la scenografia ed i movimenti che dal 1916 in poi (Grotteschi, Rosso, Bontempelli, Pirandello, ecc.) si sono succeduti sulle scene italiane che attraverso l'opera drammatica del fondatore del Futurismo. Egli ha lavorato finora soprattutto per altri. *Sic vos non vobis...* Cose che capitano spesso, e non soltanto a teatro.

ADRIANO TILGHER

(1930, da « *Cinema - teatro* »)

Il futurismo « anticipatore »

Completo rinnovamento della sensibilità

Gli assunti generali del Futurismo furono ottimamente chiariti da Marinetti nel manifesto intitolato « L'immaginazione senza fili » del maggio 1913: « Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che oggi fanno uso del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza ». Non si tratta dunque, come spesso si pensa, di un feticismo della macchina, ma dell'influenza che le nuove « forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione » erano destinate ad avere, come hanno avuto, sulla sensibilità di tutti. Marinetti parla di « completo rinnovamento della sensibilità » e il Futurismo va considerato infatti come fenomeno globale, nel concatenarsi delle sue scoperte e delle sue anticipazioni sui diversi settori dell'avanguardia, prima ancora che nei risultati singoli.

Il movimento e l'energia

Movimento, energia sono insomma per i futuristi dei valori nuovi e intermedi, impropriamente diremmo semispirituali, equivalenti a quel valore intermedio tra materia e spirito, irriducibile all'una o all'altro, che è la psiche. La ricerca di questo valore intermedio è, in sostanza, la ricerca centrale del Futurismo, contro ogni determinismo e positivismo, come contro ogni spiritua-

lismo ottocenteschi, ma con punte tuttavia ora spiritualistiche (Severini), ora magico-animistiche (Balla, Bragaglia), ora tormentosamente dialettiche (Boccioni), ora « materialistiche » (Marinetti, Corra e Settimelli).

Il rapporto arte e vita

E' dunque il mutamento di rapporto tra arte e vita, proposto dal Futurismo, che deve soprattutto interessarci, non necessariamente quel particolare ideale. E certo sarebbe profondamente erroneo impostare, come pure si fa e soprattutto si faceva, la critica del Futurismo su una critica degli ideali d'azione da esso proclamati. A parte il fatto che, per ben valutarne anche gli aspetti più vistosamente ideologici, sarebbe necessario storicizzare più rigorosamente; cioè ambientare storicamente e culturalmente lo slancio vitalistico e parossisticamente distruttivo del Futurismo e la stessa psicologia interventistica degli anni precedenti la grande guerra.

L'arte crudele e ingiusta

« La guerra? — troviamo in " Uccidiamo il chiaro di luna ". — Ebbene, sì: essa è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà!... Sì, la guerra! Contro di voi che morite troppo lentamente, e contro tutti i morti che ingombrano le nostre strade!... Sì, i nostri nervi esigono la guerra... Noi preferiamo la morte violenta e la glorifichiamo come la sola che sia degna dell'uomo, animale da preda ». Dunque, l'idea della guerra è anche la proiezione di uno stato d'animo distruttivo, che è il nucleo, poi, del vitalismo futurista, della sua anima di rottura e di rivoluzione. Certo questo vitalismo, questa cupidigia di distruzione, ha la sua parte di gratuito, che dà sul lato più debole e scoperto di Marinetti, pescando in certo facile superomismo. Non è tuttavia possibile, distinguere il gratuito dal non gratuito, come non è

possibile distinguere il positivo e il negativo in quella morale volutamente impietosa, e niccianamente al di là del bene e del male, che è operante alla base. Nella espressione « guerra sola igiene del mondo » c'è infatti un accento di crudo realismo che deve essere valutato anche come tale, cioè come atteggiamento impietoso, antipatetico, polemico nei riguardi delle convenzioni e delle ipocrisie borghesi: è un accento che cogliamo nello stesso Manifesto del Futurismo, là dove Marinetti asserisce che l'arte non può che essere crudele ed ingiusta, come ingiusta e crudele è la vita. O ad esempio là dove (« Re Baldoria ») egli si spinge paradossalmente a dire che « nessun poeta potrà mai uguagliare le iene, il cui accento lirico è veramente inimitabile-... ».

Del superuomo nicciano

Guerra, dunque, annientamento e distruzione, perché possa, sulle rovine di un marcio passato, sorgere il sole dell'avvenire: sole dell'avvenire che però non è quello del comunismo marxista, ma del superuomo nicciano, appunto. Marinetti riflette Nietzsche anche proprio nel disprezzo per gli ideali dell'uguaglianza, disprezzo che ispirerà il manifesto dell'« Ineguaglismo ». « Gli uomini non sono uguali — aveva scritto Nietzsche — e nemmeno devono diventar uguali- Che cosa sarebbe del mio amore pel superuomo se io parlassi diversamente? Su mille ponti e sentieri essi devono lanciarsi verso l'avvenire, e sempre più deve esser posta tra loro guerra e ineguaglianza... Voi dite che la buona causa santifica persino la guerra? Ed io vi dico: la buona guerra santifica ogni causa. La guerra e il coraggio hanno operato cose più grandi che non l'amore del prossimo ».

L'ideologia e la poetica

Più che come ideologia, infine, il Futurismo va valutato come poetica. E il carattere di questa poetica è per eccellenza quello della mobilità, della provvisorietà,

della disponibilità e dell'elastico ricambio, secondo una continua e vitale capacità di rinnovamento, di arricchimento, di articolazione. Ecco allora che è realmente impossibile parlare di ideologia od anche di poetica futurista con la pretesa di abbracciarne tutto il percorso dal 1909 alle ultime, deboli manifestazioni degli anni trenta e magari quaranta. E persino considerando le proposte del protagonista del movimento, cioè di Marinetti, limitatamente al decennio 1910-20, non si può non constatare come la sua poetica, sulla base delle sue stesse premesse, si è poi arricchita, si è sviluppata ed è mutata a contatto anche con gli altri futuristi, con i pittori, i poeti, i musicisti. In realtà la poetica futuristica va esaminata, nelle sue molteplici diramazioni, anno per anno e personalità per personalità, tenendo presente, appunto, che gli sviluppi più ricchi e importanti si hanno all'incirca nel corso del secondo decennio del nuovo secolo: quando si consuma quel trapasso da Nietzsche a Bergson ed oltre Bergson, per cui il superuomo diventa sempre più l'uomo « meccanico dalle parti intercambiabili » e tante altre cose ancora.

Sfida all'intero universo

Sfida all'intero universo: pensiamo ai poemi di Marinetti « Distruzione » e « La conquista delle stelle » che contengono un invito al mare perchè distrugga (al di là di ogni possibile « speranza di ricostruire ») il mondo e si scagli all'assalto delle stelle. In *Uccidiamo il chiaro di luna*, per attaccare *Podagra*, roccaforte della saggezza, e invadere la terra, vengono liberate le belve dei serragli e gli ospiti dei manicomi: « Dalle porte spalancate, pazzi e pazze, scamiciati, seminude, eruppero a migliaia, torrenzialmente, così da ringiovanire e ricolorare il volto rugoso della Terra. O pazzi, o fratelli nostri amatissimi, seguitemi!... Noi costruiremo il Binario... ». Ecco dunque il motivo della pazzia: pura pazzia clinica in questo caso. Un quadro di Giacomo Balla del 1905, intitolato *La pazza*, è improntato soprattutto ad un certo patetismo sociale. ma la figura sprigiona una violenta e strana energia. Altrove (*Distruzione*, 1904) Marinetti così aveva invocato la sua « follia »: « O follia, mia follia, giocoliera eterna! / Al fumo tu dai l'apparenza / ... d'un chimerico verme dalla testa puntuta / che sembra mordere il tetto inverosimile / d'un'officina che pure esiste in fondo all'incubo! / ... un'officina dal gran dorso merlato / grondante di spavento azzurrognolo, sorge / d'improvviso, a una curva dei binari, / scoppiando in molteplici risate d'oro... ». Qui al motivo della follia si mescolano quelli dell'artificialità (officina), della velocità (treno in corsa), della visione-incubo, e tutti sembrano concorrere ad una finalità comune: distruggere la dimensione naturalistica dello spazio e del tempo.

Contro la dimensione naturalistica

La follia è in questo caso una fantasia creatrice di visioni e di incubi: è una droga in sostanza, e molte immagini intensamente presurreali (sempre dallo stesso poema *Distruzione*, del 1904) sembrano allucinazioni da droga: « La pipa, fra le mie dita, somigliava / ad uno strano minuscolo membro virile ossificato!... / Ad un tratto mi parve che la mia mano incauta / diventasse più grande, diventasse profonda, / lungi da me, sotto di me, / come un'immensa cripta del color delle viscere! / E lontanissimo, in fondo, sotto la volta sanguinante, / una porta scoppiò, vomitando nel mio sogno / turbe di mendicanti affamate ». Oppure si pensi all'immagine, ancora d'un artificiale fantastico, del piroscafo che si avvicina dalla linea dell'orizzonte (e che può già far pensare ad un quadro di Dalì): « A lunghi passi pesanti s'approssima / sotto l'acque movendo le sue scarpe immense. / simile ad un fantastico dromedario / ... Or nella dubbia luce del crepuscolo / lo strano dromedario s'immensifica... Ai lati della gobba formidabile / oscillan lentamente le smisurate saccocce d'una bisaccia nera / ov'io scorgo orecchie colore di

rame / alla rinfusa, aguzzzate dall'attesa... ». E' una capacità visionaria che ha dietro le spalle tutta una tradizione romantica, che può far capo a Blake o al *Mangiatore d'oppio* di Di Quincey; ma in Marinetti assume una propensione surreale abbastanza eccezionale.

L'atteggiamento di entusiasmo

Per cogliere queste indicazioni, è necessario ben comprendere l'atteggiamento di entusiasmo che è proprio della poetica futurista. In effetti con il lato divino, ispirato, della « pazzia » platonica o dell'« eroico furore » bruniano, o in generale poi con l'atteggiamento romantico, la « pazzia » marinettiana condivide un fondamentale carattere: quello dell'entusiasmo, appunto. Il clima retorico e fumoso, a momenti, in cui si ambientano le dichiarazioni futuriste è indicativo di un entusiasmo quasi parossistico, senza controlli. E tanto più incontrollato è un entusiasmo, tanto più esso presta il fianco a quella « ironia » che già Shaftesbury e gli illuministi avevano indicato come suo contrario. Ora non c'è dubbio che la lettura di alcune prose marinettiane, e così del Manifesto stesso del Futurismo, possa provocare una reazione ironica: come del resto possono provocarla molte manifestazioni del Romanticismo, specie tardo, che ai nostri occhi hanno, però, un'attenuante: quella di appartenere ad un momento comunque precedente alla catarsi puristica delle avanguardie; mentre il Futurismo, che si propone appunto come avanguardia, nulla sembra aver intuito di quel nuovo atteggiamento ironico, o almeno puristico e rigoroso, che caratterizzza movimenti contemporanei o immediatamente successivi, come il Cubismo, la stessa Metafisica, il Neoplasticismo o Dada.

E appunto, quando Tzara dice che « Il Futurismo morì di Dada », non intende dir altro, in fondo, che il suo entusiasmo fu ucciso e superato dall'ironia di Dada. Tuttavia lo slancio entusiastico che animava il Futurismo gli diede una forza eversiva capace di risultati a

volte anche più radicali e coinvolgenti, come oggi possiamo meglio incominciare a capire. Quanto poi all'opposizione Futurismo-Dada, è soltanto su un piano ideologico e moralistico che essa realmente, e profondamente, sussiste; giacché, per la verità, è proprio l'entusiasmo futurista a partorire quelle tecniche corrosive e distruttive, sorprendenti, che Dada assumerà come armi della propria ironia; nonché ad aprire fondamentali spiragli sugli orizzonti stessi del Surrealismo.

La poesia come aggressività

Queste « volontà » sono ben note: sono inviti al pericolo, alla ribellione, alla velocità, all'efficienza fisica, alla primordialità. Siamo esortati a « sfondare le misteriose porte dell'Impossibile ». Si parla di annullamento dello Spazio e del Tempo attraverso la dimensione « onnipresente », cioè ubiquitaria della velocità. Si afferma che l'opera d'arte deve avere « un carattere aggressivo » e che « la poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote ». Ci si scaglia contro il conservatorismo in ogni campo. Si suggeriscono temi che saranno largamente ripresi e svolti più ancora nel campo della pittura che in quello della letteratura e della poesia: « Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta ».

Dunque i temi modernistici sono sempre suggeriti da un vivace slancio verso nuove forme di conoscenza e sono sempre connessi ad una volontà d'esplorazione nei territori dell'ignoto. Il moderno è il nuovo e nuovo è tutto ciò che non è conoscciuto: nuova è la dimensione della velocità come la dimensione del subconscio. Entrambe distruggono gli schemi razionali del tempo, dello spazio, del fisso e del certo. Da simili premesse non poteva che scaturire, anche nel campo delle arti figurative, che una visione quale è scaturita; cioè una visione impegnata a dissolvere l'idea del quadro come schermo proiettivo di una realtà centrata ed immobile e a distruggere le connesse nozioni spazio-prospettiche, come ogni altro convenzionale sistema di relazioni. Cioè poi una visione che si colloca, come di fatto è stato, tra il Cubismo da una parte e Dada, la Metafisica, il Surrealismo dall'altra.

L'apertura del futurismo

Se questa è l'apertura del Futurismo, il suo slancio giocondo e ottimistico, la sua esaltazione vitalistica, la sua colorata allegria, sono stati il propellente, l'energia necessaria a provocare tale dirompente apertura. A quella data, e in un paese culturalmente retrivo e chiuso, piccolo-borghese come l'Italia d'allora, si trattava certo di un progetto dinamitardo, anarchico, vandalico, incendiario. « E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli! Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... », scrive Marinetti nel suo Manifesto. Ricordiamo ciò che Nietzsche fa dire al vecchio che incontra Zarathustra scendente a valle: « Tu allora portavi al monte la tua cenere: forse oggi intendi portare il tuo fuoco nelle valli? Non temi il castigo che attende gli incendiarii? ». Anche quello dell'allegria, della gioia come stato di grazia è poi un motivo nicciano.

Ma anche al di là di questo programma ferocemente distruttivo, resta lucidamente attuale l'intuizione del

carattere crudo e aggressivo dell'opera d'arte moderna, sottratto ad ogni inflessione sentimentale o moraleggiante. L'arte, concluderà Marinetti, e lo abbiamo già ricordato, « non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia ». Infatti è ingiusta la legge stessa della vita, e l'arte non è altro che vita: « I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compiere l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo!... Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti... si avventeranno per ucciderci... La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi! ».

MAURIZIO CALVESI

(da « Il manifesto del futurismo e i pittori futuristi », Milano, Fratelli Fabbri, L'arte moderna, n. 38, 1968).

Il « Teatro sintetico » futurista

Il Teatro sintetico rapppresenta nell'itinerario drammatico di Marinetti il punto d'arrivo di tutte le sue più originali ricerche sceniche, l'acme di tutta una coerente, anche se apparentemente disordinata, parabola artistica dietro la quale si intravedono i primi sintomi di una parziale involuzione. E' un momento questo del Teatro sintetico determinante per poter cogliere il passaggio del teatro di Marinetti dalla fase embrionale, ricca di suggestioni letterarie, del periodo francese ad una più matura e autonoma in cui egli avvalendosi di tutta una serie di esperienze figurative e sceniche, giunge all'elaborazione di una sintassi drammatica che sovverte compiutamente le strutture del teatro « ufficiale ».

Nelle sue prime esperienze teatrali, il *Dramma senza titolo* (pubblicato per la prima volta da Giovanni Calendoli nella sua edizione del teatro di Marinetti) e *Le Roi Bombance*, egli aveva chiaramente operato nell'ambito del Simbolismo francese i cui influssi sono rilevabili non tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico. La lussureggiante vegetazione di immagini, il gusto compiaciuto della metafora, il turgore quasi barocco del linguaggio di queste prime due opere erano il prodotto di un ben individuato clima letterario, anche se già si può sentire nel giovane Marinetti un'esuberanza di temperamento e di linguaggio che lo pone in una posizione se non autonoma almeno differenziata nei confronti della temperie spirituale simbolista. Soprattutto in *Le Roi Bombance* egli è già « posseduto da un demone energetico, da un'eccitata esuberanza, che novanta volte su cento trasformano la sua sensuale

scoperta della 'cosa' in un furore, in una rabbia di possederla » [1].

Ma qualche anno più tardi, in *Poupées électriques* (1909), questo linguaggio tutto sostenuto su tese tonalità comincia lentamente a depurarsi di tutte le sue scorie e ad assumere quell'asciuttezza e densità che sarà poi caratteristica del Teatro sintetico.

Tuttavia sarebbe un grave errore considerare questa prima attività drammatica di Marinetti solo sul piano del linguaggio, per quanto quest'ultimo ne sia l'elemento più significativo, perché in essa si trovano allo stato germinale, pur confusi tra molteplici suggestioni ideologiche e letterarie, temi e motivi che avranno il loro più completo sviluppo nell'esperienza futurista. In *Le Roi Bombance*, per esempio, Marinetti assume quell'atteggiamento violentemente polemico e negatore dei miti ideologici della società del suo tempo, di impronta visibilmente nicciana, che sarà uno dei cardini attorno a cui ruoteranno i primi e più esplosivi manifesti; mentre in *Poupées électriques*, nelle viete strutture di un mediocre dramma borghese, pone per la prima volta la sua attenzione sul nuovo rapporto dell'uomo con la « macchina », un rapporto complesso e inquietante che mette spietatamente a nudo le contraddizioni del mondo moderno. Il limite di tutto questo teatro, pur nella sua inquietudine ideologica e formale, consiste nella sua sostanziale accettazione di schemi drammatici che ormai avevano esaurito la loro funzione e che erano totalmente inadeguati ad esprimere la nuova idea di teatro che Marinetti in quei fervidi anni andava elaborando. Un teatro che rivoluzionasse dalle fondamenta la concezione stessa dello spettacolo e apportasse un contributo decisivo allo svecchiamento del linguaggio scenico poteva nascere solo da un concetto radicalmente rinnovatore dell'arte in generale e della scena in particolare. Il Futurismo, sconvolgendo ogni canone estetico e umano e portando nella cultura italiana il fervore di idee delle avanguardie europee, imponeva con una violenza di contenuto e di linguaggio inusitata nella storia della nostra civiltà il suo credo estetico, fondato non su una esaltazione acritica della « civiltà della macchina », come si è spesso affermato, ma bensì sulla individuazione dei diversi rapporti umani che l'evoluzione tecnologica necessariamente creava. Il mondo della macchina, non ancora feticizzato e cristallizzato in un nuovo « tabù », sembrava così aprire liberi e smisurati orizzonti al divenire umano e artistico. Il nuovo concetto dell'uomo e della realtà che il Futurismo proponeva sembrava dischiudere nuovi confini estetici alla cultura italiana; l'arte figurativa e la stessa musica entravano di prepotenza nella letteratura; il concetto wagneriano di un'arte totale era sul punto di realizzarsi. « Nelle 'parole in libertà' dei migliori — ad esempio nel *BIF§ZF+18, Chimismi lirici* di Soffici — non è più possibile trovare un segno di confine tra letteratura e pittura. Quei tentativi, fatti per mezzo di parole, sono in realtà vere e proprie ricerche plastiche: la tipografia vi è impiegata in funzione di linee, colori e pieni » [2].

Ma che significato avevano le « parole in libertà »? Che cosa potevano rappresentare su un piano teatrale? Sono domande cui bisogna necessariamente rispondere se si vuol tentare di far luce sullo sviluppo stilistico del teatro di Marinetti che dal barocco di *Le Roi Bombance* giunge alla essenzialità d'espressione del Teatro sintetico.

Giacomo Debenedetti, sia pure su un piano più generale, ha colto molto acutamente il momento di questa evoluzione, sottolineando quel che di contraddittorio esiste in essa. Scrive Debenedetti: « La rivoluzione 'futurista' di Marinetti, in ciò che aveva di storicamente giustificabile, di non esibizionistico e pubblici-

[1] Giacomo Debenedetti, *Saggi critici*, « Il poema africano di Marinetti », Milano 1955, 2ª ed. accr., p. 226.

[2] Corrado Pavolini, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologna 1926. p. 91.

tario, era in fondo un episodio, il più clamoroso e divulgativo, di quello sforzo inteso a liberare la poesia dal 'discorso', che caratterizza una delle massime direzioni del gusto da Rimbaud in poi. [...] Vi si scorgerebbe un tentativo, ingenuamente paradossale ed esemplare di scontare fino alle estreme conseguenze un utopistico mito della 'poesia pura'. Aboliti tutti i nessi discorsivi, dovremmo trovare, al limite, una sequela di notazioni assolute e tutte in primo piano: motivata nel suo prodursi e durare solo dal tempo in cui il poeta rimane esposto all'occasione ispiratrice.

Senonché Marinetti, liberatore della poesia dal discorso, si trova poi nella condizione di un curioso Galileo che abbia continuamente bisogno di far ricorso al sistema tolemaico. Perché, anche ammesso che ci sia in lui una prima natura di impressionista, certo ce n'è una seconda di oratore [...] Ma l'oratoria postula lo sviluppo organico e dimostrativo di un 'discorso' con almeno altrettanta perentorietà, quanta il futurismo parolibero ne metteva nel chiedere l'abolizione di ogni sintassi e vincolo e coerenza discorsiva »[3].

Qui è messa chiaramente in luce l'intima frattura dell'opera di Marinetti che è destinata così a oscillare perpetuamente tra quell'esuberanza linguistica che aspira a possedere la materia (qualche volta violentandola), cui si accennava prima, e una essenzzialità d'espressione che giunge alla notazione oggettiva nuda e immediata. Ma se questa frattura congenita è praticamente ineliminabile nella poesia la quale è più che mai nel Futurismo espressione soggettiva della realtà, nel teatro, arte costituzionalmente oggettiva, essa s'annulla assorbita dalle caratteristiche esigenze del linguaggio drammatico. Il Teatro sintetico rappresenta così proprio quel traguardo di « notazioni assolute e tutte in primo piano » che Marinetti per la bipolarità della sua vocazione artistica non era riuscito a raggiungere con le « parole in libertà ».

[3] Giacomo Debenedetti, *op. cit.*, p. 227 e segg.

Ma il Teatro sintetico è qualche cosa di più e anche di diverso di una sia pur geniale « trasfusione » letteraria perché in esso confluiscono alcune delle più decisive scoperte figurative e sceniche dell'arte a cavallo tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il Teatro sintetico nelle sue espressioni più significative è uno dei tentativi più coraggiosi e più fecondi (ed è proprio su quest'ultimo punto che si avranno le maggiori sorprese quando gli storici del teatro futurista avranno la possibilità di avere sotto gli occhi tutti i documenti necessari a chiarire certe influenze e certi rapporti) di creare sul palcoscenico, con assoluta purezza espressiva, la magica presenza di una realtà dinamica in cui l'uomo, gli oggetti, le luci e i suoni sono sotterraneamente uniti al pulsare del tempo. Un tentativo insomma di coinvolgere lo spettatore nel centro più invisibile della realtà, una realtà che si identifica con l'inquietante espressione di multiformi presenze temporali e spaziali. Questo teatro farà sua l'affermazione di Boccioni: « Noi vogliamo modellare l'atmosfera, disegnare le forze degli oggetti, le loro reciproche influenze, le forma unica della continuità nello spazio »[4]. E sarà quindi la raffigurazione di un'atmosfera in cui lievitano le suggestioni più astratte accanto alla presenza pesantemente concreta dell'uomo.

Un teatro come questo (« sintetico », « atecnico », « dinamico », « simultaneo », « autonomo », « alogico », « irreale ») nasce necessariamente dalla intuizione fantastica dell'artista che coglie lo sprazzo di « realtà rivelata » e immediatamente cerca di tradurla in termini realmente teatrali. Perché il Teatro sintetico è nato in teatro e per il teatro, come affermano del resto Marinetti, Corra e Settimelli nel loro Manifesto programmatico: « La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni: la circolare sensazione

[4] Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, Milano 1914, p. 325.

magnetica filtrante del teatro vuoto dorato in una matti nata di prova a cervello stanco, l'intonazione di un attore che ci suggerisce la possibilità di costruirvi sopra un paradossale aggregato di pensiero, un movimento di scenari che ci dà lo spunto per una sinfonia di luci, la carnosità di un'attrice che genera nella nostra sensibilità concezioni piene di geniali scorci pittorici ».

Effettivamente, al di là di queste stesse affermazioni, c'era in Marinetti, Corra e Settimelli un interesse non episodico ma anzi ben determinato nei riguardi del palcoscenico, un interesse, si noti bene, che era insito nei principi stessi del Futurismo che si proponeva di essere, meno paradossalmente di quanto possa sembrare a prima vista, un movimento d'avanguardia di massa, capace cioè di instaurare, a differenza di altre parallele avanguardie straniere, un dialogo chiaro e comprensibile con un numero più alto possibile di interlocutori. Inoltre non bisogna dimenticare che dietro questi contatti diretti e indiretti col palcoscenico c'era particolarmente in Marinetti un'ampia conoscenza, senz'altro maggiore di quanto egli stesso volesse far credere, delle esperienze sceniche più stimolanti d'Oltralpe che gli servirono sempre, anche quando più se ne allontanò, come indiscutibile punto di riferimento.

La molteplicità degli elementi che convergono nella costituzione del Teatro sintetico ha posto fin dagli inizi il problema della sua originalità creativa, problema che è stato sollevato polemicamente da Giovanni Papini, dopo la sua uscita dai ranghi del Futurismo, nel suo volume *Esperienza futurista.* In esso lo scrittore fiorentino, smanioso di smascherare quello che era diventato ai suoi occhi il « bluff » del Futurismo, dedicò la sua attenzione, sia pure con due sole smilze pagine [5], al Teatro sintetico liquidandolo senza mezzi termini proprio sul piano della « novità ». Infatti secondo Papini la sua data di nascita doveva essere spostata di oltre

[5] Cfr. Giovanni Papini, *Esperienza futurista,* 2ª ed., Firenze 1927, pp. 171-172.

mezzo secolo, all'anno 1846, data di pubblicazione di un'anonima tragedia, *Caino,* in cinque atti composti di un verso ciascuno. Ma non era finita qui ché egli, tra gli antesignani del Teatro sintetico, scomodava perfino Paul Verlaine, autore di un sintetico « divertissement », *Troppa fretta,* definito apertamente « uno de' meglio riusciti » di tutto il numero. Al di là delle ragioni polemiche che ispiravano la sua ricerca, appare in maniera evidente il suo errore critico di fondo nel valutare il significato di questa esperienza teatrale. Misurare quest'ultima solo sul piano della « sintesi » (o della « brevità »), significa considerare solo uno degli elementi (e neppure il più determinante) [6] che la compongono, precludendosi così ogni possibilità di valutazione totale del fenomeno. La sintesi in realtà era solo « il punto di partenza per una nuova concezione dello spettacolo, che negava le convenzioni sceniche del teatro tradizionale » [7] e proponeva un esemplare di « teatro aperto » che nascesse sera per sera dall'incontro o dallo scontro, secondo le circostanze, della Weltanschauung futurista con la disponibilità psicologica del pubblico.

Ora, se ci trasferiamo sul piano della realizzazione dei principi del Teatro sintetico, considerando l'attività di Marinetti in questo settore, dobbiamo prima di tutto chiarire e approfondire il significato di alcuni concetti, mediati in gran parte dalla nuova arte figurativa, che hanno un peso determinante nella elaborazione delle sue sintesi più efficaci.

Un concetto di fondamentale importanza nel Teatro sintetico è rappresentato dalla funzione drammatica che Marinetti, sulle orme di altri artisti, assegna alla « luce ».

[6] Remo Chiti in una recente breve intervista accordata a chi scrive (Cfr. « Sipario », dicembre 1967, p. 26) ha dichiarato al riguardo: « Fu un teatro composto di lavori brevissimi, soprattutto perché non vi fosse posto per la tradizione: ché, altrimenti, il senso futurista di libertà creativa ammetteva pure lavori teatrali d'una durata infinita ».

[7] Giovanni Calendoli, introduzione al *Teatro* di F. T. Marinetti, Roma 1960, vol. I, p. XLVII.

LA FUNZIONE DELLA LUCE

La scoperta di quest'ultima come elemento « drammatico » di primo piano aveva rappresentato una delle maggiori e più durature conquiste di Adolphe Appia che aveva affermato: « La luce è il mezzzo plastico più importante a teatro. Senza la sua forza unificatrice gli oggetti ci si mostrerebbero per quello che sono, ma non per quello che vogliono significare » [8]. Intuizione questa di Appia che aveva prodotto un'influenza non facilmente calcolabile su tutti gli uomini di teatro che in quegli anni si accostavano al palcoscenico con la ferma intenzione di recarvi nuovi apporti espressivi.

In Italia, Anton Giulio Bragaglia, Achille Ricciardi e Enrico Prampolini, partendo dalle posizioni raggiunte dall'artista svizzero, elaboravano un'autonoma e precisa teoria della « luce » come elemento drammatico unificatore della realtà scenica. Fin dal 1911 Bragaglia, nel suo fondamentale *Fotodinamismo futurista*, si era, sia pure marginalmente, soffermato sul potere trasfiguratore della « luce », aprendo così la strada ad una analisi più approfondita del fenomeno. Qualche anno più tardi infatti Achille Ricciardi, teorico del « Teatro del Colore », enunciava il principio della « luce-colore » che veniva considerata come l'elemento determinante dell'emozione teatrale. Così « soppresse le luci della ribalta e quella delle bilance, [nel suo teatro] le luci coloranti partivano da 'proiettori ad acqua', nei quali scorrevano e si amalgamavano, filtrate, differenti materie coloranti. Non era l'opera dell'elettricista che regolava questa partitura 'luminosa' ma quasi la mano di un mago, che orchestrava, come un alchimista redivivo, la funzione dell'azione teatrale » [9].

---

[8] Cfr. Achille Fiocco, *Teatro Universale dal Naturalismo ai giorni nostri*, Bologna 1963, p. 343.

[9] Enrico Prampolini, *Elementi formativi della scena contemporanea*, dattiloscritto trovato tra le sue carte dopo la morte e di cui, nonostante l'aiuto affettuoso del fratello Alessandro, non sono riuscito a accertare l'eventuale pubblicazione.

Prampolini, collaboratore di Ricciardi ma differentemente da lui (che fu definito da Bragaglia « anima simbolista e dannunziana » [10]) artista tutto rivolto al futuro, ad una concezione esaltante della vita, già nel suo primo fondamentale manifesto « Scenografia e coreografia futurista » (1915) supera decisamente le esperienze precedenti, giungendo ad un concetto della « luce » più completo e soprattutto più dinamico. « La scena, afferma Prampolini, non sarà più uno sfondo colorato, ma una architettura elettromeccanica incolore, potentemente vivificata dalle emanazioni cromatiche di una sorgente luminosa, prodotte da riflettori elettrici, con dei vetri multicolori, disposti, coordinati analogicamente alla psiche di ogni azione scenica. L'irradiazione luminosa di questi fasci, di questi piani di luci colorate, le combinazioni dinamiche daranno dei risultati meravigliosi di compenetrazione, di intersecazione di luci e di ombre. Ne nasceranno dei vuoti abbandoni, delle corposità luminose esultanti. Questi addizionamenti, questi urti irreali, questa esuberanza di sensazioni e insieme a questo le architetture dinamiche della scena che si muoveranno scatenando bracci metallici, rovesciando i piani plastici, nel mezzo di un rumore essenzialmente nuovo, moderno, aumenteranno l'intensità vitale dell'azione scenica. Su una scena illuminata con questi mezzi gli attori raggiungeranno degli effetti dinamici imprevisti che sono trascurati o pochissimo impiegati nei teatri di oggi, soprattutto a causa dell'antico pregiudizio che bisogna imitare, rappresentare la realtà ».

Queste preziose ricerche, maturate in un ambito autonomo dal vero e proprio Futurismo (gli stessi Bragaglia e Prampolini operarono quasi sempre al di fuori del movimento), ebbero profonde ripercussioni su Marinetti che proprio in esse riconobbe la possibilità di un teatro quale egli lo aveva teoricamente concepito.

---

[10] Cfr. Prefazione agli Scritti teatrali di Achille Ricciardi, Torino 1925.

La « luce », divenuta così elemento autonomo di evocazione temporale e spaziale, acquista nel suo Teatro sintetico un rilievo predominante e non solo nelle « sintesi » in cui è l'elemento che determina la situazione drammatica, ma anche nei « drammi d'oggetti » e nelle « simultaneità » in cui ha una funzione essenziale di sottolineatura espressiva. Tra le prime la più programmatica (e non solo nel titolo) è *Luci,* tentativo esasperato ma suggestivo di creare sulla scena una realtà ora liricamente evocativa ora concretamente « tattile » per mezzo del potere evocatore che la « luce » esercita sugli oggetti. Ed ecco quindi che « la velocissima successione dei finestrini illuminati di un treno in corsa » [11] suscita in « Un Uomo » echi concentrici di « sogni inappagati » e « Lontananze », mentre un fascio di « violentissima luce », che annulla la precedente visione, introduce vigorosamente un opprimente e schiacciante « muro di calore ». « Un Uomo » sembra magicamente immerso in una fornace ardente in cui il calore e la luce premono e annullano la sua volontà.

Un Uomo — ... — L'afa rimbalza. — Sete. — Contemplazione.

Domina una sensazione accecante e sconvolgente di « realtà fisica » che la « luce », accompagnata dalla parola solida e scandita, ricrea con rigorosa densità di rappresentazione.

Nel terzo tempo (la « sintesi » è divisa in cinque tempi che si identificano con cinque diverse situazioni), a scena oscurata, « l'uomo toglie dalla tasca un bicchiere che viene investito da un fascio di luce che lo fa brillare ». Il suo fulgore illumina paradisi di voluttà lungamente accarezzati in sogno:

Un Uomo — Fantasie. — Tutte le donne viste, intraviste, sognate. — Giocondità. Lussuria. Sogni. Piaceri. ...

Ma anche più aspre realtà fantastiche:

[11] Cito dall'edizione del Teatro di F. T. Marinetti a cura di G. Calendoli, vol. II, pp. 293-294.

Un Uomo — Fiamme, scintille, lampi. Scoppi di genio. (Getta il bicchiere a terra). Inutilità.

Nel quarto tempo però la tensione evocativa si spezza irrimediabilmente perché Marinetti introduce nell'azione un oggetto « realistico » come il coltello e, quel che più pesa in maniera negativa, lo pone quale simbolo assai ovvio di violenza e avidità. Questa dimensione realistica e per nulla simbolica si accentua nell'ultimo tempo con la presenza necessariamente ordinaria di una donna che, a scena illuminata, « si ammira in uno specchio ». La « luce », che anche nel quarto tempo conservava sia pur limitatamente la sua tensione « drammatica », qui si annulla nella piatta oggettività di un gesto che non lascia intravvedere nulla dietro di sé.

Come abbiamo precedentemente accennato, la « luce » assume una funzione rilevante, se non decisiva, anche in quelle « sintesi » in cui apparentemente essa sembra svolgere un ruolo piuttosto marginale. Particolarmente indicativo al riguardo è il « dramma d'oggetti » *Vengono* [12].

« In *Vengono* — afferma Marinetti in una nota scritta a commento della « sintesi » — ho voluto creare una sintesi di oggetti animati. Tutte le persone sensibili ed immaginative hanno certo osservato, molte volte, gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani. Son partito da questa osservazione per creare la mia sintesi. Le otto sedie e la grande poltrona nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi, acquistano a poco a poco una strana vita fantastica. E alla fine, lo spettatore, aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta, deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire ».

Siamo qui indiscutibilmente nell'ambito di una sug-

[12] Ed. cit., vol. II, pp. 283-285.

gestione figurativa facilmente identificabile: Marinetti vuole tentare di trasportare sul palcoscenico quella che era stata una delle maggiori conquiste della pittura impressionista: l'atmosfera.

Boccioni aveva scritto: « Con gli impressionisti, le pietre, le piante, gli animali cominciano a cambiar forma e soprattutto colore. E, quello che è importante, cominciano a perdere il loro valore sentimentale d'immagine [...]. Per quanto timidamente, le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e quest'ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a diventare plasmabile. Essi perdono, è vero, con ciò, una dimensione: la profondità, ma hanno per sempre conquistato o creato un nuovo corpo: l'atmosfera. Per la prima volta un oggetto vive e si completa con l'ambiente dando e ricevendone le influenze » [13]. Ma qual'è l'elemento generatore di questa compenetrazione reciproca tra oggetto e ambiente se non il « colore-luce »? In *Vengono,* infatti, gli oggetti riescono ad acquistare una loro sorprendente vitalità drammatica non tanto per il mutamento delle loro posizioni nello spazio quanto per l'azione che la « luce », proiettata da un riflettore invisibile, esercita sullo spazio stesso e sugli oggetti (la poltrona e le sedie) che lo occupano. D'altra parte ciò è confermato dalla stessa didascalia finale. Dopo l'ultima irruzione del maggiordomo che ha dato contraddittori ordini in relazione all'arrivo dei misteriosi ospiti « immediatamente i servi rimettono la tavola che rimane apparecchiata al posto che occupava all'alzarsi del sipario. Poi mettono la poltrona davanti alla porta-finestra, di sbieco, e dietro alla poltrona dispongono le otto sedie in fila indiana e in diagonale attraverso la scena. Fatto ciò, spengono il lampadario. La scena rimane pallidamente rischiarata dal chiarore lunare che viene dalla porta-finestra. Un riflettore invisibile proietta sul pavimento le ombre della poltrona e

[13] Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 96.

delle sedie. Ombre spiccatissime, che (spostandosi lentamente il riflettore) vanno visibilmente allungandosi verso la porta-finestra. I servi, accocolati in un angolo, aspettano tremanti, con angoscia evidente, che le sedie escano dalla sala ».

Qui Marinetti ha colto intelligentemente su un piano teatrale l'intuizione critica più felice di Boccioni che il dinamismo futurista riprende le teorie degli impressionisti con « un opposto che si fonda sulle loro basi » [14]. Infatti il Futurismo non era forse lo sforzo di « rientrare nella vita », di cogliere dal di dentro quella natura che gli impressionisti sentivano al di fuori di sé e che invece necessariamente era in loro « come esperienza di cultura risultante da tutte le epoche posteriori » [15]?

SIMULTANEITA' E COMPENETRAZIONE

Se adesso consideriamo le « simultaneità » o « compenetrazioni », che rappresentano una delle conquiste più durature anche se più controverse del Futurismo, dobbiamo riferirci alle esperienze figurative di Boccioni e Carrà che per primi avevano tentato con successo in alcuni quadri (vedi la serie degli *Stati d'animo* [1911] di Boccioni e per esempio *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà) una sintesi di impressioni visive di oggetti in movimento. « Il concetto di simultaneismo era stato formulato la prima volta nella prefazione alla mostra futurista [del febbraio 1912] della Galleria Bernheim [di Parigi] e aveva preso l'avvio dalla serie degli *Stati d'animo* di Boccioni; era nato come concetto piuttosto letterario secondo cui un quadro deve essere la sintesi di ciò che si ricorda e di ciò che si è visto: un'impressione visiva sintetica, comprendente non solo i vari aspetti di un oggetto, ma anche le caratteristiche a esso implicite, sia fisicamente che psicologi-

[14] Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 98.
[15] *Ibidem*, p. 98. Cfr. Corrado Pavolini, *op. cit.*, p. 112.

camente. Un quadro di Carrà, intitolato *Simultaneità*, con la rappresentazione di una figura in atteggiamenti successivi, indica che il simultaneismo per i futuristi aveva anche il significato più semplice di combinazione di differenti aspetti di oggetti o di corpi in movimento entro la stessa tela...» [16]. In realtà il simultaneismo, pur restando sostanzialmente nella maniera in cui fu concepito una scoperta futurista, aveva delle ascendenze illustri e di peso determinante nell'evoluzione o meglio rivoluzione dell'arte della seconda metà dell'Ottocento. Il primo poeta che aveva tentato di liberare la poesia dalle secolari catene del « discorso », cogliendo nello stesso attimo gli aspetti più diversi della realtà, era stato Baudelaire nei suoi « Petits poèmes en prose » in cui sperimentò il seme, rivelatosi poi fecondo, della « associazione lirica ». Dietro di lui, Mallarmé, ancor più audacemente, annullava il tempo e lo spazio con le sue « reti di immagini ». In essi c'erano già « in nuce » i due tipi fondamentali di ' simultaneità ', che si integrano in modo indissolubile: simultaneità mnemonica, o associativa analogica (scoperta dai futuristi prima dei loro contatti col Cubismo), e simultaneità spazio-temporale, fisica, come interpretazione dei corpi e qualità ubiquitaria del dinamismo » [17]. L'affermazione di Boccioni: « Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichìo soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità di ambiente e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri » [18], che cosa altro era se non una geniale elaborazione figurativa delle illuminanti conquiste di Baudelaire e Mallarmé?

[16] John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, trad. it. *Storia del Cubismo* 1907-1914, Torino 1963, p. 40.

[17] Maurizio Calvesi, *Futurismo e Orfismo*, in « L'Arte moderna », n. 43, vol. V, p. 225. Cfr. per il concetto di « Simultaneità », da me solo essenzialmente accennato, l'ampia documentazione fornita nei nn. 39 e 40.

La scoperta di un nuovo « tempo » e di un nuovo « spazio » non fu sfruttata sul piano teatrale, come sarebbe stato necessario, da Marinetti che pur le dedicò una costante attenzione se si fa caso al fatto che scrisse quattro sintesi sull'argomento. Leggiamo come esempio di un'intuizione teatrale non compiutamente realizzata *Simultaneità* [19].

Molteplicità di ambienti: una grande libreria, un gran tavolo con intorno una famiglia borghese qualunque, il padre legge il giornale, i due figli maschi fanno i compiti, la figlia e la madre cuciono; accanto « una toeletta ricchissima, illuminatissima, con specchio e candelabri, carica di tutte le boccette, di tutti i vasetti e di tutti gli arnesi di cui si serve una donna elegantissima ». Una « cocotte » d'alto bordo, splendida nella sua scollatura, si acconcia, aiutata da una cameriera, per un « rendez-vous ».

La Madre (al padre) — Vuoi verificare i conti?
Il Padre — Li guarderò dopo.
Il Figlio sedicenne — Nevica ancora... Che silenzio!
Il Padre — Questa casa è veramente troppo isolata. L'anno prossimo cambieremo...

Qui una gretta, oscura realtà borghese che scorre tra i « conti della spesa » e il « silenzio dell'anima », lì accanto, nel « boudoir » scintillante di ori e profumi, una realtà diversa che non teme i lacci vischiosi di una moralità che nullifica la vita stessa. « La ' cocotte ' non è qui un simbolo, ma una sintesi di sensazioni di lusso, di disordine, di avventura, di sperpero, che vive, con

[18] Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di Pittura futurista, febbraio 1912, Parigi (Galleria Bernheim).

[19] Ed. cit., pp. 307-310.

angoscia, desiderio o rimpianto, nei nervi di tutte le persone sedute intorno alla pacifica tavola familiare »[20]. Il drammatico contrasto di questi due mondi tanto lontani, eppure segretamente uniti dai sottili ma tenaci vincoli dei desideri inespressi, è colto con balenante luce da Marinetti che tuttavia si mostra incapace di condurre fino alle ultime conseguenze la sua felice intuizione. Così tutto si risolve nello sberleffo esteriore della ' cocotte ' che, rivolta a quel mondo borghese pietrificato nei suoi istinti e nelle sue aspirazioni, grida con goliardico disgusto: « Dormite! ».

DIETRO MARINETTI PIRANDELLO

Ma questo era il destino di Marinetti: scardinare porte da gran tempo ermeticamente chiuse o mai aperte per lasciar passare poi chi avrebbe ricostruito una nuova, reale immagine dell'uomo del Novecento. Dietro Marinetti giunse Pirandello[21], che nel suo slancio creatore involgeva ogni elemento per rigenerarlo e successivamente per attribuirgli un significato infinitamente più ampio. La « simultaneità » marinettiana, che spesso si risolveva in una folgorante ma poeticamente sterile intuizione, diventava nel teatro di Pirandello (e non solo nella trilogia del « teatro nel teatro ») non soltanto un suggestivo e quanto mai fecondo apporto formale, ma anche e soprattutto un nuovo modo di rappresentazione della realtà umana. La molteplicità di piani attraverso

[20] Nota al testo di Marinetti.

[21] Il rapporto Marinetti-Pirandello, ripetutamente dichiarato dall'inventore del Futurismo, è stato rilevato su un piano critico per la prima volta, se la memoria non mi inganna, da Ettore Romagnoli cui fece eco con la consueta acutezza Adriano Tilgher. Giovanni Calendoli ha impostato tutta la sua introduzione al teatro di Marinetti su questo « motivo » che mi sembra validissimo criticamente. Al riguardo ho recentemente iniziato uno studio che si propone di documentare su un piano storico l'« incontro » tra il Futurismo e il teatro pirandelliano.

la quale Pirandello osservava le sue « maschere nude » era la molteplicità stessa del mondo fenomenico in cui la realtà, come in un magico gioco, si illumina simultaneamente in tempi e spazi diversi. La riconquista (se pensiamo al palcoscenico multiplo medievale in cui tuttavia l'azione si sviluppava in tempi successivi) o meglio la conquista di un tempo e di uno spazio assolutamente autonomi influì in maniera determinante su gran parte del teatro più valido del dopoguerra. Sui palcoscenici si assistette ad una vera e propria invasione di rievocazioni temporali e spaziali in tutte le possibili e immaginabili combinazioni, dal « flash-back » ai « tempi alternati » fino al tempo contrario a quello reale. Si parlò quasi unanimemente di influenza del cinema, con la sua agilità narrativa, sul teatro: il nuovo mezzo di espressione, si disse, aveva immesso nuova linfa vitale nelle vene sclerotizzate del progenitore. Ed effettivamente il cinema, che ormai stava raggiungendo la sua completa maturità, si dimostrava degno della più viva attenzione proprio per quella sua specifica sintassi narrativa che sembrava superare secolari moduli di rappresentazione. Di fronte alle audacie di linguaggio del cinema americano e tedesco ci si dimenticò che Pirandello (il quale fra l'altro per molto tempo rifiutò il cinema, particolarmente quello « parlato », affermando che « le ombre non parlano ») aveva dietro di sé la rivoluzione futurista con tutte le conseguenze che ne erano derivate sul piano formale, se non su quello dei contenuti.

Il problema dei rapporti del Teatro sintetico di Marinetti con Pirandello non si esaurisce qui, ma si estende in un ambito più vasto investendo quello che è stato forse impropriamente definito teatro « grottesco ». Non è questo il luogo per approfondire l'argomento in tutti i suoi molteplici aspetti (ché esso necessita di un'ampia, particolareggiata trattazione) tuttavia non ritengo inutile aggiungere qualche considerazione a ciò che al riguardo ha accennato Giovanni Calendoli[22]. Il teatro di Piran-

[22] Introd. cit., p. XXXVIII.

dello e il « grottesco » presentano indiscutibilmente dei singolari punti di contatto col teatro futurista anche sul piano della concezione della realtà, una realtà ben definita nelle sue componenti più ambigue e sfuggenti, in cui la risata lascia intendere il sogghigno, il dramma la farsa. Il Futurismo aveva avuto per primo la consapevolezza di una condizione umana che limitava gli « slanci » dell'individuo che, in nome di un'artificiosa morale sociale, gli imponeva di difendersi con una posticcia maschera, ma gli era mancata la forza creativa e forse ancor di più la tensione morale necessaria a trarne tutte le conseguenze. Il « procedimento » futurista, per cui la realtà veniva sottoposta dall'artista ad un estroso ma distaccato sconvolgimento di valori e il sovvertimento fantastico delle situazioni più ordinarie illuminava beffardamente il nocciolo nascosto della verità più inquietante, diventò così il modulo rappresentativo del « grottesco » che in Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli e nello stesso Bontempelli, pur nell'autonomia delle diverse esperienze creative, trovò la sua più significativa realizzazione. Anche Rosso di San Secondo e Pirandello partirono di qui, ma il loro cammino prese una direzione più irta di ostacoli che coinvolgeva un diverso approfondimento della realtà e approdava allo smascheramento di una condizione umana che della apparenza faceva il suo primo motivo di esistere. La contestazione di una società come quella italiana che nascondeva dietro la sua aria soddisfatta pericolosi sintomi di inquietudine morale trovò nel Futurismo solo la spinta iniziale, ma essa aprì definitivamente la strada, dopo aver sgomberato il campo di tanti pericolosi ostacoli, a tutta la nuova cultura del Novecento. Non fu piccolo merito ed è giusto oggi rilevarlo in una prospettiva storica [23].

La ricchezza di fermenti e di « anticipazioni », fin qui

[23] Nel volumetto *Teatro Italiano grottesco*, Bologna 1964, Luigi Ferrante si è completamente dimenticato del Futurismo, non solo in rapporto al « grottesco » ma anche in riferimento al rinnovamento generale di tutta la cultura nazionale del '900.

delineata, del teatro di Marinetti non sarebbe completa se non ci riferissimo ad uno dei traguardi più ambiti da esso raggiunti: la creazione di un vitale rapporto palcoscenico-platea. Affermava il Manifesto del Teatro sintetico: « Sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo, le propaggini più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e platea; l'azione scenica invaderà la platea e spettatori ». Marinetti, sulle orme di Appia e Craig, comprese che il problema di un rinnovamento integrale del linguaggio scenico non poteva essere affrontato se non si risolveva prima il rapporto fondamentale dello spettacolo, quello che lo giustifica e gli conferisce un significato. Non esiste teatro se non c'è un rapporto vivo e presente in ogni momento tra lo spettatore e la realtà che viene presentata sul palcoscenico. Ma questo rapporto, quasi ovvio all'apparenza eppure di difficile attuazione, ha bisogno per realizzarsi compiutamente di condizioni storiche, sociali e religiose che nella lunga vita del teatro solo raramente si sono realizzate. Nel quinto secolo in Grecia, nel Medioevo in Europa, tra la fine del Cinquecento e il Seicento in Inghilterra, Francia (solo in parte) e Spagna il teatro fu effettivamente qualche cosa di necessario, di sostanziale della vita civile, l'assemblea ideale in cui tutte le classi sociali, senza discriminazioni di sorta, si riunivano per partecipare ad un evento scenico in cui si dibattevano i problemi essenziali della vita umana e civile e in cui tutti, gli attori come gli spettatori, erano interpreti palpitanti di una stessa realtà. Dopo il Seicento il teatro europeo non riuscì più a ritrovare un legame indissolubile tra palcoscenico e platea; la realtà che i poeti rappresentavano sulla scena diventò sempre più rarefatta e sempre più estranea ai problemi dell'uomo. Il teatro, dimenticando le sue origini, diventò trattenimento, in cui il rapporto con la vita dello spettatore si era fatto sempre più sottile e limitato alla classe sociale cui si rivolgeva. La separazione sempre più ampia tra lo spettacolo e il pubblico ebbe la sua

consacrazione nella invenzione del sipario che acuì ulteriormente la frattura preesistente.

Lo stesso Romanticismo, che nel teatro vedeva il luogo d'incontro ideale per realizzare l'unione spirituale di tutta la società, solo episodicamente seppe ritrovare un rapporto efficace con il pubblico. Negli anni in cui Marinetti si accostò al teatro, la barriera era più che mai invalicabile, nonostante qualche timido tentativo di superarla. D'altronde se si voleva tentare seriamente di ricostituire un rapporto di questo genere, bisognava prima di tutto colmare l'ormai gravosa distanza tra il palcoscenico, isolato e stretto tra le sue soffocanti pareti, e il pubblico altrettanto solo nella « oscurità » della sua poltrona. Naturalmente il problema non era risolvibile solo sul piano, peraltro significativo, di una maggiore vicinanza fisica dello spettatore al centro dell'azione, ma in attesa del poeta cui in definitiva spetta la magica impresa di realizzare la comunione dell'anima dello spettatore con la trasfigurazione fantastica del palcoscenico, ci si impegnò alla realizzazione dei traguardi più immediati e raggiungibili.

Firmin Gémier fin dal 1903 aveva tentato, sia pure episodicamente e senza una lucida comprensione del problema, di coinvolgere il pubblico nell'azione scenica [24]. L'esperimento, avvenuto a Losanna in occasione di uno spettacolo rievocativo del centenario del cantone di Vaud, non fu valutato come sarebbe stato necessario dallo stesso autore che negli anni seguenti (che precedettero la costituzione del « Théâtre National Populaire ») non diede nessun seguito al tentativo. Qualche anno più tardi Adolphe Appia in collaborazione con Jacques Dalcroze iniziava alcuni esperimenti dello stesso genere che però rimanevano circoscritti e limitati dalla loro stessa empiricità e che d'altra parte, al di fuori

[24] Va notato che l'attribuzione di questo esperimento a Gémier è esclusivamente fondata sulle affermazioni dello stesso regista cui Paul Blanchart nel suo *Firmin Gémier*, Paris 1954, p. 142, sembra prestar fede.

delle conventicole d'avanguardia, non suscitavano echi di particolare rilievo.

In realtà il primo uomo di teatro che si pose e risolse il problema su un piano non solo teorico ma anche e soprattutto realizzativo fu Vsèvolod E. Mejerchòl'd, che nella sua geniale attività di regista batté tutte le strade possibili alla ricerca di una sempre diversa ma ugualmente affascinante « immagine » di teatro. Nel 1910, collaborando al cabaret « La Casa degli Intermezzi » di Pietroburgo che si proponeva « di rappresentare in un'atmosfera di festosa scapigliatura artistica un repertorio di farse, operette, vaudevilles, pantomime e numeri di varietà » [25], concretizzò assai efficacemente la sua idea. « Mejerchòl'd volle [inoltre], in questo spettacolo [26] coinvolgere il pubblico nella vicenda, cancellando il confine tra platea e palcoscenico. In un episodio l'intero teatro raffigurava una bettola, e una ballerina esibendosi su un tavolo della platea, gareggiava con una mima danzante sul palcoscenico. In un altro un acceso fondale oro-sangue e un crescendo di schianti suggerivano l'avvicinarsi d'una tempesta di fuoco. Trafelato, appariva un guerriero a narrare le sorti della battaglia. Ma, infittendo le detonazioni, spaurito, ruzzolava in platea, per nascondersi fra le gambe d'un tavolino. Ripreso fiato, sporgeva la testa, ma nuovi rimbombi lo snidavano anche da questo riparo, e se la svignava nel ridotto, gridando: " Si salvi chi può " [...]. Negli spettacoli alla Casa degli Intermezzi Mejerchòl'd tende dunque a mutare il teatro da rapporto frontale in ordito di complicità e inteferenze tra spettatore e attore, dilatando l'azione a tutta la sala » [27].

[25] Angelo M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965, p. 144.

[26] Lo spettacolo era formato da un'opera comica settecentesca, *Bèšenaja sem'jà* (Una famiglia furiosa) di Ivàn Krylòv e da una commedia moderna, *Obraščënnyj princ* (Il principe cambiato) di Evgenij Znosko-Borovskij.

[27] *Ibidem*, pp. 148-149.

Marinetti fece in Italia, con i suoi spettacoli teatrali e con le stesse « serate futuriste di poesia », ciò che Mejerchòl'd aveva tentato con successo in Russia: liberò il palcoscenico dal suo solitario congelamento ed elevò un ponte di passaggio dalla scena alla platea. Lo spettatore veniva così coinvolto nel centro della realtà drammatica, diventando attore e introducendo nella creazione dell'autore la suggestione dell'estemporaneità. Su questo piano di teatro aperto ad ogni soluzione scenica, al di là della sua funzione polemica e delle sue stesse sostanziali novità formali, si può misurare la validità attuale del Teatro futurista. D'altronde l'interesse di giorno in giorno crescente per tutti gli aspetti dello spettacolo futurista (e che dopo lo spettacolo parigino di Nicolas Bataille si sta estendendo alla Germania, alla Spagna e finalmente anche all'Italia) fa ben sperare che il fenomeno, lungi dal ridursi, come spesso è accaduto, a moda passeggera, sia oggetto di un meditato studio che contribuisca ulteriormente a rivelarne nuovi aspetti.

GIOVANNI ANTONUCCI

Introduzione al « Suggeritore nudo »

Il suggeritore nudo fu rappresentato per la prima volta al « Teatro degli Indipendenti » di Roma il 12 dicembre 1929 con la regìa di Anton Giulio Bragaglia. Vi mise mano Carlo Munari, non fu dato per tante sere, degli interpreti non si ha ricordo; la critica lo prese sottogamba, un po' per la mancanza di « sorpresa » del testo, un po' per diffidenza verso Marinetti, Accademico di fresco, un po' infine per quell'eterno sospetto verso Bragaglia allestitore. Così, che significato può avere oggi ripresentarlo, come « introduzione » ad un discorso sul teatro futurista? Parliamo di « introduzione », poiché ci sembra giunto il momento, al di là delle mode, al di là delle riscoperte, al di là delle manìe per il *nuovo*, di offrire il materiale teatrale futurista (di Marinetti, di Boccioni, di Cangiullo, di Carli, di Corra, di De Pisis, e di quegli altri autori futuristi di teatro che siamo venuti riscoprendo oggi), come una delle ipotesi di lavoro più significative per una verifica della « tradizione » innovatrice del teatro italiano.

Si tratta in verità di un materiale teatrale assai importante: sia come definizione programmatica, per cui i « manifesti » teatrali futuristi, a tanti anni di distanza, resistono all'oblio, anzi sono più vivi che mai con le loro proposte di « contemporaneità »; sia come scrittura drammaturgica, nei suoi esempi migliori, in grado di uscire dalla letteratura drammatica tradizionale per sinteticità, simultaneità, compenetrazione, ecc., ossia per rigore formale innovatore; sia come vena espressiva di un discorso teatrale *contaminato* ed *espanso*, ossia fornito di elementi di altre arti: pittura, scultura, musica, cinema, ecc.; come diffusamente un « senso dello spettacolo » aperto richiede ed esige. Allora l'influenza culturale e scenica dei « manifesti », la forza sperimen-

tale della scrittura « sintetica », la costituzione « contaminata » ed « espansa » dello spettacolo, sono e restano elementi di base per chiunque voglia affrontare il teatro futurista con un senso di schietta « contemporaneità ». Ed è anche chiaro che qualsiasi discorso serio attorno al rinnovamento del teatro italiano ha la sua matrice in Marinetti e nei suoi amici; tanto è vero che già dagli anni Trenta illustri critici come Romagnoli e Tilgher avevano afferrato e descritto la qualità intellettuale e scenica del futurismo, cui anche Pirandello e i « grotteschi » dovevano parecchio, per accennare qui soltanto di scorcio a quell'altra componente di rinnvamento della scena italiana che fu il teatro di Pirandello.

Non credo che dall'articolo di Tilgher (che pubblichiamo qui sotto a titolo di testimonianza critica) ai nostri giorni ci sia stato un discorso altrettanto preciso e sereno, sul teatro futurista di Marinetti, anche nel considerarne le debolezze e le negatività. Accade peraltro che da alcune stagioni, a cominciare da Giovanni Calendoli, che ha curato l'opera teatrale di Marinetti in tre volumi, per finire a giovani studiosi come Giovanni Antonucci che ne ha analizzato la parte « sintetica », l'indagine sul teatro di Marinetti e sul teatro futurista in genere si è allargata e si è fatta più distinta, anche per un'obiettività di giudizio sul materiale a disposizione, e quindi per una cernita del « meglio », al di là della polemica politica, al di là della presa di posizione moralistica. Ciò è avvenuto anzitutto per merito di studiosi e di critici d'arte come Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Maurizio Fagiuolo, Filiberto Menna, e di studiosi e di critici cinematografici come Mario Verdone, e ancora di musicisti di avanguardia, di poeti e scrittori sperimentali, che al futurismo, almeno dal punto di vista tecnico, si sono riferiti abbondantemente. Così nomi come quelli di Prampolini, per la scenografia, o di Russolo per la musica, o di Ricciardi per il Teatro del Colore, o dello stesso Bragaglia per il Teatro degli Indipendenti, sono tornati utilmente alla ribalta.

Tutto ciò va detto e ribadito come possibilità, come

ipotesi di lavoro a più linee, e a più direzioni, sul teatro futurista. La possibilità reale, l'ipotesi effettuale che noi presentiamo è quella pertanto legittima e pertinente di un testo come *Il suggeritore nudo* a nostro parere significativamente rappresentativo degli anni Trenta italiani, più e meglio di qualsiasi altra commedia borghese dei « telefoni bianchi », delle imitazioni « francesizzanti », delle derivazioni pseudointellettualistiche, delle grossolanità nazionalistiche, che furoreggiarono nell'Italia fascista, in quegli anni decisivi del ventinove e del trenta.

Ora se si segue attentamente, controluce, il « Suggeritore nudo », sia nelle pagine di Marinetti, sia nella serie di « inserti », le une e gli altri tutt'assieme componendo lo spettacolo, ciò che ci viene innanzi, ciò che si nasconde anche, ciò che infine attraversa il « materiale » drammaturgico stesso, è proprio questa immagine « volgare » di un'Italia che ha perso letteralmente la testa per il Duce; ed è questa, credo, la prima volta, che da una scena italiana viene proiettata verso il pubblico, verso la società di oggi, la « volgarità » sostanziale di quel periodo « nero » dell'Italia, dove ogni accensione democratica è stata sconfitta, per cui si può cantare ribaldescamente che Mussolini è stato risparmiato dagli attentati, per cui si può pensare leggermente al Duce e di riflesso operare, come a uno cui cristianamente si debba prestare fede assoluta, per cui infine otto milioni di italiani dicono sì e centomila soltanto dicono no di fronte ad elezioni praticamente imposte e coatte.

E' inevitabile allora che da una simile « volgarità » di vita civile fascista debba discendere un'altrettanta « volgarità » di procedimento teatrale. Tale è infatti la struttura con cui si presenta il « Suggeritore nudo »: di una concomitanza di « volgarità » tra periodo storico e rappresentazione scenica il cui senso sta nell'ambito di un « teatro di varietà », anch'esso da considerare duplicemente, ossia come rievocazione di una maniera di

far teatro che oggi è finita o quasi, e i cui illustri esempi sono Petrolini e ancora una volta Eduardo: il Petrolini delle gaglioffate vertiginose e l'Eduardo dei canovacci scarpettiani, e al tempo stesso come trascrizione di un celebre manifesto futurista, quello del « Teatro di Varietà » del 1913. Su questa duplice prospettiva: di « volgarità » storica e di « volgarità » scenica, le indicazioni dello spettacolo è chiaro che restano ancora ipotesi di lavoro senza alcuna pretesa astratta di produrre qualcosa di *nuovo*; e comunque queste ipotesi vanno considerate all'interno della disposizione di un attore come Poli, in grado di recepire intelligentemente le nozioni e al tempo stesso di mimetizzarle al di dentro del suo temperamento, con una trascrizione peraltro schietta e utile in quanto scoperta e precisa.

« IL TEATRO DI VARIETA' E' ASSOLUTAMENTE PRATICO PERCHE' SI PROPONE DI DISTRARRE E DIVERTIRE IL PUBBLICO CON DEGLI EFFETTI DI COMICITA', DI ECCITAZIONE EROTICA O DI STUPORE IMMAGINATIVO..... IL TEATRO DI VARIETA' OFFRE IL PIU' IGIENICO FRA TUTTI GLI SPETTACOLI, PEL SUO DINAMISMO DI FORMA E DI COLORE... IL TEATRO DI VARIETA' E' LA SOLA SCUOLA CHE SI POSSA CONSIGLIARE AGLI ADOLESCENTI E AI GIOVANI D'INGEGNO, PERCHE' SPIEGA IN MODO INCISIVO E RAPIDO I PROBLEMI PIU' SENTIMENTALI, PIU' ASTRUSI E GLI AVVENIMENTI POLITICI PIU' COMPLICATI... IL TEATRO DI VARIETA' DEPREZZA SISTEMATICAMENTE L'AMORE IDEALE E LA SUA OSSESSIONE ROMANTICA, RIPETENDO A SAZIETA' COLLA MONOTONIA E L'AUTOMATICITA' DI UN MESTIERE QUOTIDIANO, I LANGUORI NOSTALGICI DELLA PASSIONE... IL TEATRO DI VARIETA' DA' INVECE IL SENSO E IL GUSTO DEGLI AMORI FACILI, LEGGERI E IRONICI... IL TEATRO DI VARIETA' E' NATURALMENTE ANTIACCADEMICO, PRIMITIVO E INGENUO... IL TEATRO DI VARIETA' DISTRUGGE IL SOLENNE, IL SACRO, IL SUBLIME DELL'ARTE CON LA A MAIUSCOLA... MENTRE IL TEATRO ATTUALE ESALTA LA VITA INTERNA, LA MEDITAZIONE PROFESSORALE, LA BIBLIOTECA, IL MUSEO, LE LOTTE MONOTONE DELLA COSCIENZA, LE ANALISI STUPIDE DEI SENTIMENTI, INSOMMA (COSA E PAROLA IMMONDA) LA *PSICOLOGIA*, IL TEATRO DI VARIETA' ESALTA L'AZIONE, L'EROISMO, LA VITA ALL'ARIA APERTA, LA DESTREZZA, L'AUTORITA' DELL'ISTINTO E DELL'INTUIZIONE. ALLA PSICOLOGIA OPPONE CIO' CHE IO CHIAMO FISICOFOLLIA... »: queste ed altre più ambiziose ancora sono le intenzioni del manifesto del « Teatro di Varietà ». Dire che esse si ritrovino tutte nello spettacolo sarebbe pretendere troppo; che vi si trovino accennate e divulgate questo sì, e con il brio, la saporosità, l'inclinazione elegante, il gusto sollecitante del Paolo Poli che già conosciamo ed apprezziamo. Lo spettatore quindi, di fronte a tutto questo materiale futurista de *Il suggeritore nudo* e degli altri inserti, non tenti di ricavare una morale, non cerchi di individuare un pensiero, non si lasci afferrare dalla smania di capire la trama. La trama non c'è, se non quella esilissima di Mario Applausi fischiatissimo da giovane e vivo, e applauditissimo da vecchio e morto, vivo e morto andando al di là del significato fisico in questo caso; e cioè comprensivo della vitalità, dell'efficacia, della sensibilità, della vivacità d'animo. Il resto, dall'Ingenua agli altri tutti, non è che una serie di pezze di appoggio a questa traiettoria di Mario Applausi, scrittore di una società che va verso il conformismo e la soggezione e l'ipocrisia, e a cui egli stesso paga il tributo, nonostante cerchi di vivere diversamente dagli altri, seguendo una sua « linea » di opposizione, almeno sul piano del comportamento. Non vi riuscirà peraltro, tradito dagli stessi miti della società contro la quale vorrebbe erigersi: cioè da quei miti dell'energia,

della vitalità, dell'ottimismo, del meccanicismo, che negli anni dieci erano sgorgati da una matrice sincera, e che via via si sono deteriorati; ed ora, resi materiale bruto di vita dal fascismo, essi non possono che essere grottescamente offerti e censurati. Il grottesco usato dal Poli, nel predisporre i suoi «inserti» futuristi, accanto a *Il suggeritore nudo*, è di tipo « indistinto », nel senso che la sua forma di « collage » non rispetta date, né autori, anzi non rispetta verifiche culturali e teatrali; e ciò il Poli fa allo scopo di buttare sul palcoscenico velocemente il maggior numero di elementi di vita futurista oltre che di materiali stilistici. E così non importa tanto che lo spettatore si metta a giudicare bello o brutto, appropriato o meno, questi inserti « sintetici », o poetici, o di barzelletta, o di canzonaccia, quanto invece che questo spettatore sia trascinato dall'umore, dall'idiozia, dalla sferzata, dal candore, dalla vigliaccheria di tutto l'insieme degli « inserti »; nel loro svolgersi a forma di verme, disarticolarmente, senza nervi, nel loro comporsi sfacciatamente contro ogni aspettativa di buon senso, contro ogni buona creanza di teatro di « cultura ».

Simile vena grottesca allora dovrebbe far assorbire sia gli elementi di vita che i materiali stilistici futuristi, mediante una recitazione leggermente *demodée*, in continuo bilico tra la derisione controluce e il riscontro sgradevole d'istinto; in modo che la confusione « ambigua » degli elementi di vita sia di continuo sollecitata ed assorbita da un movimento scenico fedele ed esatto, almeno rispetto all'epoca scelta, gli anni Trenta; e in modo altresì che l'aspetto formale latentemente « liberty », ossia di gusto floreale umbertino in ritardo, venga in aiuto alle sfasature e alle contraddizioni e alle negatività di quegli elementi di vita. Un grottesco piacevole allora? Direi meglio un grottesco « floreale », con punte di piacevolezza secondo il miglior Poli, il Poli più saporoso e attento; e su simile ipotesi di lavoro di materiale futurista, davvero, non si sarebbe potuto trovare oggi un interprete più fedele e vivo.

Ripetiamo: la « cultura » teatrale ufficiale degli anni Trenta, e la vita morale fascista, hanno qui un loro premeditato e ben organizzato sberleffo, a livello di « varietà », ed in questo il « Suggeritore nudo » è uno sberleffo appropriato anche se espresso velatamente, per vie traverse. Noi spettatori rimaniamo sempre stupefatti di quell'età oramai mitica e tuttavia presente, oramai funerea e però tanto più traditrice; ed il materiale futurista offerto come « collage » indeterminato, confusionario di proposito, si accavalla e si incrocia con quella « cultura » magnificamente, lasciandoci l'amaro in gola, per tanto dispendio di energie non controllate, per tanto vigore non incanalatosi giustamente. Così l'immagine che più ci attrae e più ci perseguita nello spettacolo è quella della morte: di una disgregazione che non riesce a coagularsi, di una deflagrazione che non si ricostruisce mai. Può darsi che sia anche la morte di una società apparentemente tanto unita e florida; e quegli otto milioni di sì al plebiscito contro i centomila o poco più di no, non riusciamo a digerirlo, a capirlo, nemmeno a trent'anni di distanza. Allora le canzoncine sguaiate che Poli inserisce tra una immagine e l'altra futurista, al di là del doppio senso, al di là del giuoco *ambiguo* di significati diventano anch'esse tanti fiocchi « neri » per un funerale assai più ampio e profondo, tanto più che attorno in quegli anni non si sente parlare che del Regime e del Duce purtroppo in termini sconsolatamente laudatori, soprattutto da parte di intellettuali anche tra i meno « prevedibili », e tutto sembra previsto e consolato dalla provvidenza, e tutto pare volgersi alla felicità di vivere: vivere, vivere come straziava Petrolini.

GIUSEPPE BARTOLUCCI

IL TEATRO DI VARIETÀ

LACERBA
Giornale Futurista
Via Nazionale, 25
FIRENZE

Manifesto futurista

Pubblicato dal « Daily-Mail » 21 Novembre 1913

GALLERIA
PERMANENTE
FUTURISTA
Via Tritone, 125
ROMA

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perchè ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso lento analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà

perchè: **1.** Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'Elettricità, non ha fortunatamente tradizione alcuna, nè maestri, nè dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perchè si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisca d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

5. Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina rimuneratrice d'innumerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; 2. abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deliziose; 4. simboli avviluppanti e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabile; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10. tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumolo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (« ed ora diamo un'occhiata ai Balcani »: Re Nicola, Enver-bey, Daneff, Venizelos; manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e Bulgari, un couplet, e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole, ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per distrarsi ridendo del dolore materiale o morale; è inoltre la fusione ribollente di

Il Teatro di Varietà *(manifesto)* - *29 settembre 1913*

B. Munari: Il segretario dello scrittore celebre *(disegno per «Il suggeritore nudo» di F. T. Marinetti) in «Comoedia», 1929*

Umberto Boccioni: Una serata futurista a Milano.
Sul palcoscenico Boccioni, Pratella, Marinetti, Carrà e Russolo, *1911*

Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi *(foto del 1912)*

La locandina

La prima rappresentazione di « Il suggeritore nudo » si è avuta al Teatro Gobetti venerdì 22 marzo 1968, con la seguente locandina:

F. T. Marinetti

Il suggeritore nudo

Divertimento in due tempi

Regia di *Paolo Poli*
Scene di *Uberto Bertacca*
Costumi di *Danda Ortona*
Coreografie di *Angelo Pietri*
Musiche dell'epoca a cura di *Jacqueline Perrotin*

---

con
Alvise Battain
Alessandro Borchi
Antonietta Carbonetti
Guerrino Crivello
Pietro Dotti
Alessandro Esposito
Francesco Di Federico
Antonio Francioni
Mariella Furgiuele
Eligio Irato
Manuel Manfredi
Angelo Pietri
Paolo Poli
Jole Silvani
Milena Vukotic

Il Teatro di varietà

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

IL FUTURISMO ESALTA IL TEATRO DI VARIETA' perché:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli.

5. Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina rimuneratrice d'innumerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista,* pro-

dotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; 2. abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deliziose; 4. simboli avviluppanti e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabili; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10. tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (« ed ora diamo un'occhiata ai Balcani: Re Nicola, Enver-bey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e Bulgari, un couplet, e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

7. Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto.

9. Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmo-

sfera del pericolo. (Es. Salti della morte, Looping the loop in bicicletta, in automobile, a cavallo).

11. Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchiettisti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perché spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati. Esempio: Un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno 3 anni di studi di politica estera. I due danzatori rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro, andavano facendosi delle reciproche concessioni di territori, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno fissi gli occhi allo scopo, che era quello di imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento, di ferocia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita:

a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;

b) fatalità della menzogna e della contraddizione (es.: danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);

c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica le forze umane;

d) sintesi di velocità + trasformazioni (esempio: Fregoli).

13. Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici della passione. Esso meccanizza bizzarramente il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggieri e ironici. Gli spettacoli di caffè-concerto all'aria aperta sulle terrazze dei *Casinos* offrono una divertentissima battaglia fra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni imbellettate, i gonnellini multicolori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi più significativo per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es.: il sistematico giro di palcoscenico che le chanteuses fanno, alla fine di ogni *couplet*, come belve in gabbia).

15. Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero *d'attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.

16. Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici

americani passano aprendo e ripassano richiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti).

17. Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrismo e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli ammaestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.

18. Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia,* il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia.*

19. Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante di lusso e di piacere ultra raffinato.

IL FUTURISMO VUOLE TRASFORMARE IL TEATRO DI VARIETA' IN TEATRO DELLO STUPORE, DEL RECORD E DELLA FISICOFOLLIA.

1. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo. Esempio: (Obbligare le chanteuses a tingersi il décolleté, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce, ecc.).

2. Impedire che una serie di tradizioni si stabilisca nel Teatro di Varietà. Combattere perciò ed abolire le *Revues* parigine, stupide, e tediose quanto la tragedia greca, coi loro Compère et Commère, che esercitano la funzione del coro antico, e la loro sfilata di personaggi e d'avvenimenti politici, sottolineati da motti di spirito, con una logica e un concatenamento fastidiosissimi. Il teatro di Varietà non deve essere, infatti, quello che purtroppo è ancora oggi, quasi sempre un giornale più o meno umoristico.

3. Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale (il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita). — Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. — Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o oltre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto, ecc.

4. Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rapppresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. — Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. — Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse, e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. — Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. — Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. — Fare altrettanto con tutti gli attori più vene-

rati. — Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico.

5. Incoraggiare in ogni modo il *genere* degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorpresa e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Poiché, non lo dimenticate, noi futuristi siamo dei GIOVANI ARTIGLIERI IN BALDORIA, come proclamammo nel nostro manifesto « *Uccidiamo il chiaro di luna* » fuoco + fuoco + luce contro chiaro di luna e vecchi firmamenti guerra ogni sera grandi città brandire réclames luminose Immensa faccia di negro (30 m. altezza + 150 m. altezza della casa = 180 m.) aprire chiudere aprire chiudere occhio d'oro altezza 3 m. FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES
donna in camicia (50 m. + 120 altezza della casa = 170 m.) stringere allentare busto viola roseo lilla azzurro spuma di lampadine elettriche in una coppa di champagne (30 m.) frizzare svaporare in una bocca d'ombra réclames luminose velarsi morire sotto una mano nera tenace rinascere continuare prolungare nella notte lo sforzo della giornata umana coraggio + follia mai morire né fermarsi né addormentarsi réclames luminose = formazione e disgregazione di minerali e vegetali centro della terra circolazione sanguigna nei volti ferrei delle case futuriste animarsi imporporarsi (gioia collera su su ancora presto più forte ancora) appena le tenebre pessimiste negatrici sentimentali nostalgiche assediano la città risveglio sfolgorante delle vie che canalizzano durante il giorno il brulichio fumoso del lavoro due cavalli (altezza 30 m.) far ruzzolare con una zampa palle d'oro

GIOCONDA ACQUA PURGATIVA
incrociarsi di *trrrr trrrrr* Elevated *trrrr trrrrr* sulla testa *trombeeebeeebeette* fiiiiiiischi sirene d'autoambulanze + pompe elettriche trasformazione delle vie in splendidi corridoi condurre spingere logica necessità la folla verso trepidazione + ilarità + frastuono del Music-hall FOLIES-BERGÈRE EMPIRE CRÈME-ÈCLIPSE tubi di mercurio rossi rossi rossi turchini turchini turchini violetti enormi lettere-anguille d'oro fuoco porpora diamante sfida futurista alla notte piagnucolosa sconfitta delle stelle calore entusiasmo fede convinzione volontà penetrazione d'una réclame luminosa nella casa di rimpetto *schiaffi gialli* a quel pedagroso in pantofole bibliofile che sonnecchia 3 specchi lo guardano la réclame s'immerge nei 3 abissi rossodoooorati aprire chiudere aprire chiudere delle profondità di 3 miliardi di chilometri orrore uscire uscire presto cappello bastone scala tassametro spintoni *zuu zuoeu* eccoci barbaglio del promenoir solennità delle pantere-cocottes fra i tropici della musica leggiera odore tondo e caldo della gaiezza Music-hall = ventilatore instancabile del cervello futurista del mondo.

F. T. MARINETTI

Pubblicato dal « Daily-Mail » 21 novembre 1913

IL MISANTROPO

Il misantropo *

Alceste è personaggio comico o personaggio drammatico? deve far ridere o deve far piangere? E' il grande interrogativo sul quale s'è affaticata la critica del *Misantropo*; e, come molti altri dilemmi essenziali, non esiste. Alceste è comico e drammatico insieme, come la vita stessa. Bizzarro, stravagante, eccentrico, lo volle certamente Molière sin dalle prime battute; tale lo ha sostenuto con impareggiabile bravura di atto in atto, e tale doveva egli rappresentarlo, come attore, in scena. Scatti indimenticabili (*Morbleu! faut-il que je vous aime*!), atteggiamenti deliziosamente assurdi, lo strano idealismo in situazioni farsesche, potevano far scrosciare l'ilarità di un pubblico rincantucciato e sicuro nel più socievole e conciliante buon senso. Dà sempre un po' nel ridicolo quegli che si oppone con brutale inopportunità ai modi garbati (e traditori), alle convenienze ed ai compromessi di una società ben costituita, e che alla fine avrà ragione del ribelle.

Nell'implicita sconfitta si delinea anche meglio, con l'innocente sventataggine di quella virtù utopistica, il suo aspetto buffo. E' crudele, è forse infame; ma è di tutti i giorni. I giovani appassionati, gli adolescenti ai loro primi amori, nei primi slanci generosi e tempestosi, lo hanno imparato a proprie spese, in ogni tempo. Molière ha portato alla ribalta questo eterno adolescente — inquieto, ombroso, fervido, irritabile, smanioso di sincerità e di purezza —; ha portato alla ribalta Alceste tra un gruppo di personaggi adulti, di

---

(*) Questo saggio è tratto per gentile concessione dell'Autore e dell'Editore del Volume: Francesco Bernardelli, *Spettacoli e Commedie*, edizioni dell'Albero, Torino, 1964.

fronte, naturalmente, ad un pubblico adulto. Il suo genio da questa sola trovata ricavò la grande linea comica della commedia.

Quel curioso modo di amare perseguitando e ingiuriando la donna amata, quello stupirsi alto e feroce per un lieve atto d'ipocrisia, ma neppure, diciamo di futile e cerimoniosa convenienza compiuto da un amico, quel volere giustizia (perché si è nel giusto) senza sollecitare i giudici o curare il processo, quell'agitarsi perenne tra gli impeti del cuore, caldissimi e violenti, e la fredda utilitaria sorniona gentilezza degli altri, quella cocciutaggine, quell'attirarsi i guai, quel grido: sì, perderò la mia causa, mi costerà fior di quattrini, ma avrò almeno una ragione di più per odiare l'iniquità, per vilipendere la natura umana; e infine, dopo tanti strepiti e ingiunzioni e ultimatum e sfide, quell'implorare Célimène, quell'umiliarsi, quell'improvviso accettarla com'è, pur di non perderla, quell'offrire a lei, la suprema civetta, la suprema mondana, di perdonarle (oh candido cuore di Alceste!) purché ella gli si abbandoni, e lo segua nel deserto, in una esistenza solitaria, loro due, loro soli, traboccanti d'amore; tutti questi gesti e parole ed impeti di visionario dovevano pur trarre grandi risa! Alceste è buffo, Alceste è allucinato e ridicolo, almeno quanto Don Chisciotte. Ma Don Chisciotte è immensamente triste. Ed ecco, anche Alceste è un personaggio triste e drammatico.

V'è in lui qualcosa che il tempo ha ricavato sempre più, che la civiltà nostra, la nostra coltura, fatte di una secolare esperienza di malinconia, di intelligenza e di finezza, hanno reso sempre più attuale e viva. V'è in lui l'ansietà, la dolente, l'acuta ansietà dei gelosi, degli amanti esclusivi, dei ricercatori d'assoluto; v'è in lui l'eccitabilità nervosa, la delirante incertezza, la capacità di soffrire di coloro per i quali la misteriosa, l'ingannatrice, la spaventevole realtà del mondo dissimulata nelle facili convenzioni sociali, è davvero alcunché di troppo grosso e pesante. Ed è necessario

allora gettarsi ad una perpetua e pugnace e totale sincerità, e investigare, cercare, vedere quello che c'è, dietro la grande illusione. La vita, una donna... Non per nulla Jules Lemaitre disse che Alceste non è un misantropo, ma un pessimista; ch'egli non si avventa contro l'inoffensiva bugia di Filinto, ma contro quella, atroce, « de l'eternelle Maya ».

Célimène! Si dice che sia una grande figura, una *coquette* insuperata, una dama affascinante. Può essere; a noi appare un po' pedantesca e un po' astratta, con quel suo satireggiare minuzioso, le grandi arie, le doppiezze volgari. Ma guardate Alceste di fronte a lei. Come si dibatte, come si strugge: il suo è ben l'amore dei diciott'anni, è quel furore e quella tenerezza, è il delirio sempre all'agguato, l'implorazione aggressiva, lo sprezzo l'ira l'incanto che il desiderio gonfia di immagini disperate, di sogni, di impossibilità. Che vuole egli da questa donna? Oh, una cosa da nulla. Non l'amore, ma la « certezza », capite? la certezza dell'amore. Ch'esso sia intero, compiuto, perfetto, immortale, tutto luce, senz'ombra mai, la verità stessa. Questo vuole Alceste, e perciò egli è così giovane, oggi, e così attuale.

François Mauriac, nel suo *Journal*, ha dedicato al *Misantropo* una paginetta bellissima; e vi dice della straziante esigenza di sapere, di conoscere a qualunque costo, che è propria degli innamorati della razza di Alceste, e dei loro colpi d'ariete contro la superficie dura e brillante della menzogna; ma, e questo è il momento tragico d'Alceste, non solo della menzogna volontaria, utilitaria, sociale, la menzogna della donna che vuol mentire, ma di una menzogna inavvertita, di una falsità inconscia — la menzogna profonda, essenziale, che le astuzie d'una civetta o il calcolo di una spudorata non valgono a regolare, ma che è condizione del vivere stesso, dell'inspiegabile, inafferrabile nascere e morire dell'amore: l'instabilità che Proust definiva *intermittences du coeur*.

Abbiamo divagato. Alceste è personaggio troppo pieno, troppo ricco e troppo sottile, perché si possa passare indifferenti dinanzi a lui. Di tutte le interpretazioni che si sono date del suo carattere e del suo destino abbiamo scelto, naturalmente, quella di nostro gusto. Sul *Misantropo* si sono scritte migliaia di pagine; di Alceste si sono dette innumerevoli cose: Alceste giansenista, Alceste giacobino, Alceste precursore dei romantici, socialista, repubblicano. « *Alceste, l'honnête homme, Alceste, le fier républicain, Alceste aurait agi comme moi!* »: è un'apostrofe del vecchio Sarcey. Abbiamo scelto un Alceste morbido nella rudezza, sottile nel patimento, un po' malato, un po' nevrastenico, un Alceste nostro contemporaneo. Comico? drammatico? Alceste è un gran personaggio, è come la vita, già lo dicemmo; è questo e quello. Dipende dal nostro cuore; siamo noi spettatori che l'osserviamo sorridendo o con gli occhi velati e brucianti, a seconda...

FRANCESCO BERNARDELLI

La «prima» del 1666

Nel 1705, trentadue anni dopo la morte di Molière, avvenuta com'è noto nel 1673, un poligrafo — autore di una grammatica, di uno studio sull'arte militare, di una biografia su Carlo XII di Svezia e oltretutto professore di matematica e cicerone a disposizione degli stranieri illustri di passaggio a Parigi —, il signor di Grimarest, pubblicò un volume dal titolo La Vie de Molière. *Quest'opera ebbe larga fortuna, come provano le numerose contraffazioni che essa subì e due traduzioni rispettivamente in olandese ed in tedesco, effettuate entro un breve lasso di tempo. Più tardi lo stesso Voltaire, scrivendo a sua volta una biografia dell'autore del* Misantropo, *attinse all'opera del Grimarest.*

Si tratta di un libro sul quale ha lungamente pesato, e in parte pesa ancora, il giudizio estremamente severo, anzi, la stroncatura formulata da un critico illustre, il Boileau, il quale, forte dell'amicizia che lo aveva legato a Molière, si credette in diritto di tacciare la Vie *in questione di assoluta inattendibilità. Gli studi recenti hanno dimostrato invece che, nonostante gli innegabili errori e le numerose inesattezze, l'opera del Grimarest resta fondamentalmente valida, anche perché risulta che l'autore la compose basandosi su un paziente lavoro di ricerca, fondato sulla lettura di tutte le opere che su Molière vennero scritte dopo la sua morte (anzitutto la prefazione dell'edizione del 1682; il famoso Registro del La Grange, un attore di Molière, che tenne una specie di diario dell'attività della Compagnia; l'*Art poétique *di Boileau; i* Caractères *di La Bruyère;* Les Hommes illustres *di Perrault il* Dictionnaire *di Bayle, ecc.) e sulla raccolta di*

un largo numero di testimonianze orali, tra cui, indubbiamente fondamentali, quelle di Baron, l'allievo prediletto di Molière, e del figlio di Racine. Pare che il Grimarest abbia commesso la grave dimenticanza di non interpellare personalmente Boileau, e tale fatto spiegherebbe la durezza del giudizio pronunciato dall'illustre critico sull'opera del biografo molieriano.

Ci sembra interessante, anche per il sapore della vita teatrale nel '600 che rievoca, riportare dal libro del Grimarest le pagine dedicate al Misantropo. *Le ricaviamo dall'edizione critica dell'opera in questione, pubblicata a cura di Georges Mongrédien sotto il patrocinio della Société d'histoire du Théâtre, a Parigi nel 1955. Le note a pie' di pagina, che rettificano ed integrano le notizie dello storico settecentesco, sono del Mongrédien.*

Da questa importante testimonianza si ricava che il Misantropo *ebbe alcune difficoltà per affermarsi a causa del suo carattere impegnato e grave ma al contempo come esso sia riuscito in breve ad imporsi, quale una delle maggiori opere del grande comico francese. Voltaire, alludendo al fatto che per aiutare il « lancio » della commedia fu necessario abbinarla alla commediola burlesca* Le médecin malgré lui, *scrisse: « Il* Misantropo *era l'opera d'un saggio, destinata a uomini illuminati; è stato necessario che il saggio si travestisse da buffone per piacere alla moltitudine ». E' questa un'esperienza che si ripete in ogni tempo con una certa frequenza; tuttavia la storia si incarica quasi sempre di fare giustizia e, nel caso del* Misantropo, *Molière per avere giustizia, non dovette neppure aspettare tanto a lungo, come ci informa il Grimarest.*

Ecco di seguito le pagine della Vie de Molière *che ci interessano. A scanso di equivoci, teniamo a precisare che la lingua ed il fraseggio del Grimarest sono, diciamo così, piuttosto curiosi e non di rado irregolari; di tale fatto si rileva per forza maggiore un certo riflesso nella nostra traduzione.*

(G. R. M.)

Molière non lasciava mai il Pubblico senza novità; sempre felice nella scelta dei caratteri, egli aveva lavorato attorno a quello del Misantropo; lo presentò al Pubblico. Ma fin dalla prima rappresentazione egli si rese conto che il popolo di Parigi desiderava più ridere che non ammirare, e che di fronte a venti persone in grado di apprezzare tocchi delicati e nobili, ve ne sono cento che li rifiutano senza essere capaci a conoscerli (1). Non appena rientrato nel suo studio, egli si mise a lavorare al *Médecin malgré lui* per sostenere il *Misantropo*, di cui la seconda rappresentazione fu ancora più debole della prima (2): il che lo obbligò ad accelerare la fabbricazione del suo « Fagotier »

---

(1) La prima rappresentazione del *Misantropo* ebbe luogo al Palais-Royal il 4 giugno 1666. La Corte era in lutto per la morte della Regina Madre. La tradizione del mezzo insuccesso del *Misantropo* si era molto consolidata. Cfr. abate Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Parigi, 1770, II, pp. 431-433: « Benché il *Misantropo* sia probabilmente la miglior commedia dei nostri giorni, ciò nonostante non siamo stupiti che il pubblico abbia esitato qualche giorno prima di salutarla come eccellente e che il favore generale le sia venuto solo dopo otto o dieci rappresentazioni ». Louis Racine, *Mémoires* (cfr. Racine, *Oeuvres*, éd. P. Mesnard, I, p. 236), scrisse: « Il giorno dopo la prima rappresentazione... che fu molto sfortunata, una persona, credendo di far piacere a mio padre, corse annunciandogli la notizia con queste parole: "La commedia è caduta; niente di più freddo; può credere a me; *c'ero*". — Lei c'era, rispose mio padre, e io non c'ero; tuttavia non le credo, poiché è impossibile che Molière abbia fatto una brutta *pièce*. Ci torni e la riesamini meglio ».

Molière aveva in un primo tempo intitolato la sua commedia *Le Misantrophe ou l'Atrabilaire amoureux* (questo è il titolo riportato dal registro della Camera Sindacale dei Librai).

Il sottotitolo è stato tolto al momento della stampa in conseguenza della constatata impossibilità di far sorridere il pubblico?

(2) L'incasso della seconda rappresentazione, 1617 lire, è però superiore a quello della prima, 1447. Tuttavia l'interesse suscitato da una nuova commedia di Molière è sufficiente a giustificare l'affluenza che non è prova necessariamente di successo. E' innegabile che le rappresentazioni successive re-

(*vedi nota 3*). La cosa non gli costò molta fatica, poiché si trattava di una di quelle piccole commedie che la sua compagnia aveva improvvisato all'inizio della propria attività; gli era quindi sufficiente trascrivere (3). La terza rappresentazione del *Misantropo* fu ancora meno fortunata delle precedenti (4). Non riusciva affatto gradita tutta la serietà di cui l'autore aveva cosparso la *pièce*. D'altronde i Marchesi erano la copia di molti originali di riguardo (5), che sparlarono dell'opera con tutte le loro forze. « Eppure non ho potuto far di meglio e certamente non farò mai di meglio » diceva a tutti Molière.

Il Signor di *** credette di potersi procurar merito agli occhi di Molière difendendo il *Misantropo*: scrisse una lunga lettera che diede a Ribou perché la mettesse in capo alla commedia. Molière se ne irritò e mandò a chiamare il suo Libraio, lo rimproverò di aver stampato quella rapsodia senza consultarlo, e gli

gistrano un rapido declino: 886, 972, 698, 647, 723, 641, 601, 212, 349 lire. La *pièce* tuttavia ebbe trentaquattro rappresentazioni nel 1666. I dati degli incassi che abbiamo riportato indicano lo scarso interesse del pubblico, mal disposto verso una commedia troppo seria. Tuttavia Grimarest sbaglia pensando che il *Médecin malgré lui* sia stato scritto in tutta fretta per « puntellare » il *Misantropo*. Questa commedia non comparve al Palais-Royal se non il 6 agosto e, soltanto il 3 settembre col *Misantropo*, vale a dire tre mesi dopo la prima rappresentazione di quest'ultima commedia.

(3) Il Registro di La Grange cita infatti, il 14 settembre 1661, *Le Fagotier*, che il Registro de la Thorillière chiama, il 20 aprile 1663, *Le Fagouteux*, e *Le Médecin par force* il 9 settembre 1664. La Grange cita ancora alle date del 7 e del 9 ottobre 1679, *Le Médecin malgré lui* sotto il suo vecchio titolo di *Le Fagotier*. La prima versione di *Le Fagotier* non ci è giunta.

(4) Come confermano le cifre degli incassi sopra riportati.

(5) Nessun giornalista o memorialista, per quanto sappiamo, li nomina, ma i contemporanei hanno creduto di riconoscere il Duca di Montausier in Alceste; cfr. Saint-Simon, *Mémoires*, éd. de Boislile, III, p. 126; d'Olivet, *Histoire de* l'Academie française. Parigi, 1729, II, p. 158.

proibì di vendere i volumi in cui essa compariva, e bruciò tutto ciò che ne restava; ma dopo la sua morte fu ristampata. Il Signor di *** che si compiaceva molto di frequentare la Molière, venne a cena da lei il giorno stesso. Molière lo trattò cavallerescamente in merito alla lettera fornendogli le ragioni per cui non riteneva prudente che egli prendesse le difese della commedia (6).

Alla quarta rappresentazione del *Misantropo* egli aggiunse il suo *Fagotier* che fece molto ridere i Borghesi della rue S.te Denise (7). Il *Misantropo* fu giudicato molto più favorevolmente e, a poco a poco, considerato una delle migliori opere che fossero mai apparse. Il *Misantropo* e il *Médecin malgré* lui uniti assieme richiamarono mezza Parigi e al medesimo tempo gli esperti. Molière, compiacendosi del successo ottenuto dal suo accorgimento, per costringere il pubblico a rendergli giustizia, tentò di cavarne una onorevole vendetta, fa-

(6) La *Lettre écrite sur la comédie du Misantrophe*, datata 24 dicembre 1666 e unita all'edizione originale del 1667, editore Ribou, è di Donneau de Visé. Nell'edizione del 1682 essa è firmata I.D.D.V. (Jéan Donneau de Visé). Brossette racconta a questo proposito l'aneddoto in modo un po' diverso dal Grimarest, ma lo conferma sul punto essenziale, cioè lo scarso interesse di Molière ad unire la lettera di Donneau de Visé alla sua commedia. Cfr. *Correspondance Boileau-Brossette*, éd. Laverdet. Parigi, 1858, pp. 514-515: « Gli ho domandato (a Boileau) chi era l'autore della lettera che si trova nelle edizioni di Molière in merito alla commedia del *Misantropo*. Mi ha detto che era di M. de Visé, autore del *Mercure galant*. M. de Visé, essendo stato alla rappresentazione del *Misantropo*, tenne a mente, bene o male, questa commedia e la trascrisse con l'aiuto di alcuni amici che a loro volta l'avevano vista rappresentare. De Visé sulla propria copia, ottenne il privilegio e la volle far stampare senza la partecipazione di Molière. Questi lo seppe e, piuttosto che fargli causa, acconsentì che la lettera, di cui Molière non era soddisfatto, fosse unita all'edizione che Molière fece fare lui stesso del *Misantropo* ».

(7) Questo è un chiaro errore. Il *Médecin malgré lui* non fu associato al *Misantropo* nel manifesto se non il 3 settembre alla ventiduesima rappresentazione. Vedi nota 2.

cendo recitare il *Misantropo* da solo. Ottenne un successo molto lusinghiero, di modo che non fu possibile rimproverargli che la piccola *pièce* avesse sostenuto quella grande (8).

Gli Ipocriti erano stati talmente irritati dal *Tartufo*, che fecero circolare in Parigi un libro abominevole, che venne attribuito a Molière per rovinarlo. E' in tale occasione che egli introdusse nel *Misantropo* i versi seguenti:

Et non content encore du tort que l'on me fait,
Il court parmi le monde un livre abominable,
Et de qui la lecture est même condamnable,
Un livre a mériter la dernière rigueur,
Dont le fourbe a le front de me faire l'Auteur.
Et là dessud on voit Oronte qui murmure,
Et tâche méchamment d'apuyer l'imposture;
Lui qui d'un honnête homme à la Cour tient le rang...
Etc. ... (9).

(Per di più, non contento del torto che m'ha fatto,
va diffondendo in giro un immondo libraccio,
che solamente a leggerlo c'è da perder la faccia,
un libro che si merita il massimo rigore,
e ha la faccia di farmi passare per l'autore.
Oronte, mormorando, gli fa gioco, e procura
di dar perfidamente credito all'impostura!
Lui, che a Corte lo stimano gentiluomo perfetto...
ecc. ...) (*traduzione di Vittorio Sermonti*)

Si constata, in virtù di tale circostanza, che il *Tartufo* fu rappresentato prima del *Misantropo* e prima del *Médecin malgré lui*, e che pertanto la data della prima rappresentazione di queste due ultime commedie riportata nelle opere di Molière non è esatta; giacché

(8) E' esatto che nell'ottobre e nel novembre 1666, il *Misantropo* figurò solo in cartellone.

(9) Il *Misantropo*, atto V, scena I, versi 1500-1507. Non si conosce nessun'altra menzione di tale opera. L. A. Menard, *Le livre abominable de 1665 qui courait en manuscrit parmi le monde sous le nom de Molière, comédie politique en vers sur le procès de Foucquet*. Parigi, 1883, 2 vol. è apocrifo.

si registra che esse furono rappresentate nei mesi di Marzo e di Giugno dell'anno 1666 (10).

Molière aveva letto il suo *Misantropo* a tutta la Corte, prima di farlo rappresentare; ognuno gliene diceva il proprio parere; egli però, di solito, non seguiva che il proprio, poiché egli sarebbe stato sovente costretto a rimaneggiare le sue *pièces* se avesse dato retta a tutti i suggerimenti che gli erano forniti. D'altronde talvolta succedeva che tali suggerimenti fossero interessati: Molière non affrontava nessun carattere, non introduceva nessun particolare senza averne in proposito le idee molto chiare.

E' per questo motivo che non volle togliere dal *Misantropo quell'anima lunga che sputava in un pozzo per fare dei cerchi* (11) che la defunta Signora gli aveva detto di sopprimere allorché egli ebbe l'onore di leggere a questa Principessa la sua commedia. Ella considerava il passo come un tratto indegno di una sì bella Opera: ma Molière aveva in mente un modello e volle metterlo in scena.

(10) Sbaglia Grimarest: le date del 4 giugno per la prima rappresentazione del *Misantropo* e quella del 6 agosto (non marzo) 1666 per quella del *Médecin malgré lui* date dall'edizione postuma del 1682 sono esatte e confermate dal Registro di La Grange. Ma la « querelle » del *Tartufo* durava dal 1664.

(11) *Il Misantropo*, atto V, scena ultima.

La locandina

L'edizione del *Misantropo* di Molière allestita dal Teatro Stabile di Torino è stata presentata per la prima volta il 27 febbraio 1968 al Teatro Alfieri di Asti, nel quadro del potenziamento dell'attività regionale perseguito dall'Ente; dopo una serie di recite a Genova e a Roma, effettuate nell'ambito dei normali scambi di rappresentazioni con i Teatri Stabili di quelle città, nonché nei maggiori centri piemontesi, lo spettacolo è giunto al Teatro Carignano di Torino il 23 aprile 1968.

Ecco la locandina dello spettacolo:

MOLIERE
IL MISANTROPO

Traduzione di *Vittorio Sermonti*
Regia di *Roger Mollien*
assistito da *Georgette Benamo*
Scene e costumi di *Michel Raffaëlli*
Regista collaboratore *Enrico d'Amato*

Alceste, amante di Celimene	*Glauco Mauri*
Filinte, amico di Alceste	*Mario Piave*
Oronte, amante pure lui di Celimene	*Gianni Galavotti*
Celimene, amante di Alceste	*Adriana Asti*
Eliante, cugina di Celimene	*Leda Negroni*
Arsinoè, amica di Celimene	*Didi Perego*
Acasto, marchese	*Giampiero Fortebraccio*
Clitandro, marchese	*Armando Spadaro*
Basco, domestico di Celimene	*Franco Grossi*
Una guardia del Maresciallato di Francia	*Enrico d'Amato*
Dubois, domestico di Alceste	*Enrico d'Amato*

Lo spettacolo

Il *Misantropo*, uno dei grandi capolavori, se non addirittura il capolavoro del massimo autore comico francese (rappresentato per la prima volta al Palais Royal di Parigi il 4 giugno 1666), introduce per la prima volta il nome di Molière nei cartelloni dello Stabile di Torino. Per tale motivo è sembrato opportuno al Teatro, per atticurare allo spettacolo il « taglio », per quanto possibile più vicino alla matrice originale del testo e dello spirito che lo informa, sì da fornire al pubblico una lettura, non solo artisticamente e criticamente valida, ma anche ineccepibile dal punto di vista della *forma mentis* di base, della tecnica di recitazione, ed in genere, dell'impianto sia fisico che intellettuale dello spettacolo, far ricorso ad un regista francese.

La scelta è caduta su Roger Mollien, che, in quanto allievo di Jean Vilar, offre la duplice garanzia di scrupolosa fedeltà ideale al testo e di modernità di spirito interpretativo. Mollien ha a sua volta chiamato a collaborare lo scenografo Michel Raffaëlli, un marsigliese di origine corsa, che ha fatto le sue esperienze principali in Germania, considerato, oggi, una delle figure di punta della giovane scenografia europea. Regista collaboratore è Enrico D'Amato e assistente alla regìa Georgette Benamo.

Caratteristica principale dello spettacolo è senza dubbio l'atteggiamento non passivamente « reverenziale » assunto di fronte al capolavoro molieriano, e ciò allo scopo di restituirgli, al di là del mito che è venuto a circondarlo nel tempo, la sua freschezza originale e la sua carica contestativa (non dimentichiamo, ad esempio, che i marchesi tanto crudelmente ritratti da Molière,

non solo affollavano la sala, ma, secondo una consuetudine dell'epoca, giungevano a prendere posto su apposite poltrone addirittura in scena).

Per far ciò, senza alterare una sola parola del testo e senza aggiungervene neppure una, il regista ha immaginato uno spettacolo che inizia come prova di attori del *Misantropo*, si compone gradualmente sino a diventare una vera e propria rappresentazione, per poi ritornare prova e così concludersi.

Gli interpreti

Al centro del *Misantropo*, rappresentato dal Teatro Stabile nella traduzione di Vittorio Sermonti, si trova un attore che, con questo spettacolo, realizza un sogno coltivato a lungo, cioè Glauco Mauri Questo attore, che nei *Dialoghi del Ruzante* ha dato una prova della sua forza espressiva e della sua fantasia comico-drammatica, nel personaggio di Alceste riversa tutto se stesso con una assoluta libertà e talora una geniale incoerenza; quella stessa che c'è nel testo, nella misura in cui è espressione di vita; non si deve d'altronde dimenticare che il « misantropo » è un personaggio autoritratto per Molière e tale deve esserlo anche per ogni suo vero interprete.

Accanto a Mauri, un'Adriana Asti di una grazia feroce e raffinata, scattante nel gesto, tagliente nella parola, discontinua nei sentimenti, proprio come vuole il personaggio di Celimene, uno dei grandi ruoli per una prima attrice; comunque, anch'essa, non un personaggio rigido, ma con una mescolanza di atteggiamenti contraddittori, secondo quel principio di incoerenza al quale abbiamo fatto cenno. Filinte, l'altra metà dell'autoritratto molieriano (se Alceste rappresenta l'aspetto di rigorismo morale, spinto sino all'esasperazione, Filinte rappresenta la necessità pratica di venire a patti con la società) è affidato a Mario Piave; Oronte, il rivale di Alceste e anche il suo contrario, è Gianni Galavotti; mentre la cugina di Celimene, Eliante, è Leda Negroni e l'amica Arsinoè Didi Perego; il coro, costituito dai due marchesi fatui, raffinati e crudeli, è formato da Armando Spadaro e Giampiero Fortebraccio.

Il regista

Roger Mollien proviene dalla scuola di Jean Vilar, avendo debuttato, come attore, nel 1952 al T.N.P. lavorandovi poi ininterrottamente per ben tredici anni, sino al 1965.

Al T.N.P. Mollien ha recitato accanto ad alcuni dei massimi attori francesi, da Gerard Philipe a Maria Casares, partecipando a ben 60 spettacoli tra classici e moderni e dando vita ad un'ampia galleria di personaggi di notevole rilievo: ricordiamo, tra gli altri, Celio nei *Capricci di Marianna* di Alfred De Musset, Ippolito nella *Fedra* di Racine, Valerio nell'*Avaro* di Molière, Massimo in *Cinna* di Corneille, giù giù sino al Serghèi di *Platonov* di Cechov.

Al T.N.P. Mollien ha fatto anche le sue prime prove come regista, allestendo spettacoli come: *I rusteghi* di Idoni, *La Fausse suivante* di Marivaux (con Geneviève Page), *Nicomede* di Corneille (con Laurent Terzieff), *Genousie* di Obaldia, di cui interpretò anche la parte del protagonista.

Fuori dal T.N.P. ha diretto numerosi spettacoli, tra i quali ricorderemo in particolare *Leonce e Lena* di George Büchner e *Don Giovanni* di Molière. Per la televisione francese ha curato un'apposita edizione dei già ricordati *Rusteghi* goldoniani. La qualità dei risultati raggiunti gli ha permesso di figurare lo scorso anno tra i candidati alla direzione del parigino Théâtre de la Ville.

Nella Capitale francese, Roger Mollien sta portando a termine la realizzazione di un progetto estremamente impegnativo ed ambizioso: la costituzione del primo teatro francese privato permanente, organizzato con gli stessi criteri e metodi che caratterizzano un teatro sov-

venzionato ad azione culturale e popolare. Per tale scopo si è circondato di attori come Samy Frey, Delphine Seyrig, Michel Bouquet, Laurent Terzieff e altri. La compagnia agirà in una sala di 1500 posti praticando prezzi popolari. I cartelloni si svilupperanno sulla duplice direttrice del classico e della ricerca.

Sul piano estetico Roger Mollien si pone deliberatamente ad un incrocio di tendenze, nell'intento di rinnovare le tradizionali esperienze della cultura teatrale mediante l'acquisizione e l'approfondimento delle linee di ricerca sviluppate negli ultimi decenni dai più significativi uomini del teatro contemporaneo, da Brecht a Grotowsky, alle giovanissime compagnie sperimentali.

Con la collaborazione di Georgette Benamo, Roger Mollien ha sottoposto gli attori del *Misantropo* ad esercizi preparatori di decontrazione, in modo da metterli, secondo una collaudata e tipica tradizione del teatro francese, in condizioni di sentirsi perfettamente a loro agio sul palcoscenico. L'attore, secondo Mollien, non deve mai recitare contratto, ma padroneggiare perfettamente il proprio corpo ed impostare il movimento su « cerniere » (gomiti, ginocchia, ecc.) perfettamente sciolti e scattanti.

Questi esercizi hanno suscitato un vivo interesse negli attori, alcuni dei quali come i risultati provano, hanno scoperto in se stessi nuove e insospettate dimensioni.

Il Teatro Stabile di Torino ritiene utile offrire periodicamente a se stesso e alla propria compagnia l'occasione di venire a contatto con metodi di lavoro di registi stranieri, per arricchire le esperienze attraverso il confronto e l'esercitazione diversa da quella solitamente praticata da noi.

Lo scenografo

Michel Raffaëlli, di famiglia corsa, come indica chiaramente il nome, è nato a Marsiglia meno di 40 anni fa. A Marsiglia si è formato ed ha fatto le sue prime

prove sia come pittore che come musicista: due interessi che conserva ancor oggi e che coltiva assiduamente accanto all'attività di scenografo.

Al teatro si è accostato una dozzina di anni fa, sempre nella città natale, su invito del regista Fontaine, al quale si deve, tra l'altro, negli anni scorsi, il festival teatrale di Cassis, in un quadro di *Calanques*, di mare e di cielo, indubbiamente tra i più suggestivi d'Europa. Dieci anni fa, partecipando come scenografo al festival di Sarlat (si rappresentava la Commedia-balletto di Molière *Georges Dandin*) il contributo di Raffaëlli allo spettacolo destò l'interesse di uno dei maggiori critici tedeschi, il quale, con un suo articolo di incondizionate lodi, suscitò l'attenzione dei teatranti tedeschi, che invitarono il giovane artista a lavorare nel loro paese. Da allora Raffaëlli ha svolto la maggior parte della sua attività in Germania, debuttandovi, come adesso gli succede in Italia, proprio con un Molière; in seguito, però, soprattutto nel teatro di Darmstadt, uno dei teatri di punta dell'avanguardia tedesca, si dedicò principalmente al nuovo teatro; ad esempio Raffaëlli è lo scenografo di tutto il primo Ionesco in edizione tedesca. Oltre alla scenografia destinata al teatro di prosa, ha sempre sviluppato un'attività nei settori della lirica e del balletto.

In Francia ha collaborato con Planchon (*Patte Blanche*, 1965), con Guy Retoré, Lavelli (assieme al quale l'estate scorsa presentò, tra l'altro, al festival di Avignone, il *Trionfo della sensibilità* di Goethe) ed altri registi di punta. Nel febbraio scorso, in occasione della inaugurazione della Casa della cultura di Grenoble, avvenuta nel quadro dei giuochi olimpici, con una sua scena è stata rappresentata la novità di Michel Butor *6.810.000 litri d'acqua al secondo*. Non appena avrà terminato il lavoro per il Teatro Stabile di Torino, si dedicherà all'edizione del *Drago* di Schwartz, allestito dalla compagnia del Teatro di St. Etienne.

Raffaëlli, che crede nel teatro di agitazione politica

da un lato e nel teatro di ricerca dall'altro, convinto che queste due forme drammatiche spesso coincidano, è particolarmente interessato alla ricerca di nuovi materiali scenici e la sua concezione della scena è eminentemente dinamica; egli cioè non concepisce una scena immobile, definita una volta per tutte, ma, al contrario persegue una scena che si trasforma col procedere dell'azione, di cui sia parte. (In vita sua, quasi per giuoco e per scommessa, ha realizzato un'unica scenografia totalmente realistica; si trattava di una *Carmen* e, ridendo rumorosamente da buon marsigliese, oggi dice: « Era talmente vera, era talmente Siviglia, che, benché fuori del Teatro fosse inverno, io lavorando sul palcoscenico, mi sono abbronzato e ho preso un colpo di sole »).

Raffaëlli, a Parigi, con un gruppo di amici, musicisti, scenografi, attori, pittori, scultori, ecc. (comunque per adesso nessun regista) ha dato vita ad un « gruppo di ricerche sceniche contemporanee », allo scopo di approfondire un tema che egli giudica essenzizale: quale posto e quale funzione ha e può avere il teatro nella società contemporanea?

E' interessante rilevare che tutti gli elementi che compongono la scena del *Misantropo*, o quanto meno quelle parti di scena che esistono, stante l'impostazione registica dello spettacolo, sono riproduzioni di autentici elementi del Seicento. Provengono tutti (si tratta di fotografie ingrandite o parti dipinte) da un palazzo parigino, esattamente l'Hotel de Lauzun, costruito nel 1657 per un finanziere che fu incarcerato prima di poter prendere possesso della superba magione. Nel palazzo abitò per tre anni il duca di Lauzun, del quale conserva il nome. Nel secolo scorso vi abitarono, in appartamenti, Baudelaire e Théophile Gautier. Oggi l'edificio è di proprietà della Città di Parigi che lo usa come sede di ricevimenti. Gli elementi autentici sono stati composti, secondo il suo metodo creativo, da Raffaëlli, con il criterio del collage e inseriti in elementi portanti di puro valore grafico.

Nota del traduttore*

Es widerstrebt mir, dene, die es nicht schon wissen, zu sagen, dass übersetzen, wirkliche übersetzen, dasselbe ist wie schreiben. Denn ich fürchte, sie würden auch nicht verstehen, was schreiben ist.

Hofmannsthal.

Questa traduzione assolve un impegno editoriale. Ma è fatta per la scena. A scanso di equivoci: è fatta nell'unico modo in cui fossi capace di farla e disposto a farla. Cioè, non mendico scuse per la sua infedeltà. Non mi ha mai incantato, per altro, il famosissimo aforisma che, associando le traduzioni alle donne, le pretende o brutte e fedeli o belle e infedeli. Opino si tratti di una povera tautologia.

Ho tradotto *Le Misanthrope* con applicazione e con ardore; anche con timidezza. Non con deferenza. Non mi parve intoccabile. In tal caso, non lo avrei toccato. Nella manipolazione linguistica, ammetto di aver sconfinato in più punti dai limiti che una onesta consuetudine fermamente prescrive. Resta il fatto, che ogni traduzione comporta arbitrio (non lo tollera, lo esige): come la lettura che la precede e la orienta via via; come ogni rapporto con un testo letterario, e come la

(*) Vittorio Sermonti, al quale si deve la bella traduzione del *Misantropo*, recitata dal Teatro Stabile, ha scritto queste note in vista della imminente pubblicazione, da parte dell'Editore Einaudi, di un volumetto della Collezione di Teatro dedicato alla commedia molieriana. Il Teatro Stabile ringrazia il traduttore e l'editore per l'autorizzazione a riprodurre questo breve, ma vivacissimo testo.

più modesta pretesa di capire quello che un altro essere umano ci sta dicendo, di decifrare un sorriso. Parafrasando una magistrale agudeza di Borges, asserirei: anche se la lettura del *M.* mi avesse indotto, in capo a tortuosi delìri, a trascrivere in francese il *M.*, il mio *M.* non sarebbe stato identico a quello di Molière.

Il problema del tradurre, anzi il lavoro del tradurre è, come quello del copiare, lavoro amoroso. Non persegue l'*unio mystica* col testo, ma nemmeno il più dimesso e generico obbiettivo di somigliargli. Testimonia di un rapporto, ne registra meticolosamente l'intensità e la complessità: con ciò mette in rilievo — non, maschera — l'alterità sua rispetto all'originale, che è poi la condizione minima del rapporto. All'amante che, in estasi fruitoria, proclama la suprema istanza di far tutt'uno con la amata, è lecito contestare l'iperbole: l'identificazione, infatti, sopprimerebbe la fruizione, abrogherebbe la stessa smania di identificarsi.

Di questo sono pacificamente persuaso. In più, avverto con rabbia, sotto la soave metafora della traduzione fedele, la grettezza terminologica del diritto matrimoniale. Fedeltà che si presta a una casistica molto fiscale, esibisce austere gerarchie, e riposa sullo scetticismo più melenso... Esempio: atteso che la lettera non è riproducibile, ci si applichi, per lo meno, allo spirito dell'originale.

So bene, ad esempio, che una traduzione fedele del *M.* la si pretenderebbe, per lo meno, in prosa. Come possibile, con l'onere supplementare del *certus pes*, rendere una ragionevole aliquota delle sottigliezze, seicenterie e francesità del testo di Molière? « Perché ballare sul filo e fare per giunta una riverenza ogni quattro passi? ».

Io, appunto, ho tradotto il *M.* in versi e con le rime (una riverenza, per l'esattezza, ogni quattordici passi). Mi è parso il modo migliore per rendere partitamente ragione di quello che leggevo, leggendo e rileggendo il *M.* Per un doveroso atto di omaggio al buonsenso, vorrei appena soggiungere che tradurre in prosa un'opera in versi non mi pare meno stravagante che tradurre in versi (il Sette e l'Ottocento ce ne forniscono, d'altronde, molti e non infami esempi) un'opera in prosa. Dico stravagante e non dico colpevole. Non tradurre affatto un'opera in versi, perché i versi non si san fare, o ci si vergogna di farli, mi pare viceversa normalissimo.

Naturalmente, i miei versi non sono alessandrini, così come la lingua che ho adottato è l'italiano, appunto, e non il francese. D'altronde, pretendere di produrre un alessandrino italiano, vale quanto prentender di fare un verso blù. Pretesa anche simpatica, ma incongrua al materiale disponibile. Sono spesso martelliani, per inerzia; talora non sono che biscie tipografiche. Volevo che risultassero versi nella voce degli attori; non m'importava che lo fossero già sulla pagina. In tal senso dicevo che questa traduzione è fatta per la scena. (Contesto che il linguaggio teatrale debba essere, prescrittivamente, « parlato », « parlato medio colto », e via sociologizzando. Mi pare assodato che debba essere « vocale »).

Una commedia stampata, per quanto nobile sia e classica si sia ridotta ad essere, è anche la registrazione delle battute di uno spettacolo. La virtualità di innumerevoli altri spettacoli. La traduzione di una commedia è anche la proposta di uno spettacolo in più. Ringrazio davvero attori e direzione artistica dello Stabile di Torino, il de Bosio, il Morteo e il Glauco Mauri soprattutto, per aver accusato a prima lettura il carattere tecnicamente ingiuntivo di questa proposta, e per avermi offerto di buon grado la loro connivenza paziente; l'editore Einaudi, perché pubblica questo copione.

V. S.

Praga, gennaio 1968.

ADELONDA DI FRIGIA

Il Teatro Stabile di Torino presenta, a cura di Gualtiero Rizzi, il 6-7-8 maggio 1968:
Adelonda di Frigia, *tragicommedia di Federico Della Valle; musiche di Pietro Veccoli (trascrizione Roberto Goitre); interpreti: Rita Martina, Carla Boglietti, Nella Verri, Armando Sorbara, Giuliano Ferrein; al clavicembalo il M° Roberto Goitre.*

Adelonda di Frigia

Dedica della prima edizione a stampa della « Adelonda di Frigia »

A Carlo Emanuele I di Savoia: « Serenissimo Signore, l'« Adelonda di Frigia », che rappresentata agli occhi della Serenissima Infanta, che sia in Cielo, ebbe fortuna di piacerle, si presenta oggidì stampata al real cospetto di Vostr'Altezza Serenissima, sperando di essere da lei gradita come ebbe ventura di piacere a chi ebbe tanta uniformità e di pensieri e di volontà con l'Alt. Vostra: tanto più che trattandosi e d'azioni e di persone eroiche, non può né deve uscire che sotto i felicissimi auspici del glorioso e sempre invitto nome di V. A. vera e unica idea dell'Eroe Cristiano. A ciò s'aggiunge, che sendo il poema frutto de l'intelletto di Federico della Valle, che le nacque suddito, non può il frutto, qual egli si sia, esser d'altri che del vero padrone del suolo. Io come nipote ed erede dell'autore, per sodisfar in qualche parte a l'obligo proprio ed ereditario, altro non restandomi ne l'eredità che il Poema: in segno degli oblighi infiniti che il Zio defonto e io teniamo a la real grandezza di quella, non potendo del proprio, procuro di sodisfare con quel d'altri; anzi con la restituzione di quell'istesso che già fu di V. A. anni sono. Resti servita di accettare questo testimonio de l'umile e divota volontà mia come ne la supplico, poiché neanche il gran Padre Oceano isdegna picciolo tributo de' ruscelli, ancorché la grandezza de' fiumi l'arrichisca d'una continua immensità d'acque. Mentre umilissimo a V. A. m'inchino, e prego dal Signore quegli anni stessi di felicità che sono giustamente dovuti al suo real valore. Torino a 13 Genaro 1629. D. V. A. Serenissima fidelissimo suddito, ed umilissimo servitore

FEDERICO PARONA ».

Argomento

Adelonda figlia del re di Frigia promessa in moglie a Mirmirano Prencipe di Ponto, mentre con real seguito se ne va a marito, è trasportata da borrascosi venti a l'Isola de le Amazoni, ove fatta prigioniera, constituita sacerdotessa del tempio, e ministra di quell'Idolo, a qual per antica legge si sacrificavano come vittime tutti gli uomini forastieri, che a l'Isola capitavano. Mirmirano dopo l'aver aspettato per qualche tempo, avuta nuova de la borrasca di Adelonda sua, si risolse con Almaro suo compagno di rimettersi a le onde, e di andarla a cercare: così dopo lunga e perigliosa navigazione, combattuto da contrari venti, è trasportato anch'egli a l'istessa isola: ove fatto prigioniero e destinato al sacrificio, è consignato ad Adelonda come sacerdotessa, la qual mentre s'apparecchia a fare il sacrificio lo riconosce, e tra loro consigliano come fuggire e salvarsi; ritrovano ingegnosamente lo scampo, e se ne fuggono. Procura la reina irata che si doni loro appresso, e si ritengano. Parla l'Idolo, e comanda che si lascino andar per loro viaggio, anzi che per l'avenire non se li facciano più sacrifici d'uomini, ma che si debbano amare come natura insegna.

La «prima» del 1595

Non s'era trovato finora nessun documento su questa rappresentazione. Su di essa non si potevano che fare congetture, sulla base delle poche notizie allegate al manoscritto del Veccoli o alla dedica del Parona. Ora la lacuna è colmata dal seguente documento che il Prof. Federico Doglio, Docente di Storia del Teatro presso l'Università di Roma, ha scoperto alla Vaticana (Urb. Lat. 1113 ff. 590-93, « Annunzi Relazioni e Scritture Diverse Politiche et Istoriche del sec. XVI »), *ricchissimo di minute descrizioni e che viene qui pubblicato per la prima volta.*

« Tra li molti vaghi e diversi spettacoli quali affine d'onorare il Car(dina)le Ser(enissi)mo d'Austria furono in questa città con incredibile magnificenza preparati la rapresentatione della tragicomedia intitolata l'Adelonda di Frigia novello parto del giudiciosissimo sig. Federico della Valle parve (oché) pur fussero gli animi incapaci di cose maggiori, che in sua lode, et haesse l'universal consenso di tutti. Percioché se bene nell'altre cose, et grandezza, et eccellenza e maestà appariva; tuttavia in questa, per farla stupenda si compiacque più abbondantemente di spiegare l'Alt.(zza) del Ser.mo nro (nostro) Prencipe l'animo e la fortuna regale. Io la vidi et ne stupii; et insieme ne (capii) mirabil contento. Perché stimo cosa giusta che Vs.R.mo la quale nelle cose mie ha sempre sentito amica alteratione; lora per me intenda, onde più mi sono compiaciuto; cose cred'io, che con la tragicomedia, non si daranno alla stampa: parlo dell'Apparato della scena, et de gli Intermedij, che vi si fecero et in vero non è opera di debole soggetto ed io sono (prettendere) di descrivere le ceri-

monie, et reali accoglienze, lì superbi apparati, lì sontuosi reciproci conviti, con le varie e dilettevoli caccie, non la bell.ma Giostra, non pur Marziale e fiera, ma ricca, e vaga d'ingegnosa inventione, non i regij trattamenti quali con Cesarea liberalità, e graviss.me spese hanno per lo spatio d'undeci giorni, quest'A.R. Ser.ma fatte per honorare et accarezzare il sud. ser.mo Cardinal loro Cug.no. Sabbato dunque, per comminciare, che (fu' atti - 1 del punto) alle quatr'hore di notte, fu essa maravigliosamente recitata dalle Principaliss.me Dame di Palazzo nella gran sala terrena riguardevole, com'ella sa, per i molti fregi d'oro, et per la finiss.ma dipintura alla cui bellezza et grandezza corrispondendo l'apparato della scena di cui ne fu insieme; et Architetto et inventore S. A. Ser.mo nostro Prencipe naturale riempì d'invidiata sodisfatt.ne et gli occhi, et gli animi de' risguardanti.

Perciocché nient al decoro mancando, nulla lasciava all'invidia di poter riprendere od a sublimi intelletti di più oltre desiderare et io per me, com'alhora ne rimasi stupito, così hora temo di rimaner inhabile di raccontarla, ella così richiedeva al bisogno, occupando con uguale distanza da 15 passi per largo e per longo, rapresentava nella parte di mezzo della Prospettiva un ceruleo Mare il quale ne in tutto naturale, ne in tutto artificiato dir si poteva perciocché l'acqua, era veram.te naturale et non finta ma però acresciuta dall'arte con la dipintura et le navi di mezzo rilievo erano stimate muoversi anch'elle col moto del Mare, sovra il cui dorso con altri molti picioli leni, elle dimoravano. Ne vi mancavano i venti, i quali umbreggiati da maestra mano in torbido cielo, sembrava, che sdegnati sfidassero l'onde e commovessero il mare, nondimeno i leni maggiori mostravano di far resistenza all'onde, se bene per lo proprio peso profundavano nel mare fino al terzo chierchio. Gli altri minori accomodavansi all'instabilità dell'onde, c'hor alto, c'hor basso li trhaevano. Haveva il dipintore fatoli alcuni pessi all'intorno di mostruosa

forma i quali secondavano i fluttuanti leni, diresti, che attendevano il loro sommergimento per acquistarne la preda. Scoprivasi anche il molo, era egli di questa sorte avanzavasi in forma di mezza luna nel mare, non però in guisa piegandosi che da ogni vento assicurasse i commessi vascelli, perciocché niuna resistenza vi trovava il sirocco.

Tale era la prospettiva superiore, a cui congiungendosi quella del sinistro lato, formava un Angulo rettilineo, che faceva un altro porto, il quale reffuggio a naviganti, ma non sicurezza mostrava di promettere. Hora tutto questo lato rappresentava grande et populatissima Città, la qual cinta d'ogni intorno da muraglia altissima, era sufficientemente assicurata et da torrioni e da bastioni opportunamente posti, con assai proportionata distanza, la cui porta, che grandissima appariva, sopra il suo stesso arco sosteneva un altro e ben fabbricato castello, tutto di bianchi marmi, in forma di quadrato, diamante lavorati. Ne già vi mancava il largo e profondo fosso o in luoghi convenevoli le rinforzate guardie o le vigilanti sentinelle, scorgevasi ancora, sopravanzanti i tetti delle case alcune sommità de Templi o le piramidali cime de campanili risplendenti d'oro e d'argento, i quali costringevano altrui a credere maraviglie del rimanente, che no' si vedeva. Dall'altra parte al dirimpetto frondeggiava un odorifero boschetto di versi allori, di suavi mirti e di giovani haranci, i quali insieme coi fiori havevano anche i frutti, altri però verdeggianti et accerbi, altri dorati e maturi. Tra i cui ombrosi rami, vezzosi angeletti saltellando, cantavano amorose canzoni et con diletto grandissimo, erano risguardate le timidi lepri, et i paurosi conigli, i quali at ogni scossa di fronde, apena visti si rinselvavano. Ma confinante a lui alto sorgeva un superbissimo tempio al quale insiememente facevano sostegno et ornamento molte colonne d'oro, con Dorico ordine compartite, da quali le basse et i capitelli eran anche d'oro, parimente era il frontespicio, le cornici, gl'Archi-

travi, i cordoni et il pinaculo della cupola et i fregi et i festoni industriosamente intagliati così tutte che si come al tempio reccavano maestà e grandezza, così inducevano negli animi de spettatori e stupore e riverenza, quinci al paro vedevasi una belissima fontana scaturente da candide e rotonde mamelle di marmorea ninfa; le cui acque havendole in prima come per tributo, fatto intorno un piciolo e delicioso lago, libere poi per lo fiorito prato se ne givano, in guisa di pargoletto ruscello vezzosamente mormorando. Tale si vide esser l'apparato della scena. Ma per lo primo de gl'intermedi, a poco a poco vid'io uscir dal mare ignude fino all'ombilico tre belissime sirene che detto havresti ch'ancora gocciolavano s(t)ille d'acqua marina, queste toccando maestrevolmente l'harpa, la cettra el liuto cominciarono il più sonoro et armonico canto, ch'io mi h'abbia udito giamai. Ne per ch'egli durasse buono spacio di tempo, fu però alcuno cui rincrescesse conciona, che se aveniva che l'udito chiedesse riposo succedeva immediatamente l'occhio qual non contento di mirar mille volte con mirabil artificio, l'humana forma inestata in quella del pesce et appagandosi nella belezza dei volti e del rimanente del corpo giudicava al fermo che non fintioni ma più tosto fussero vere sirene venute per vaghezza ad onorare questi gran prencipi, infin dal lito Partenopeo.

Per il secondo intermedio comparvero con la scorta di quatro semidei stupendamente adorni et che mirabilmente suonavan altritanti leuti, la Ser.ma Principessa con i tre Prencipi maggiori et due altri pargoletti, gl'habiti loro erano ricchi, vaghi, bizzarri et uniformi, quelli si fermarono suonando et questi così leggiadramente e dispostamente danzarono un intricatissimo Balletto pieno di treccie, di nodi, di saltetti, di continenze e di ravolgimenti difficili che dubio alcuno non c'è, che non solo gli occhi altrui a fissamente riguardarli, et a pianger per dolcezza non costringessero, ma gli animi d'amirabili, et le lingue a lodando riconoscerli

come cosa data dal cielo. Fu longo il Balletto, et no' lo parve perché accresciuto sempre di nuove mutanze si faceva ad ogni momento vedere, et più vario, e più dilettevole, pareva che ad ogn'uno rincrescesse perché col termine suo non fusse anco terminata la festa, quasi in tutto diffidati, cosa non solo più bella non poter trovarsi ma nepur eguale, talché di mala voglia si disponevano ad udirne il rimanente.

Fu l'ultimo intermedio l'offerta de' salvaggi doni che buon numero di Satiri appresentarono al tempio. Questi dopo il duplicato giro, sempre accordando il canto a pastorali e rustici instrumenti di suono, di voce e forma differenti, ma però tutti insieme musicalmente concordi et rappresentanti al naturale la vera figura del satiro porsero a chi ben mirolli indicibil piacere, et ecco che succintamente quanto la brevità del tempo richiede, mercé del Cardinale che tantosto ha da partire, ho procurato di dar parte a V.S.R.ma delle cose con molto mio contento vedute, se non quanto altra miglior penna havrebbe saputo descrivere, almeno quanto per la mia rosa e rintuzzata, è stato in poco d'hora possibile di fare, il che da sezzo conoscendo, ho fuggito d'entrar con isduscito legno nel vasto pelago delle lodi, delle vaghe recitanti, i casi di loro tacendo, la giuditiosa, ricca, vaga, e strana bellezza de gli habiti, la gravità ne movimenti, l'ordine nel parlar, la sonorità nella voce, la gratia ne i gesti, la mirabil epressione degl'affetti nella causa altrui, l'opportuna commiseratione, il decoro nel riso e nel pianto; gli atti leggiadri e gentili et finalmente null'altre doti eccellenti, ch'io apena col pensier posso comprendere: lascio altrui largo campo di darne et a gl'altri, a' V.S.R.ma compitiss.ma raguaglio a cui se no' è incresciuta la longa dicieria diane seguir facendone applauso et volendomi bene, che io le bacio le mani.

Da Turino lì 27 di novembre 1595.

Le musiche di Pietro Veccoli

Sono scarsissime le notizie biografiche riguardanti Pietro Veccoli (o Vecoli), « musico di camera » di Carlo Emanuele I duca di Savoia. Di origine lucchese, deve essere giunto a Torino intorno al 1581, anno in cui vi pubblicò un libro di Madrigali; secondo il Vogel, a Torino pubblicò un'altra raccolta di composizioni, andata perduta. La Biblioteca Nazionale di Torino ha invece conservato un codice cartaceo, dedicato alla serenissima Infanta Donna Caterina d'Austria, duchessa di Savoia, contenente « *I Concerti fatti in Corte dal Serenissimo Carlo Emanuele I Duca di Savoia nella rappresentazione composta dal Signor Federico della Valle recitata dalle Dame con il balletto dei serenissimi Prencipi nella venuta del serenissimo Cardinare d'Austria* ». Nel 1597 ebbe una regalia per contrarre matrimonio, ma dopo il 1600 la sua presenza a corte non è più documentata, e si pensa ad un suo trasferimento a Parigi.

L'*Intermezzo,* breve forma di spettacolo musicale inserita fra gli atti di una più ampia e importante forma teatrale, ricevette lungo il secolo XVI la più autorevole qualificazione a progenitore del melodramma; specie con la fama grandissima che si ottennero gli *Intermezzi* per *L'Amico Fido,* composti nel 1589, per le nozze di Ferdinando di Toscana con Cristina di Lorena, da Marenzio, Cavalieri, Malvezzi, Bardi, Peri e Caccini; cioè, in buona misura, dagli stessi uomini che fra pochi anni firmeranno l'atto di nascita ufficiale dell'opera in musica: la *Dafne* di Rinuccini e Peri, rappresentata nel 1597 a Firenze in casa Corsi. Ma il termine *Intermezzo* solo convenzionalmente può essere usato per i « *Concerti* » di Veccoli; infatti, mentre gli

Intermezzi non hanno di solito relazione né con il dramma cui servono, né fra di loro, avendo ciascuno un proprio carattere definito, i « *Concerti* » di Veccoli sono vere e proprie *musiche di scena* per la Tragicommedia di Della Valle, della quale interpretano con viva aderenza le situazioni drammatiche, e nella quale ad un certo punto (il coro di tre dame che piangono con Adelonda) finiscono con l'inserirsi, dialogando con i personaggi del dramma e contribuendo al procedere dell'azione.

E' qui chiara l'importanza che i « *Concerti* » rivestono nella prospettiva della storia dell'opera, presentandosi come testimonianza di quel momento di estremo interesse in cui il nuovo genere nasce quasi inavvertito, coesistendo con vecchie forme sotto il premere di un gusto nuovo. Non diversamente, nel secolo XIII alcuni « *Tropi* » (in un certo senso gli « *Intermezzi* » del canto gregoriano), si ampliano nel dramma liturgico, rinunciando a una pura funzione di commento per divenire un efficace connettivo dell'azione.

Ma il piacere di fare conoscenza con questo nuovo contributo alla storia dell'opera in musica, passa in secondo ordine di fronte alla validità, in più punti alla reale bellezza delle musiche di scena di Veccoli. L'arte polifonica vocale, negli anni dei « Concerti » di Veccoli (1596), è al tramonto; ma mai tramonto fu più splendente e glorioso. Infatti, lo stesso anno della *Dafne* (1597) vede apparire l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi e le *Sacrae Symphoniae* di Giovanni Gabrieli; solo pochi anni prima Monteverdi ha fatto conoscere il suo terzo libro dei Madrigali (1592), mentre nello stesso 1596 Gesualdo pubblica il quarto libro dei suoi *Madrigali* e nel 1598 Marenzio il suo libro ottavo. Su questo sfondo imponente va vista l'operetta di Veccoli, la cui polifonia a 3 voci si bilancia fra i due poli del Madrigale e del Balletto, con una più spiccata inclinazione al primo genere. Ed è soprattutto al Madrigale di Marenzio che Veccoli sembra guardare, cioè all'ala conservatrice della

tradizione polifonica; non troviamo in lui le crudezze e audacie armoniche di Gesualdo né quelle già abbondantemente presenti nei primi libri di Madrigali di Monteverdi. L'impronta di Marenzio è evidente nel primo « Concerto di tre Sirene », nella marmorea levigatezza delle frasi espressive (« Dura legge aspra terra »), alle quasi risponde un ritornello (« fuggiam fuggiam quell'onde ») svolto con la consueta, ma abile tecnica imitativa della tradizione madrigalistica. Il secondo « Concerto delle Sirene » (« Cangiasi voglia e sorte ») introduce il ritmo vivace di un balletto; ma l'andamento accordale, come nei celebri balletti di Gastoldi, è contrastato da una resistente scrittura polifonica. Il « Concerto di tre Harpie » riporta il tipo del madrigale espressivo; come nel seguente « Choro di tre Dame nell'essequie », Veccoli si sofferma sull'esclamazione « Ahi », quasi ipostatizzandola in un delicato arabesco, e tratta con grande gusto gli incontri consonantici del testo (« cruda crudeltade incrudelir »). I due « Concerti di tre pastori » riportano le movenze del balletto, con prevalenza di andamenti isoritmici; e così pure « l'Entrata del balletto dei Serenissimi Principi e Principesse con sei leuti », dove il gusto ritmico fa pensare alla grazia raffinata di Guillaume Costeley più che al balletto gastoldiano. La tradizione madrigalistica si riaffaccia nell'ultimo « Concerto di tre Ninfe », seppure in misura minore dei casi precedenti; finalmente con un chiaro riferimento a Gastoldi si chiude il lavoro, nel trionfante « Balletto dei Serenissimi Principi e Principesse ».

GIORGIO PESTELLI

Note su « gli intermezzi » per l'Adelonda di Frigia

A Torino si conservano due manoscritti degli « Intermezzi » dell'« Adelonda »: uno, segnato 287, alla Biblioteca Reale; l'altro, nella Riserva musicale II, 8, alla Nazionale.

Il primo, che contiene strofe in parte riprese dal codice della Nazionale, anche se si ha ragione di credere non sia servito ad alcuna rappresentazione (per lo meno nella forma in cui ci viene tramandata), è con le sue numerose didascalie un chiarissimo esempio dello schema allora abituale agli Intermezzi.

Erano questi ormai diventati, nel teatro barocco di Corte, quasi spettacoli autonomi, a se stanti; alla tragedia, commedia, pastorale con cui venivano rappresentati li legava solo più un pretesto: in questo caso, l'amore.

Sacrifici offerti perché Amore ritorni; invocazioni di pastori, eroi, semidei; Sirene sdegnate che la crudeltà di cui esse sono accusate sia più radicata in cuore di donna in cui dovrebbe invece regnare gentilezza; e, alla fine, allegrezza giacché ritorna « pietade e amor » nelle selve già « colme di crudeltade ».

Il legame con « Adelonda » è tutto qui: nell'accenno al luogo dell'azione, le « crude sponde » abitate dalle Amazzoni che, bandito Amore, sacrificano tutti i maschi che vi approdano.

Se si esamina la sequenza dell'azione di questa prima redazione degli Intermezzi — a cui non è improbabile avesse suggerito l'argomento lo stesso Carlo Emanuele I (e la scena delle offerte a Pan sembrerebbe addirittura sua) — avremo ricostruito un genere di rappresentazione ormai tanto degenerata da far lamentare al Lasca

(« La strega », 1565): « Già si soleva fare gli intermedij che servissero alla commmedia: ma ora si fan le commedie che servon a gli intermedij ».

Gli Intermezzi raccolti nel manoscritto della Reale sono:

1) « Orfeo esce, e miratosi intorno elegge un albero, al pie' del quale postosi a giacere canta:

Fugga dal nostro cuor doglia e paura,
Poi ch'Amor n'assicura » (1).

Invita ninfe e pastori ad uscire

« Dai folti boschi ombrosi »

poiché

« ... par che gioia spiri »

da che Amor

« L'aura... toccò con l'auree penne ».

2) « Qui entrano i liuti, che chiuderanno in mezzo le ninfe e i pastori ch'hanno da fare il balletto; e verranno cantando:

Cantiam, danziam, ch'Amore
Già n'assicura il core.

E con questo canto fermatisi a fronte degli spettatori cominceranno senza altro il suono del balletto ».

3) Ninfe e pastori eseguono il balletto, al suono dei liuti.

4) Un'altra serie di « entrate »:
« Uscirà un satiro con una pelle di pardo o di tigre che gli copra spalle e ventre, aperta dai lati, con ghirlanda di pino in testa, e una verga ritorta in mano... (2) dicendo con voce di canto

Seguite i passi miei,
Silvestri Semidei ».

Seguono, a due a due, altri sei satiri « con stromenti da fiato » alternati a sei « con cesti inghirlandati, i quali saranno portati da loro con le mani alzate sopra la testa » che formeranno il coro il quale risponderà « o con la musica o con le voci sole

E tu, gran Dio veloce, (3)
Senti la nostra voce ».

L'invocazione che venga cacciata « la crudeltade / E torni a queste selve il dolce canto » si svolge in alternanza di assolo e coro e
« Così dicendo, a passo lento, giungeranno ad una quercia che sarà ne la scena, a la quale sarà appesa la fistola di Pan, e al piede un tronco cinto di erbe a guisa d'altare (4), e giunti quivi » offriranno per impetrare la protezione del dio i doni recati che sono sei: una lepre, una ghirlanda di foglie di canna, pomi, fragole, una fiscella (5) di latte, castagne (6).
« Finite le preghiere di tutti, uscirà una voce da la quercia che dirà queste parole:

Accetta i doni e i preghi
Il gran Dio delle selve,
Né vuol che 'l voler vostro a voi si nieghi.
Gite or cantando voi,
Rallegrisi ogni core,
Poi che crudeltà fugge e vince Amore!

Il coro dei satiri replicherà subito

Rallegrisi ogni core,
Poi che crudeltà fugge e vince Amore.

Il medesimo replicherà la musica di dentro (7), e con il canto torneranno nella selva ».

5) Questo episodio probabilmente andava collocato prima (ma la sequenza non è qui rispettata, come, d'altra parte, appare poco logica anche nell'edizione definitiva della Nazionale):
« Escono tre sirene, delle quali una tace; l'altre due cantano insieme » versi di questo tenore:

« Crude siam dette noi;
Dicono ch'al nostro canto
Segue poi morte o pianto » (8)

ma più colpevole è

« ... donna che discopra
Nel bel volto pietade
E poscia il ferro adopra »

contro « a chi elesse natura » esser « compagno, anzi consorte ».
« Detti questi versi taceranno le due, e comincerà la terza sola » invitando a cambiar « voglia e sorte » e a restar poi

« ..... ch'Amore
Farà ai belli occhi somigliante il core »
« Udito egli ha i lamenti
E le lunghe querele
Del Cielo e delle genti,
Ch'accusano il costume aspro e crudele ».

Termina la scena replicando « tutte insieme »

« Cangiasi voglia e sorte;
Restiam restiam, ch'Amore
Farà ai belli occhi somigliante il core.

E dicendo questo s'asconderanno e s'attufferanno nel mare » (9).

Confrontando questa redazione degli Intermezzi con quella « definitiva », quindi « eseguita » dalla Nazionale notiamo che in questa, con un richiamo all'origine, gli « intermedij », inseriti logicamente nella struttura poetica del dramma, servivano effettivamente a « giustificare il passaggio delle ore tra un'azione e l'altra e il maturare degli eventi » a « interrompere la fatica degli attori », ad allentare « l'attenzione dello spettatore » (10).

E in più, il Della Valle dimostra di non trascurare le regole già enunciate da Giovan Battista Giraldi Cinthio (11) secondo cui gli Intermezzi avevano il compito di tenere il luogo dei cori della tragedia antica (12).

Nell'« Adelonda » esistono due cori: uno di Amazzoni e uno di damigelle di Adelonda. Il primo interviene nel seguito di Antiope la loro regina, ma non ha vera struttura di coro secondo il canone classico; non così il secondo, il quale ha addirittura una « entrata » classica: le damigelle appaiono a passo cadenzato, quasi in danza, recando fiori e fronde per la cerimonia funebre e cantando « a voci solo senza stromenti » (atto III, scena I). Il Della Valle in questi suoi Intermezzi se pure concede al gusto del tempo interventi estranei, addirittura « balletti dei Ser.mi Prencipi e Prencipesse », non vuole che l'attenzione sia troppo stornata dalla sua tragicommedia.

L'opera ha indubbiamente dei cambi di luoghi scenici: il secondo e il quinto atto, infatti, dovrebbero svolgersi in luogo diverso da primo, terzo e quarto; là una spiaggia (a cui Mirmirano e Almaro sono appena approdati e su cui possiamo poi immaginare i fuggiaschi); qui uno spiazzo antistante il tempio. Per consentire questi cambi gli Intermezzi hanno una loro ragione d'essere, come vedremo.

Il codice porta una dedica di Pietro Veccoli:

« Alla Ser.ma Infanta Donna Caterina di Austria
Duchessa di Savoia

ecco, Ser.ma Sig.ra, che con quella umiltà che devo in segno che a V.A. son fedele e devoto servidore, con un picciol dono me le appresento avanti. Va già per le mani degli uomini scritta con dorata penna la tragedia che nel felice arrivo del Serenissimo Signor Cardinale Arciduca di Austria compose il Signor Federico della Valle (13) la qual non tanto di ornamento e di bellezza dal suo eccellente compositor ricevette, quanto di onore e di fama dai Serenissimi Principi e da le nobilissime Dame, che tanto gentilmente e con sì vaghe maniere in quella entrorono (14). E perché molti e diversi concerti di musica in essa si sentirono, cantati da quasi angeliche voci (15), tra le quali il signor Gabriello Cavalli (16) con la bonissima e gentilissima disposizion sua diede non poco diletto e satisfazione

agli ascoltanti: ma anco a la tragedia vaghezza e ornamento.

Per tanto io ho voluto unir detti concerti tutti insieme, e al Ser.mo nome di V. A., che altresì allora tanto (sua mercè) di quelli si dilettò, perpetuamente dedicarli e consecrarli... etc. ».

Ed ecco i pezzi musicali, i « concerti »:

1) « Primo concerto di tre sirene che uscirono dal mare cantando e sonando tre ghitarre ».

Non vi sono indicazioni della sistemazione degli interventi, né qui né altrove, ma la logica dell'azione farebbe pensare che fosse questo il primo intermezzo: nel primo atto, dopo la seconda scena — tra Adelonda ed Antiope — dopo che questa è uscita con le sue compagne a cercare una vittima maschile per i loro sacrifici. E prima della scena in cui Adelonda narra a Romilda il suo sogno: il leone pronto ad essere sacrificato che la guarda con una « dolcezza » che la sforza « ad amarlo ». E a questo punto cadrebbe giusto il

2) « Secondo concerto delle sirene »

(Tenendo magari anche conto della didascalia della prima stesura che fa tuffare le sirene in mare).

3) « Concerto di tre pastori sonando un leuto sotto un arbore »

Comincia con

« Uscite, Ninfe, uscite
Dai folti boschi ombrosi! »

e il ritornello ripete

« Poi ch'Amor n'assicura »,

logicamente — cronologicamente — sembrerebbe da porsi nel quarto atto, dopo la scena II, allorché Adelonda ha saputo che Mirmirano è vivo.

4 - 5) « Entrata dal balletto dei Serenissimi Prencipi e Prencipesse con sei leuti cantando e sonando »

e il « Balletto dei Serenissimi Prencipi e Prencipesse »: poiché cantano:

« Ora sempr'a tutte l'ore
Cantiam: Viva l'Amore
Dolce signore »

dovrebbero essere posti quando da « tragedia » la composizione assume il lieto fine della « tragicommedia » (17).

6) « Concerto di tre Arpie, che si fermorono in aria cantando »

Pretesto magnifico per usare le favolose « macchine » immancabili negli spettacoli barocchi e usatissime alla Corte di Savoia che scritturava macchinisti famosi a Venezia, Ferrara, ecc. per sbalordire gli spettatori con mirabili « apparizioni ».

Dove aveva da esser posto questo intervento? Gli ultimi versi lo indicano chiaramente:

« Mira chi di là viene
Di quel che qui diciamo esempio chiaro,
Mira due prigionieri legati a paro
Dannati a mortai pene »;

cioè quando catturati, Mirmirano e Almaro, vengono condotti al tempio per essere sacrificati.

Intermezzo, oltretutto necessario per il cambio di scena tra la spiaggia del secondo atto e il tempio del terzo.

7 - 8) il « Concerto di dodici Satiri che sacrificorono a l'Altare de l'Idolo cantando e sonando stromenti da fiato » e
la « Replica dei Satiri rallegrandosi per la vittoria d'amore
tutti insieme cantando e sonando »,

che già abbiamo esaminati nella prima stesura, potrebbero coprire invece l'altro passaggio di tempo — tra il terzo e il quarto atto — quando, dopo l'annunzio

dato dalla messaggera che due vittime sono state catturate, Adelonda si prepara al sacrificio. Il pronostico di felice soluzione fatto da Pan con le sue parole serve oltretutto ad interrompere il clima di « pericolo » che s'è creato nell'azione e indicando la lieta soluzione del dramma, dà « fiato » alla scena successiva dell'atto quarto già inquadrandola meno trucemente, anzi predisponendo lo spettatore al sorriso cui induce l'ingenuità dei due amanti tanto tardi a riconoscersi.

9-10) Eccoci al « Coro di tre Dame nelle esequie che si fecero a voci solo senza stromenti »
e al « Secondo concerto delle tre Dame »

la cui collocazione non può essere equivoca, entrando il coro nella gran scena dei funerali all'atto secondo, ed essendo i versi collocati tali e quali, responsorio ad Adelonda, nel testo dellavalliano.

11) L'altro coro indicato da

« Ritorna il coro cantando dentro de le tre Dame »

anche, non può destar dubbi sulla collocazione: alla fine del quarto atto; subentrando alle tre Dame (il coro che interviene nella scena) e a Romilda di cui cantando ripete l'ultima quartina

« Cangia fortuna il volto
A le cose mortali,
E con incerto volo
Alterna i beni e i mali ».

12-13-14) il «Concerto ed entrata di sei pastori, cantando e sonando leuti ed altri stromenti »;
il « Concerto di tre pastori innamoati pregando Amore
Guidane, Amor, benigno
A le felici rive
De l'amorose dive
Ov'è il tuo regno »;

e infine il

« Concerto di tre Ninfe rispondendo ai Pastori » (che contiene anche in due quartine un invito nella dimora di Carlo Emanuele « Ov'i felici stati / Godon gli amanti fra iacinti e rose. / Fermate al Po famoso / Con lieti e dolci canti, / Al bel Tauro gioioso / Ove sol rose spira e amaranti ») riescono perfettamente a rendere il passaggio dell'azione dal sanguinoso tempio alle « felici sponde » su cui si scioglierà il dramma.

E dopo l'intimazione dell'Idolo

« ... Ama, reina, e ami
Teco la gente tua! »

lo scioglimento inneggiante all'amore del

15) « Concerto e balletto di tre Ninfe e tre Pastori con leuti e voci »

a cui pare dar degna conclusione (come già accennammo) il balletto dei principi che cantano

« Ora sempr'a tutte l'ore
Cantiam: Viva l'Amore
Dolce signore! ».

GUALTIERO RIZZI

---

(1) Nell'edizione definitiva, come vedremo, questi versi vengono cantati, come le strofe seguenti, da « tre pastori sonando un leuto sotto un arbore », secondo l'antica stilizzazione rinascimentale che amava l'espressione corale nelle musiche.

(2) Tutti i « copioni » dell'epoca portano dettagliatamente indicati e descritti i costumi che i personaggi dovranno indossare: di solito i bozzetti venivano disegnati « a posteriori », nel caso in cui si volesse consegnare lo spettacolo alla memoria dei posteri, attraverso un omaggio di « atlanti » al Principe.

(3) L'invocazione è rivolta a Pan.

(4) In questo caso era probabilmente usata la stessa scena della tragicommedia. Altre volte gli Intermezzi esigevano scene proprie, fastose e complicate.

(5) Cestello di vimini per riporvi latticini.

(6) Vari i ripensamenti per queste offerte: a questa prima stesura che ne comportava una sola, la lepre, è aggiunto un

fascicolo contenente i versi di presentazione delle altre cinque; nell'edizione definitiva le offerte sono ridotte a tre: la lepre, i pomi, il latte.

(7) L'orchestra vera e propria raramente appariva in scena, suonava dietro le quinte. Secondo il Menestrier il complesso più adatto per i concerti « plus mélé et mieux soûtenu » per i balletti, era quello dei violoni. Da notizie conservate nei conti camerali dell'Archivio di Stato di Torino sappiamo che nel 1594 il complesso di violoni era formato da sette musici: Battista Mutti, Francesco e Bartolomeo Franzosini, Gio Pietro e Ercole Fiasconotto, Bartolomeo Bonardo e Guglielmo Verde.

(8) Son gli stessi versi conservati dal codice della Nazionale; ma in quest'ultimo le sirene cantano sempre a tre voci. Il Veccoli nella dedica dei suoi concerti nomina solo il Cavalli (vedi nota a parte) tra gli esecutori: omaggio dell'autore al celebrato soprano? Gli altri due solisti che dovevano coprire i ruoli delle sirene, delle arpie, delle dame non sono nominati.

(9) Balletti con sirene e mostri marini erano molto frequenti ed amati a Torino: già per il ricevimento della Duchessa Caterina (1585), a Millefonti si erano ammirati sirene e tritoni truccati con sontuose code di « scaglie argentate » danzare sull'acqua facendo corteo a un enorme delfino issato sul quale il Cavalli, sotto le spoglie di Arione, cantava « deliziose arie » su versi di Carlo Emanuele I e Ludovico d'Aglié.

(10) Elena Povoledo: *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VI (edizione « Le maschere », Roma, 1959) alla voce « Intermezzo ».

(11) G. B. Giraldi Cinthio (Ferrara 1504 - 1573) il primo autore che trasportò la tragedia dall'accademia alla scena (ne scrisse e rapppresentò nove), fu anche il primo ad introdurre il lieto fine nelle tragedie per « farle riuscire più grate in scena » e, pur senza stabilire, come più tardi fece il Guarini, che il genere della tragicommedia oltre a quelli della commedia, tragedia, poema epico non è escluso da Aristotele, aveva dato già dal 1543 con il « Discorso intorno al comporre delle tragedie e delle commedie » e nel 1554 con il « Discorso sulle Satire atte alle scene » il primo contributo all'istituzione della tragicommedia.

(Il Giraldi lo sappiamo presente a Torino nel 1567, anno in cui scrisse dei componimenti poetici in occasione del battesimo di Carlo Emanuele I; ma sappiamo altresì che tenne cattedra di letteratura — dopo il suo allontanamento da Ferrara — a Mondovì e a Torino).

(12) I cori antichi « si cantavano » come « si cantano » negli intermezzi. « Partivasi oltre a ciò di scena il coro alcuna volta e vi ritornava. E gli intermezzi si partono e ritornano. Cantavansi quelle canzoni del coro in assenza degli strioni, i quali si partivano lasciata vôta la scena, poi tornavano; il che gli intermedi fanno né più né meno. Perché ne' vacui de la comedia ritornano a cantare ».

(13) Alberto d'Austria, figlio di Massimiliano II, cognato di Filippo II di Spagna (che ne aveva sposato in quarte nozze la sorella Anna nel 1570), Cardinale a diciotto anni nel 1577, Arcivescovo di Toledo dal 1584, era stato creato Governatore della provincia spagnola dei Paesi Bassi nel 1594. L'itinerario del viaggio verso la sua provincia prevedeva tappe in Liguria e Piemonte (le sole vie sicure per gli spagnoli che dovevano recarsi nel nord Europa): Torino doveva accogliere degnamente l'augusto parente con ricevimenti, feste, spettacoli. Il Della Valle che già aveva salutato con un « Epitalamio » la novella sposa Infanta Caterina (1585) e della cui Casa faceva parte come « furier mayor de la cavaleriça » (una specie di Intendente: incarico forse non degno di un poeta, ma non di poco conto) venne incaricato di comporre il testo per lo spettacolo. Erano forse già conosciute sue opere tragiche precedenti? E' probabile, se la prima stesura della « Reina di Scozia » è del 1591 e se le altre due (« Ester » e « Judith ») furono pure composte verso la fine del secolo.

Opera su commissione dunque: il Della Valle ebbe meno di un anno di tempo per comporla e una volta rappresentata non ebbe più modo di ritoccarla e ripulirla con il lungo lavoro di lima che gli era abituale (le sue tragedie non le pubblicò che nel 1627-28).

(14) Le congetture secondo cui i principi e le dame furono interpreti dell'opera dellavalliana, a bene interpretare « in quella entrorono » debbon ora essere riviste: « entrorono » con gli intermezzi, cantando e ballando, non recitando. L'abilità, il destro artistico dei principi in quel periodo di solito si manifestavano in musica e danza e, d'altra parte, il « tanto gentilmente e con sì vaghe maniere » sembrerebbe più adattabile a queste discipline che alla recitazione di versi, oltretutto italiani, in una Corte che usava per lo più il francese e lo spagnolo, quando non il dialetto.

(15) Il tono cortigiano sembra confermare l'ipotesi di cui alla nota 14.

(16) « Il soprano bergamasco don Gabriele Cavalli, che troviamo anche indicato col nome di 'chierico' e di 'pretino', fu uno dei maggiori personaggi del suo tempo e della risorta cappella ducale. Mancano indicazioni precise sul suo ingresso in essa, che dovette avvenire verso il 1583. Salito presto in molta rinomanza, Carlo Emanuele lo volle seco con pochi altri in occasione di un suo viaggio a Parigi. Per le sue virtuose doti gli fu conferito il priorato di Santa Maria di Panzolato, presso Fossano e in seguito quello di San Michele di Chivasso.

Sì per primo come pel secondo dei benefizi, il duca volle che venisse dispensato dal pagamento ecclesiastico 'in considerazione della continua et grata servitù che ci ha fatto et piena ci fa di nostro musico' (1598). Don Gabriele Cavalli stette alla Corte di Savoia — con uno stipendio annuo, oltre ai benefizi, di duecento scudi — sino al 1605 circa». (S. Cordero di Pamparato: *I musici alla Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*).

(17) A proposito della definizione di tragicommedia cfr. Guarini, «*Compendio della poesia tragicomica*»: la tragicommedia «prende dall'una (la tragedia) le persone grandi (nel nostro caso regina e figli di re), non l'azione; la favola verisimile ma non vera; gli agetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte. Dall'altra (la commedia) il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto (l'agnizione finale di Mirmirano-Adelonda), il rivolgimento felice...». (E' la teorizzazione della pratica del Giraldi Cinthio).

Indice

IL SUGGERITORE NUDO

3 Il Teatro di F. T. Marinetti *di Maurizio Calvesì*

19 Il « Teatro Sintetico » futurista *di Giovanni Antonucci*

41 Introduzione al « Suggeritore Nudo » *di Giuseppe Bartolucci*

49 La locandina

51 Il Teatro di varietà *di F. T. Marinetti*

IL MISANTROPO

63 Il Misantropo *di Francesco Bernardelli*

67 La « prima » del 1666 *(a cura di g.r.m.)*

75 La locandina

77 Lo spettacolo

83 Nota del traduttore *di Vittorio Sermonti*

ADELONDA DI FRIGIA

89 Adelonda di Frigia: dedica della prima edizione a stampa della « Adelonda di Frigia »; argomento.

91 La « prima » del 1595 *(a cura di Federico Doglio)*

97 Le musiche di Pietro Veccoli *di Giorgio Pestelli*

101 Note su « gli intermezzi » per l'Adelonda di Frigia *di Gualtiero Rizzi*

CENTRO STUDI TEATRO BIBLIOTECA
5481

Olivetti Lettera è per definizione la macchina per scrivere portatile, il primo gradino sulla scala della scrittura meccanica. La Lettera 32 è un nuovo esempio di perfezione tecnica, una macchina completa, personale nell'uso, universale nella destinazione. È una macchina per tutti; per la corrispondenza familiare, le note di casa, gli appunti di scuola. Dovunque è pronta a servirvi, a seguirvi.

Olivetti Lettera 32

CLASSICI

UTET

- ITALIANI
- LATINI
- POLITICI
- DELLE RELIGIONI
- DELLA SCIENZA
- DELLA SOCIOLOGIA
- DELLA FILOSOFIA

CLASSICI

LA VOCE DI VITTORIO GASSMAN SU DISCHI CETRA

COLLANA
LETTERARIA
DOCUMENTO
DIRETTA DA
NANNI DE STEFANI

FONIT CETRA TORINO
VIA BERTOLA 34

5481

Finito di stampare in Torino
per conto del Teatro Stabile della Città di Torino
presso la Tipografia Teatrale e Commerciale - Via Ariosto 3