

LINEA PININFARINA

LA TRADIZIONE DEL NUOVO



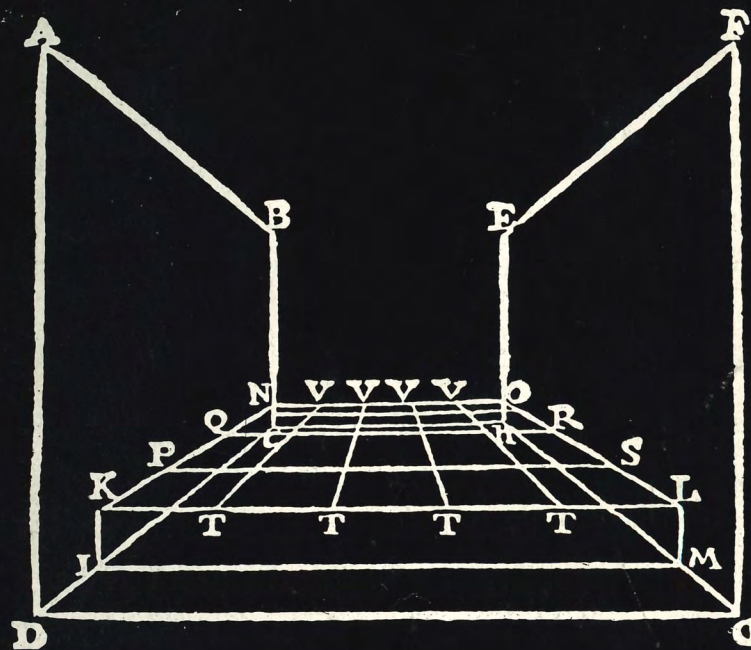
FERRARI 308 GTB



pininfarina

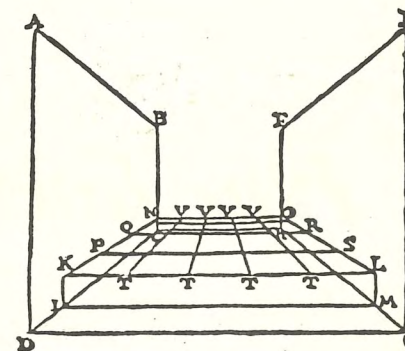
linea teatrale

1





linea teatrale



LINEA TEATRALE quadrimestrale, proprietà del GRUPPO DI DANZA CONTEMPORANEA BELLA HUTTER e della editrice MILLE.

Direttore responsabile Gian Renzo Morteo.
Comitato di redazione: Alfonso Cipolla, Silvia De Benedetti, Gabriele Ferrari.

Registrazione presso il Tribunale di Torino del 28 agosto 1984 al numero 3431, direzione, redazione, amministrazione e pubblicità Via Avogadro n.4 - 10121 TORINO tel. 011-530614. Distribuzione: Editrice Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO tel. 551528. Stampa tipografia Caffaro-Rore Via Riberi n.2 TORINO. Copertina Litografia Valdocco Via Bognanico 5 TORINO. Una copia Lire 5.000; abbonamento a 6 numeri Lire 25.000, estero 35.000 da versare su c.c.p. n. 26997106 intestato a Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO.

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV/70.

Importato da: BARONE AMERIGO SAGNA e Figli S.P.A.
Distribuito da: COMPAGNIA ITALIANA DEI MAESTRI DEL VINO S.P.A.

E' vietato qualsiasi tipo di riproduzione senza autorizzazione scritta della redazione; la responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori; manoscritti e fotografie non richiesti dalla redazione non si restituiscono.

SOMMARIO

4

La linea *g.r.m.*; *Anna Sagna*

8

Tre riflessioni sul teatro-ragazzi *Gian Renzo Morteo*

20

Il Futurismo a Torino.

Teatro e avanguardia storica *Sebastiano Rassa*

- La serata futurista. Forma di organizzazione teatrale
- *Fillia* e il Teatro Novatore

56

Il Futurismo a Torino.

Le riviste di *Fillia* *Barbara Pontecorvo*

65

Lecture e appunti come fatti personali

- VIII Assemblea Generale dell'Associazione Internazionale Teatri bambini e giovani nella città di Mosca
- Claudio Meldolesi *Fondamenti del Teatro Italiano* (*Alfonso Cipolla*)
- Il Chiosco-Teatro
- Nancy Midol, Hélène Pissard *La Dance Jazz* (a.s.)
- Pablo Picasso *Teatro* (*Gabriele Ferrari*)

74

Documenti

Gaetano Filangieri: Teatro e "porta mercenaria"
Giovanni Moretti

La linea

Ho l'impressione che ormai da parecchi anni i teatranti italiani sgambettino impiccati alle loro stesse idee. Idee anche grosse, giacchè discendono da quella che si può definire la cultura teatrale del nostro secolo: archetipi (Craig, Artaud, Brecht), sviluppi, intrecci e fraintendimenti.

Il guaio è però che si respira un'aria di bigottismo ereticale, che si soffoca in una sorta di asfissia ripetitiva, in un furore da preda caduta nella carta moschicida. Certo erano idee grosse. Ma lo sono ancora?

Basta guardarsi attorno per rendersi conto che ormai nulla è meno sperimentale dello sperimentalismo. Che cosa si cerca, che cosa si trova, che cosa si vuole? Nove volte su dieci il nuovo si riduce a "*trovata*", non di rado fine a se stessa, come lo sono di solito tutti gli autolesionismi e i sadismi che perdono il senso della realtà e della storia. L'aver sovraccaricato il teatro di significati, di funzioni, di compiti, di valenze, di metateatralità, di orfismi e paranoie, il cedere alla tentazione di scambiare mezzi e tecniche (di solito mal posseduti) per magie rivelanti - basti pensare oggi al delirio elettronico - ci hanno portato al giuoco gratuito giuocato con rabbia autogiustificativa.

Esagero? Forse, un po', sì. Il fatto è però che non ho più voglia di vedere quello che non c'è e di credere "*quia absurdum*".

Se il teatro non la pianta lì di far finta di cercare, se non si decide a trovare qualcosa, se non ricupera il senso autentico della sua "*crudeltà*", non so chi riuscirà a strapparmi ai telefilms delle televisioni pubbliche e private.

Trasformare le bandiere in specchietti per allodole è sempre pericoloso. Che cosa succederà il giorno in cui ministri e assessorati si libereranno dai loro complessi di inferiorità culturale?

g.r.m.

Per una mia particolare ottusaggine, difficilmente afferro, al primo incontro, il significato di libri, o films importanti. Mi rimangono impressi la costruzione e i materiali, e non riesco a vederne l'unità. Alla seconda lettura diventano trasparenti e la scoperta di ciò che appare mi riempie di allegria.

C'è una frase di Elsa Morante che recentemente si è illuminata per me e mi rallegra molto:..."Una definizione giusta di scrittore per me potrebbe essere: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade fuorchè la letteratura...".

Adesso capisco perchè provo un grande senso di fastidio quando sento parlare della danza come di un'entità superiore a cui gli addetti al lavoro sacrificano.

La danza è femminile, lo dice anche la grammatica, coloro che la frequentano e la conoscono intimamente ne parlano con voce soave, hanno gli occhi sognanti, sbattono le ciglia, temono di non rispettarne la fragilità e di turbare le vette di sensibilità di questa fanciulla incontaminata che, ignara di ogni bassezza, si libra, incorporea, al di sopra dell'umana materia.

I sacerdoti di questa dea invitano i fedeli alle cerimonie, incitano all'obolo, educano, organizzano missioni, promuovono collette per fondare seminari, per sostenere e favorire le vocazioni, ma soprattutto vorrebbero che chi danza capisse che compie un sacrificio e che mai e poi mai si deve osare di mettere la danza al proprio servizio, ma essere l'umile strumento della sua gloria.

I sacerdoti puntano il loro indice verso i peccatori: "Bada, eretico, ciò che tu fai non è danza; tu sei fuori dalla chiesa".

Grazie, Elsa, adesso ho capito: a me della danza non importa niente.

Mi aumenta la voglia di ballare quando sono allegra.

Quando frequentavo la IV classe elementare, la maestra arrivò una mattina con un fornello, un recipiente di terracotta, e due pacchetti. Ci disse che avrebbe fatto un esperimento chimico per spiegarci la differenza tra "miscuglio" e "combinazione". Da un pacchetto estrasse della limatura di ferro che mise nel recipiente; aggiunse poi dello zolfo che aveva nell'altro pacchetto, e mescolò attentamente e con insistenza. Esibì poi spettacolarmente una calamita e separò con questa la limatura di ferro dallo zolfo. E declamò ad alta voce: "Miscuglio". Accese poi il fornello e dopo aver nuovamente mescolato le due sostanze, pose il recipiente sul fuoco. Il recipiente si ruppe, il contenuto si incendiò e la stanza si riempì di cattivo odore. Non dimenticherò mai quella bella mattina, per due ragioni diverse: primo, fu una delle rarissime occasioni di divertimento scolastico; secondo, imparai per sempre che il "miscuglio" lascia le cose come stanno: è sufficiente rimettere ordine. La "combinazione", invece, è rischiosa: è una sorpresa, trasforma gli elementi in una novità e gli ingredienti non sono più recuperabili.

L'esperimento di allora mi aiutò a capire, molti anni dopo, che quando ci si butta in un'impresa come dipingere, comporre musica, realizzare coreografie o "fare teatro", si devono ottenere delle combinazioni. I miscugli non sono "oggetti" ben riusciti, semplicemente non sono oggetti. Quando in un quadro i colori, le linee e tutti gli elementi che lo compongono rimangono soltanto se stessi, è un miscuglio. Non è detto che non si possa anche fare dei buoni miscugli; ma dopo averli fatti non c'è niente di nuovo da vedere. Il teatro è la combinazione dove altre svariate combinazioni (pittura, musica, danza, canto, letteratura, mimo, scultura, architettura etc.) si fondono e si trasformano in un oggetto nuovo. Il pane è una combinazione che trasforma acqua, farina, lievito e sale. Un mucchio di gioielli è un miscuglio. Meglio una modesta combinazione che un fastoso miscuglio. Quando penso di essere riuscita a trovare una combinazione, ho l'impressione di non aver fatto altro che mettere allo scoperto qualcosa che esisteva già, ma che era nascosto.

La maestra voleva bocciarmi perchè ero insufficiente in: lavori donneschi, cultura generale e disegno. La maestra era

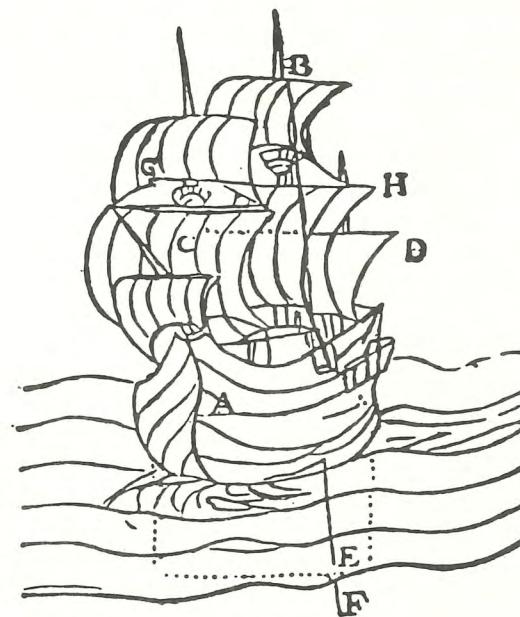
ordinata, non amava le combinazioni, perchè non se ne possono prevedere le conseguenze. A me invece non piacciono i miscugli: emanano sempre una leggera puzza di chiuso.

A proposito di cattivi odori, mi domando: perchè coloro che pensano che il Teatro sia morto continuano a portarne in giro la salma, curando faticosamente la conservazione, invece di sotterrarla decentemente?

Forse perchè c'è chi vuole comperare un biglietto per sentire della puzza?

O soltanto perchè c'è chi ne finanzia la produzione?

Anna Sagna



Tre riflessioni sul teatro-ragazzi

1

Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 alcuni settori del teatro hanno cercato la propria via e ragion d'essere uscendo dagli spazi teatrali tradizionali e sforzandosi di inserirsi nel tessuto sociale.

L'obiettivo era, da un lato, quello di stimolare mediante la sperimentazione dei linguaggi espressivi sintetizzati nell'evento drammatico il ricupero della totalità della persona - e quindi anche della creatività - in fasce di popolazione socialmente e storicamente mortificate e, dall'altro, quello di procurare all'attore una propria identità in rapporto a precisi e concreti contesti socio-culturali.

Questo modo di "fare teatro", che fatalmente, se non programmaticamente, finì per far prevalere sullo spettacolo, inteso come punto d'arrivo in qualche misura formalizzato, le fasi laboratoriali che ne costituiscono l'antefatto (le "prove" in termini teatrali tradizionali), prese in nome di animazione.

In virtù dell'interesse manifestato nei confronti di tale esperienza da parte della scuola, travagliata a sua volta da un processo di autocritica e animata dal desiderio di adeguare le proprie risposte ai bisogni espressi in quegli anni da un mondo giovanile attraversato da drammatiche tensioni, l'animazione attecchì soprattutto tra le fasce scolari degli adolescenti.

Così, in pratica, soltanto i settori teatrali che operano in rapporto al mondo giovanile poterono portare a termine, o comunque sviluppare, sia pure con molte contraddizioni

e difficoltà, quel processo di rielaborazione dell'identità attorale di cui si diceva all'inizio.

L'odierno, autentico teatro-ragazzi proviene da questa matrice. Infatti, sebbene l'animazione, come abbiamo visto, non tendesse preferenzialmente allo spettacolo, allo spettacolo essa giunse spesso e col passare degli anni sempre più frequentemente. E, fatto molto significativo, pervenne ad enucleare, in sede operativa più che non teorica, una sua "poetica" organica e alternativa rispetto ai modelli preesistenti circa i presupposti ideali, i linguaggi, le tematiche, le finalità, nonché la stessa organizzazione del lavoro.

E' la sola filosofia teatrale apparsa in Italia dopo quella del "servizio pubblico" che ha ispirato nell'immediato dopoguerra la nascita degli "stabili".

L'analisi più acuta, sebbene sommaria, di questo nuovo teatro resta ancor oggi, a mio avviso, quella operata a Torino nell'autunno del 1980 nel corso di un "incontro franco-italiano di teatro sperimentale per ragazzi". Il documento conclusivo dell'incontro rileva che tale teatro - sia esso di testimonianza, di intervento o di trasformazione - è sempre fortemente e dichiaratamente caratterizzato dal rapporto col proprio interlocutore sociale, per cui, a differenza di quanto è accaduto negli anni scorsi nella maggior parte del cosiddetto teatro di ricerca, il rinnovamento del linguaggio non è, nel teatro per ragazzi, un punto di partenza, bensì un punto di arrivo conseguente alla necessità di comunicare con un pubblico "diverso". Il rapporto con il ragazzo significa riscoperta dell'importanza del giuoco, dell'improvvisazione, della finzione cosciente, della schematizzazione fantastica e del reale dialogo attori-pubblico. Sul piano della struttura drammatica significa l'accantonamento dell'intreccio a vantaggio dell'azione a percorso e in particolare a percorso discontinuo.

Per quanto concerne le tematiche, il documento sottolinea la predilezione per i grandi temi: il tema delle origini (dove veniamo?), dell'identità (chi siamo?), della vita, della morte, del desiderio, ecc. "Il fatto è che gli adulti, abituati alla degradazione della loro condizione esistenziale, si sono rinchiusi all'interno di un sistema artificioso di difesa, col quale arrivano addirittura a giocare spregiu-

dicatamente. I bambini invece sono indifesi, pieni di inquietudini e di stupore, profondamente soli in quanto estranei alle mistificazioni degli adulti e quindi attratti proprio da quei valori elementari che l'adulto rimuove. Ecco allora che il mito, la fiaba; il simbolo assumono nel teatro per ragazzi un'importanza prevalente".

Il teatro-ragazzi non è ovviamente soltanto spontaneo fenomeno infantile o giovanile: è anche rapporto con l'attore-adulto. Un adulto capace di mettersi in discussione, fornito di esperienze e di tecniche, desideroso di dare e di ricevere.

Questa in sintesi la *poetica*, alla quale si mescola, come ingrediente costitutivo, il piacere artigianale del fare assieme con i mezzi più elementari (negli anni scorsi si diceva *poveri*) del giuoco teatrale.

Oggi che cosa sopravvive di questa concezione teatrale e di questo teatro? Esiste ancora la tensione ideale che sola può dare un senso ad una siffatta attività?

Premesso che la tipologia drammaturgica descritta in precedenza costituisce uno *schema ideale* che nella realtà storica forse si è sempre concretato in forma impura (il che significa più o meno mescolata a spinte e motivazioni divergenti: il teatro per ragazzi fatto come ripiego, il contatto col pubblico usato come accorgimento pubblicitario, l'improvvisazione ridotta a facilità istrionica, la scuola considerata un'alleanza redditizia, ecc.), bisogna ammettere che con l'appannarsi del carattere ideale dello schema i fattori inquinanti minacciano di prendere il sopravvento.

I fatti principali a cui ci troviamo di fronte sono:

- a) la formazione, grazie anche alle pubbliche amministrazioni, di un grande mercato di teatro-ragazzi e il conseguente interesse per il settore del *capitale* teatrale;
- b) l'ingresso nel settore di operatori estranei alla storia culturale del fenomeno: operatori che ne orecchiano la poetica o addirittura la ignorano;
- c) la tentazione di tutti ad adeguarsi - senza averne spesso neppure i mezzi e le capacità - ai modelli proposti dagli organismi economicamente più forti;
- d) la rinuncia alla sperimentazione per inseguire traguardi

più di quantità che di qualità: e quindi aspirazione all'aziendalismo;

e) l'ulteriore perdita di chiarezza del già precedentemente ambiguo rapporto teatro-scuola.

Questo insieme di fatti inquietanti è reso ancor più preoccupante dall'odierna stretta economica, che impone all'ente pubblico radicali scelte. Vinceranno i più forti o i migliori?

Il lato positivo delle crisi è che pongono dei problemi.

In tale quadro uno sforzo di chiarimento del rapporto teatro-scuola (o scuola-teatro) è essenziale.

Ho parlato di rapporto già precedentemente ambiguo. Infatti negli anni scorsi il teatro si è posto talora come alternativa alla scuola e talora come *supplente* scolastico. Per parte sua che conto e che uso ha fatto la scuola del teatro?

La soluzione di questi nodi può fornire qualche indicazione di tipo generale per tutto il problema teatro-ragazzi, anche al legislatore.

Per conto mio ritengo che si debba puntare ad una soluzione articolata del problema, tenendo presenti i diversi tipi di teatro esistenti e i loro specifici valori (culturali e d'uso).

Nulla di più pericoloso che parlare di Teatro come se tutti fossero d'accordo su ciò che è.

Quando vengono meno le tensioni ideali è indispensabile che subentri l'organizzazione. L'organizzazione intelligente, però.

2

Appunti sul rapporto scuola-teatro. La questione non può essere affrontata e tanto meno risolta in forma globale e univoca, trattandosi dell'incontro tra due fenomeni per loro natura complessi e pertanto in grado di agire a diversi livelli.

Primo problema la scuola: vincere la diffidenza tradizionale della cultura italiana verso lo spettacolo, o quanto meno analizzarne le motivazioni.

In caso contrario il rapporto con il teatro si degrada a moda, a mera giustapposizione, sostanzialmente diseducativo ed ipocrita.

Il teatro è avvenimento contrapposto a monumento. E' valore cercato attraverso l'effimero, assoluto cercato attraverso il relativo.

Pertanto il teatro è drammatico (esistenziale) in se stesso prima ancora che nei conflitti che evoca.

Ogni sforzo compiuto per contrastare tale carattere costitutivo del teatro (e dello spettacolo) ha sempre raggelato e nel caso migliore reso esclusivamente decorativo, lussuosamente pleonastico il risultato.

Tra questi tentativi spesso, purtroppo, rientra anche la regia.

Articolare il rapporto significa tener conto che il teatro è un fatto:

- linguistico (sintesi di una pluralità di linguaggi) e comunicativo
- artistico
- storico
- sociale
- economico.

Significa tener conto del contesto culturale (e giuridico) in cui si forma, delle finalità che si prefigge, del destinatario cui si rivolge, dei mezzi (tecniche, spazi, ecc.) di cui dispone.

Significa poi distinguere il rapporto col testo dal rapporto con lo spettacolo.

Il testo è opera letteraria.

Tuttavia opera letteraria affatto particolare, in quanto concepita per diventare *altro*: cioè spettacolo.

Quali sono le sue specifiche caratteristiche strutturali?

Per quanto concerne lo spettacolo occorre distinguere tra il fatto in sé e il fatto interpretativo.

Non dimenticare mai che non esiste l'interpretazione assoluta. Ogni interpretazione è l'oggettivazione di una lettura.

D'altronde forse che la lettura non è in ogni caso una interpretazione, visibile o no?

Sua relatività.

Il teatro materializza la possibilità del confronto tra letture. Sdegnare questa materializzazione equivale a sdegnare il confronto.

La scuola può guardare al teatro come ad un interlocutore culturale, o come ad uno strumento didattico.

Sono due atteggiamenti legittimi, sebbene il secondo sia chiaramente riduttivo; il solo vero pericolo è confonderli.

Qui si impone un'altra distinzione: a) teatro come attività da fare; b) teatro come attività da fruire.

Il punto a) costituisce un' *esercitazione* paragonabile, nel campo della scrittura, al *componimento*; il punto b) costituisce un' *esperienza* paragonabile al rapporto con l'opera letteraria.

Esercitazione ed esperienza sono cose diverse. (E' vero che un componimento può rivelarsi opera letteraria, tuttavia si tratta di una coincidenza non programmabile).

Nel caso del teatro sia l'esercitazione che l'esperienza realizzano il passaggio dal verbale all'operativo, dall'individuale al collettivo.

Il teatro come esercitazione può essere funzionale alla scuola e tanto più lo sarà quanto più la scuola saprà essere funzionale al teatro come esperienza.

Tra i modi in cui il teatro (o meglio l'attore) può essere funzionale alla scuola, ce n'è uno troppo trascurato, ma da non sottovalutare. Quello che consiste nel chiedere al teatro di aiutare la scuola a dar voce ai testi. E' sempre bene che ognuno faccia il suo mestiere, ossia ciò che sa fare, e raramente l'insegnante è anche attore.

Un testo letto soltanto con gli occhi, o con una voce non educata è un testo a dir poco dimezzato.

"Se il filosofo - scriveva anni fa Gaston Bachelard - si decidesse a ricollocare le parole nella bocca invece di

trasformarle troppo frettolosamente in pensieri si renderebbe conto che una parola pronunciata, o della quale semplicemente si immagina la pronuncia è una attualizzazione di tutto l'essere. Il nostro intero essere è teso da una parola. Ad esempio notate con quale sincerità si pronuncia la parola miasma. Non si tratta forse di una sorta di onomatopea del disgusto? Una boccata d'aria impura è gettata fuori e la bocca si richiude subito dopo con energia".

San Tommaso e Brecht concordano nel considerare prima finalità del teatro (quella attraverso la quale passano tutte le altre) il *divertimento*.

Anche la scuola e lo stesso teatro non dovrebbero mai dimenticarlo.

D'altra parte però non dovremmo neppure dimenticare che ognuno si diverte in rapporto alla propria cultura (e non dico erudizione).

Il teatro (lo spettacolo in genere) pone indubbiamente anche problemi psicologici. A questo proposito rinvio al saggio di Cesare Musatti *Psicologia degli spettatori al cinema in Libertà e servitù dello spirito*, Torino, Boringhieri 1971.

Musatti parla in particolare del cinematografo, ma il suo discorso è da lui stesso e può esserlo da parte nostra in larga misura esteso anche al teatro.

3

In un articolo apparso sul quotidiano *Le Monde* nel gennaio scorso Bernard Dort constatava che nel teatro francese sta verificandosi un ritorno al testo. Parlando di testo il critico intendeva riferirsi non tanto ad un declino del teatro di improvvisazione (che in Francia non ha mai avuto gran seguito) quanto piuttosto ad un crescente interesse per l'o-

pera drammatica caratterizzata da autentiche qualità letterarie e poetiche, in contrapposizione a quella in cui prevalgono mestiere, tecnica e mera abilità manifatturiera, anche se talora posta al servizio di rispettabilissimi impegni ideologici (Sartre, ad esempio).

Se il fenomeno segnalato da Dort sarà confermato dallo sviluppo dei fatti, ci troveremo senza dubbio di fronte a grosse sorprese e a un rimescolamento di tutta la situazione teatrale alla quale siamo abituati. Ricordo lo scalpore che suscitò nel 1946 una affermazione di Jean Vilar, allora personaggio ancora poco conosciuto dal grande pubblico in quanto soltanto nel 1947 avrebbe dato vita al festival di Avignone e nel 1951 assunto la direzione del T.N.P. "I veri creatori teatrali in questi ultimi trent'anni non sono stati gli autori, bensì i registi". Non si trattava, come spesso si è preferito credere, di una corporativa rivendicazione di primati e di diritti, ma di un'amara constatazione. Nello stesso anno infatti Vilar osservava: abbiamo "molti autori, nessun poeta drammatico".

Dunque gli scrittori, avevano rinunciato alla loro funzione di creatori e la mano - *sul piano della creazione* - era passata ai registi.

Mi sembra perfettamente inutile voler scorgere in fenomeni del genere significazioni arcane e costruirci sopra macchinose interpretazioni del mondo. Si tratta semplicemente di fisiologiche alternanze di cui la storia è piena. Pertanto se oggi assistiamo ad un ritorno al testo non affrettiamoci a denunciare, in nome del progressismo di avant'ieri, la minaccia di una involuzione storica. Il problema è un altro: far sì che il ritorno al testo si traduca in un vero progresso.

Anche in Italia, almeno nel settore del teatro ragazzi, forse l'unico che negli ultimi anni abbia manifestato una reale vitalità drammaturgica, oggi si registra un ritorno al testo. Naturalmente non nelle stesse forme e con le caratteristiche presenti nel fenomeno francese, giacché punti di partenza e situazioni sono molto diversi. Noi, ad esempio, di bravi autori *manifatturieri* ne abbiamo sempre avuto pochi. Il gusto e la capacità di improvvisare invece non sono mai mancati, anche se nella prima metà del nostro secolo ci si è da-

ti da fare per reprimerli e colpevolizzarli in tutti i modi. La cortina di silenzio stesa dalla *cultura* teatrale su un personaggio come Anton Giulio Bragaglia, che si permetteva di parlare, con apparente paradosso, di *improvvisazione premeditata*, è per di se stessa sintomo molto eloquente.

A dispetto di questa *cultura* ufficiale, la quale ha reagito ignorandolo, il teatro ragazzi negli ultimi vent'anni non soltanto ha recuperato l'improvvisazione, ma, andando addirittura oltre il fenomeno già segnalato da Vilar, ha sancito il primato dell'attore - spesso bragaglianamente non professionista - e di conseguenza quello del rapporto con il pubblico, ritrovando così, consapevolmente o no, la dimensione antropologica dello spettacolo.

In un teatro di tal fatta, in cui l'evento costituisce il dato essenziale, quale posto può trovare l'autore tradizionalmente inteso e di contraccolpo il testo, poetico o no che sia? Spesso persino la parola viene rifiutata, o quanto meno trascurata, a tutto vantaggio della gestualità, più vicina, secondo alcuni studiosi, ad esempio Sachs, ad esigenze e motivazioni archetipe. E' ovvio che tutto ciò non è accaduto sulla base di un progetto culturale, bensì sulla spinta di malesseri, tensioni e approssimazioni sperimentali.

La voga dei laboratori teatrali, dilaganti ormai da alcuni lustri, si direbbe realizzare un'altra indicazione del Bragaglia, il quale, contrario alle scuole di recitazione, sosteneva che unicamente *volando s'impara a volare*, il che in altre parole significa che soltanto facendo teatro si diventa attori.

Mi accorgo di aver ripetutamente citato Bragaglia. La cosa forse stupirà qualcuno in quanto negli anni scorsi di solito nessuno ha collegato il teorico del *teatro teatrale* con le esperienze che si venivano facendo. Eppure a posteriori mi sembra evidente che, se non su un piano di ispirazione e di continuità storica, su quello ideale della concezione dello spettacolo le consonanze, in contesti certo assai diversi, siano numerose. Anche per quanto concerne il rapporto col testo; o meglio, il teatro ragazzi per lungo tempo ha scelto di fare ciò che gli avversari hanno rimproverato al regista, giungendo oggi a posizioni molto più vicine a quelle braga-

gliane reali. Nel *Segreto di Tabarrino*, che è del 1933, si legge: "E', a mio riguardo, un malinteso molto diffuso, questo del disprezzo per l'opera letteraria. Altr'è che non faccia da padrona assoluta, altr'è che non faccia da schiava. Noi siamo, in questo, per la repubblica a tre (letterato, corago, attore) contro la monarchia assoluta". Forse non è inutile ricordare che *corago* è uno dei vocaboli che negli anni '20-'30 si sono contesi l'onore di designare quel personaggio che alla fine si è convenuto di chiamare regista.

Se il teatro ragazzi ha fatto a meno del testo per anni bisogna riconoscere che questo è stato un passaggio obbligato per rompere una routine stracca e ripetitiva e per saggiare le possibilità di un rapporto vivo, eventualmente rozzo, ma stimolante tra attori e pubblico. In realtà però quando a teatro si parla di rifiuto del testo non si fa mai un'affermazione assoluta, anche nel caso in cui si sia convinti di farla. Si tratta sempre del rifiuto di un *tipo* di testo e di un'idea di testo. Di solito del *testo letterario*, cioè scritto da un autore e recitato dagli attori. Nessuno invece si sognerebbe di rifiutare - anche perchè la cosa risulterebbe impossibile - il testo verbale e mimico che l'attore produce nell'atto dell'improvvisazione, o quello che elaborano collettivamente i partecipanti allo spettacolo. Non sono testi scritti (ma sempre trascrivibili), tuttavia non per questo meno testi nell'economia dell'avvenimento teatrale. L'interesse che da qualche anno si registra per la cultura orale, che di solito significa popolare, non è casuale e riducibile e esclusivamente alla motivazione politica.

Orbene, se le cose stanno così, che senso ha parlare di ritorno al testo? Sul piano dei fatti significa ovviamente riaccettazione del *testo letterario* (a differenza di Dort dico letterario e non poetico per motivi che cercherò di spiegare in seguito). Quanto al perché credo di aver già risposto parlando di passaggio obbligato e di routine da rompere. E' innegabile che molte cose sono cambiate: dello spettacolo di pura rappresentazione convenzionale si è addirittura persa la memoria; il rischio, caso mai, oggi, è quello di una convenzione opposta.

Ed è un rischio serio giacché il restringimento delle

componenti dialettiche favorisce stagnazione e involuzione, cioè, per dirla con Bragaglia, è più monarchico che repubblicano. Il testo dell'autore introduce nel giuoco interno dello spettacolo un elemento in più, un importante termine di incontro e di scontro, un parametro di riferimento, e arricchisce (almeno a livello di possibilità) l'intreccio relazionale, quindi dinamico e in ultima analisi drammatico. Il teatro non si basa esclusivamente sul conflitto evocato dalla vicenda rappresentata, ma anche e in misura non minore sul conflitto che si instaura tra le componenti dell'evento: testo-spettacolo, personaggio-attore, attore-attore, attori-pubblico...

Se il teatro ragazzi, che nasce dall'animazione, si sta riavvicinando, o meglio ancora avvicinando per la prima volta ad autori e testi è segno che ha avvertito il pericolo, vale a dire l'esaurimento di un'importantissima e decisiva fase della sua esperienza. Il problema a questo punto è del come. Se il ritorno al testo si traducesse in pura e semplice restaurazione, questo significherebbe non solo l'esaurimento di una fase, ma il fallimento di un'intera esperienza.

Essenziale in tale prospettiva diventa la capacità di far confluire nel rapporto con il testo modi, atteggiamenti, caratteri, esigenze ereditati dalla propria storia, usandolo come prezioso catalizzatore, come partner di un giuoco multidirezionale, certo no come *padrone assoluto*. Come in ogni lettura ognuno di noi mette se stesso, così il teatro ragazzi deve mettere se stesso in ogni testo, facendosene al medesimo tempo *condizionare*. L'*improvvisazione premeditata* non è altro.

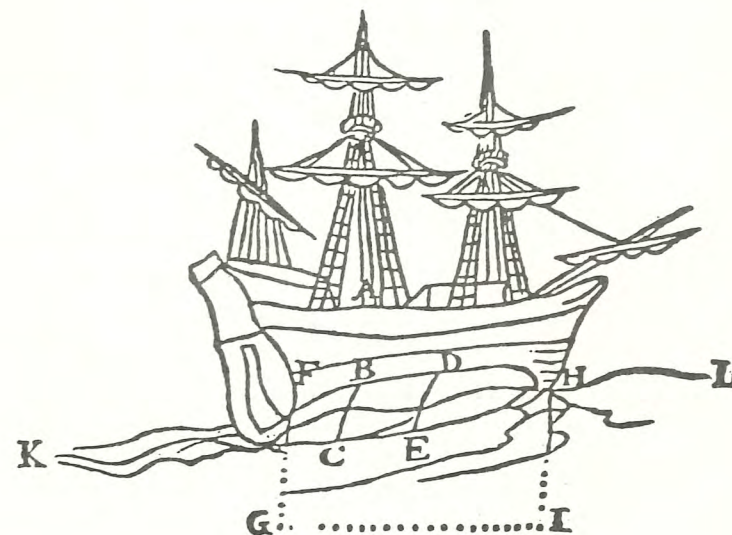
Questo, pensando in particolare alle opere del passato. L'augurio è però che si facciano avanti anche nuovi autori. Dort constatata in Francia la comparsa di nuovi autori *poeti*: il che, in parole povere, significa autori capaci di rinnovare le convenzioni teatrali. Fatto bellissimo quando accade, ma non programmabile. Ciò che invece possiamo chiedere, secondo una nostra antica e gloriosa tradizione, sono *poeti di compagnia*, cioè letterati capaci di far proprio un modello di teatro e di superarlo, almeno sul piano dello stile e della scrittura. In questo caso, ovviamente, il modello è quello della drammaturgia elaborata dal teatro ragazzi: improvvisa-

zione, partecipazione, giuoco, archetipi, oralità, ecc. Testi, quelli auspicati, certo non gregari di tale drammaturgia, ma con i quali lo spettacolo sia stimolato a misurarsi.

Qualcuno potrebbe giudicare troppo modesta questa mia proposta.

Rispondo che secondo me i vivai aiutano più delle lotterie a risolvere i problemi. D'altronde ho l'impressione che il teatro - il teatro in generale, non quello dei ragazzi in particolare - cavalchi ormai da troppo tempo una tigre di meateatralità. Lo si è sovraccaricato di segni, compiti e funzioni che neppure l'intera speculazione umana sarebbe in grado di reggere. In altra occasione mi è capitato di dire che i teatranti si sono impiccati alle loro stesse idee. E' una situazione molto pericolosa, che spesso induce alla prostituzione. Penso ad Hedda Gabler. Rimettere i piedi per terra mi sembrerebbe salutare per tutti.

Gian Renzo Morteo



Il Futurismo a Torino. Teatro e avanguardia storica.

Nell'esaminare criticamente la cronologia degli spettacoli futuristi rappresentati a Torino, si possono evidenziare alcuni dati importanti relativi all'evoluzione delle manifestazioni teatrali promosse dai futuristi, in prima fila Marinetti, attraverso l'uso a volte disinvolto a volte stereotipato dello spazio scenico. Banalmente, si è soliti accomunare gli esiti incerti delle più famose sintesi, talune azzardate sperimentazioni (come ad esempio il *Teatro della Sorpresa* di Cangiullo e Marinetti) e di contro esperienze nate da un profondo lavoro di ricerca come quelle legate a Enrico Prampolini e al suo teatro della Pantomima Futurista.

Dal 1909 al 1931 Torino sembra rappresentare, vista a posteriori, un luogo privilegiato per le messe in scena futuriste.

Che fosse un fatto casuale o di precise scelte (i futuristi erano dei perfetti propagandisti delle loro iniziative, si pensi ad esempio ai noti manifesti ed alla cura con cui venivano scelte le *occasioni* di presentazione degli stessi) non è facile a tutt'oggi determinarlo. Ma a partire dagli esordi teatrali di Marinetti - *La donna è mobile* - al Teatro Alfieri il 15 gennaio 1909; e di Settimelli - *La Bestia* - al Teatro Carignano il 17 dicembre 1913 (1) per finire alle presentazioni al Teatro di Torino delle pantomime prampoliniane il 6/7 marzo 1928 la singolarità di questi lavori, e insieme le date delle loro rappresentazioni sono in grado di portare originali contributi sia per una rivisitazione più attenta del Futurismo che per un arricchimento critico del teatro italiano del primo novecento.

CRONOLOGIA TEATRALE FUTURISTA A TORINO

15	gennaio	1909	La donna è mobile (Marinetti)	Teatro Alfieri
8	marzo	1910	Serata Futurista	Politeama Chiarella
17	dicembre	1913	La bestia (Settimelli)	Teatro Carignano
5-9	maggio	1920	15 Sintesi futuriste	Teatro Rossini
22	ottobre	1921	Teatro della Sorpresa	Teatro Maffei
14	gennaio	1924	Teatro della Sorpresa	Teatro Maffei
22	giugno	1926	Vulcano (Marinetti)	Politeama Chiarella
13	dicembre	1927	I prigionieri e l'amore (Marinetti)	Politeama Chiarella
6-7	marzo	1928	Cocktail (Marinetti)	Teatro di Torino
4	gennaio	1929	Luci veloci (Marinetti)	Teatro di Torino
13	maggio	1931	Simultanina (Marinetti)	Teatro Carignano
	ottobre	1927	(Fillia e) Ambiente Novatore	Via Barbaroux 4
	gennaio	1931	Teatro di Fantasia - Fantasia di Teatro*	Via Massena 7

* Sotto questo nome si prevedeva l'organizzazione di spettacoli in buona parte legati nei testi e nelle scenografie ai futuristi (Marinetti, Prampolini, Fillia, etc.). Promotore di questa iniziativa era LUIGI PRALAVORIO (Pettinengo, 1901 - Biella, 1981) giornalista e scrittore per breve tempo vicino ai futuristi e alle loro attività.

La serata futurista.

Forma di organizzazione teatrale.

La serata futurista al Politeama Chiarella (2) si svolge l'8 marzo 1910.

Essa è, in ordine cronologico, la terza dopo quella al Politeama Rossetti di Trieste il 12 gennaio 1910 e al Teatro Lirico di Milano il 15 febbraio dello stesso anno.

Nelle prime due aveva prevalso l'orientamento politico, di propaganda irredentista e anti-austriaca (3), se pur mascherato in forma letteraria, mentre nella serata torinese la maggior novità è costituita dalla presentazione del Manifesto dei pittori futuristi.

Per far conoscere in forma diretta, senza alcuna mediazione, la portata del proprio messaggio rivoluzionario al maggior numero possibile di persone, Marinetti sceglie ancora una volta un teatro *regolare*, una sala, cioè, dove l'affluenza di pubblico può garantire una partecipazione, per così dire, di massa e interviene personalmente - insieme ad altri esponenti del movimento, che per l'occasione a Torino saranno i poeti Armando Mazza e Paolo Buzzi e i pittori Romolo Romani e Umberto Boccioni (4) - a esporre i manifesti e a declamare le poesie, primi contributi alla *battaglia artistica* che il futurismo si propone di combattere (5).

L'intento dichiarato è quello di assicurarsi la più vasta eco all'iniziativa e nello stesso tempo far opera di proselitismo.

Nulla è lasciato al caso. La platea *ben gremita* è *tutta regalata agli studenti dell'Accademia Albertina* (6) e non solo questa se è vero quanto affermava il cronista de *La Stampa*: "Non molti devono aver pagato, perchè F.T. Marinetti, un munifico ospite, elargì con gran signorilità palchi e poltrone a chi glieli chiedeva" (7).

Ma un altro episodio contribuisce a rendere l'atmosfera della serata particolarmente tesa e comunque favorevole alla gazzarra che, di fatto, si svilupperà in sala durante l'esibizione dei futuristi.

Mentre il teatro si va riempiendo, poco prima che Marinetti e compagni si presentino sul palcoscenico, dalla prima galleria vengono lanciati dei manifestini così concepiti: "AL FUTURISMO/ ed ai suoi rappresentanti impareggiabili/ I COLLEGHI/ pensionanti all'albergo dei due pini/ e villeggianti alla palazzina di Collegno/ non potendo di persona intervenire/ inviano le loro dimostrazioni più affettuose/ di stima e solidarietà." (8)

Come racconta E.A. Berta sulla *Gazzetta del Popolo della Domenica*: "Si entrò in teatro armati di una buona dose di ottimo umore: lo scherno, il sarcasmo, l'ironia erano negli occhi, sulle guance e sulle labbra di tutti, come nelle tasche di tutti erano gli zufoli, le trombette ferroviarie e la più meravigliosa varietà di proiettili d'ogni genere - dalla patata al fagiolo, dalla bomba esplodente al soldino od al centesimo di rame, con aggiunta di tutto un serraglio di belle feroci pronte a lanciar urli e guaiti, componendo così un'assordante sinfonia belluina". (9)

Sul palcoscenico, al centro, un tavolino sormontato da una lampada azzurra e, ai lati quattro poltrone, due per parte. Questa la scarna scenografia che accoglie i cinque futuristi al loro ingresso alla ribalta.

Alle 21 precise Marinetti prende la parola, accolto da vivacissimi applausi, e presenta il programma futurista (10). Quasi ogni frase è "sottolineata da clamori, urli, buffonate e schiamazzi d'ogni genere" (11).

Subito dopo interviene Armando Mazza, "...un bel giovane, alto, forte, robusto, con due spalle ed un torace da lottatore, ed una voce proporzionata alla capacità toracica", che ha il compito di declamare il "notissimo" manifesto futurista (12).

Ben poco di quanto dice viene compreso dall'uditorio in subbuglio, più impegnato a lanciare vari oggetti sul palcoscenico (fra cui piccoli petardi molto rumorosi ma innocui) che a seguire il roboante proclama futurista.

Ad un certo punto, mentre il poeta sul palcoscenico è quasi giunto al termine della sua fatica oratoria, "scoppia un putiferio in platea. Tutti voltano la schiena ai futuristi e cercano di capire quel che succede. Per dieci minuti l'accademia passa in platea, ed i futuristi diventano semplici



Disegno di G. Manca apparso su *Il Pasquino*, n. 11, 20 marzo 1910.

spettatori, di cui nessuno si ricorda più. Scoppiano discussioni fra gruppi e gruppi. Un giovanotto, che fuma il sigaro, sale sopra una sedia: ma non s'intende che voglia e che dica..." (13).

Ma "le discussioni son fatte per burla" (14) e presto si torna a dar retta al poeta futurista sul palcoscenico. "Quando il declamatore chiude la bocca e mostra d'aver finito, una nuova furibonda acclamazione, con fischi: i cinque futuristi si alzano, ringraziano e si siedono" (15).

Successivamente si hanno un nuovo intervento di Marinetti che declama un *Inno alla Poesia* seguito da un intervento del pittore Romolo Romani che non riesce a farsi notare, sommerso, com'è, dai clamori.

Quando Umberto Boccioni, teorico, pittore e scultore, s'avanza alla ribalta per leggere il *Manifesto dei pittori futuristi* (16) il tumulto sembra per un attimo placarsi. Ma dura poco. Alle prime provocatorie dichiarazioni il pubblico riprende le urla, i fischi e, insieme, "inaugura una forma nuova di omaggio: gli butta giù un soldino" (17) "come si fa ai declamatori di cortile" precisa il cronista della *Gazzetta di Torino* (18).

L'ultimo oratore (verosimilmente Paolo Buzzi ma non è stato possibile accerterlo con sicurezza dai riscontri sui quotidiani), in elegante marsina e cravatta bianca, si limita a dichiarare: "Una parte di questo pubblico è indegna di sentirmi! Sbarazzini!". "Poi F.T. Marinetti legge qualcosa che non si afferra. Il pubblico continua a schiamazzare e a fischiare. Allora egli grida: - Ecco le imbecillità delle maggioranze! Avete fischiato D'Annunzio!" (19). "Sono le 22,15 - puntualizza il cronista de *La Stampa* - l'accademia è finita".

Ancora una volta ai cronisti che cercano di analizzare criticamente quanto accaduto nella *serata futurista* non rimane che prendere nota delle manifestazioni, entusiastiche o meno, del pubblico, sottolineando i toni da burla e da *veglione carnevalesco* che l'*accademia* futurista è andata assumendo nella sua esibizione al Politeama Chiarella, impedendo, di fatto, un sereno apprezzamento della reale efficacia del movimento in sé.

Sfugge a questa generale classificazione il cronista de *La Stampa* il quale, "sorpreso, verso mezzanotte, F.T. Ma-

rinetti - in una sala del Ristorante Fiorina, mentre cenava fra un crocchio d'amici" e avendogli domandato quali impressioni avesse ricavato dalla "tumultuosa serata futurista" ne riceve questa significativa risposta: "Io considero la serata del Chiarella, come una grande vittoria. Mi sento più vittorioso ora che dopo la serata di Milano. E mi spiego. Se il pubblico torinese fosse stato indifferente alle mie teorie o le avesse disprezzate, avrebbe disertato il teatro, o sarebbe venuto in un gruppo esiguo a significare la propria avversione con il silenzio o con qualcuno di quei freddi applausi di mani inguantate, che sono ben più terribili dei fischi. Invece, no: i torinesi hanno gremito il teatro e mi hanno lanciato petardi, patate, rape, ogni sorta di proiettili dispregiativi. Ciò dimostra che io li interessavo e che con quel modo di agire volevano per lo meno schierarsi fra i miei avversari.

"Né basta. La serata ebbe questa caratteristica: che ad un certo punto le discussioni furono tali da trasformare noi in spettatori e il pubblico in attore. Ciò è prova evidente di quanto i torinesi si siano appassionati pro e contro il futurismo.

"Ed io sono convinto che fra dieci giorni ancora saranno vive nei ritrovi di Torino le dispute su Marinetti e i futuristi. Non è questo per me e per i miei compagni il più desiderabile dei trionfi?" (20).

Lontano dalle tensioni irredentistiche e dai facili slogan di propaganda nazionalistica che caratterizzarono le prime serate, sembra emergere abbastanza chiaramente, soprattutto nell'ultima parte della dichiarazione riportata, il motivo conduttore, il tema di questa serata *letteraria*: la ricerca della notorietà ad ogni costo sfruttando il meccanismo teatrale con opportunistica sfrontatezza. Mutato il ruolo, da autore teatrale improvvisatosi animatore *sui generis*, Marinetti nel trasferire sulla scena le proprie produzioni poetiche, saltando la mediazione degli attori e istituendo un rapporto diretto con il pubblico, pone le basi, più in maniera intuitiva che cosciente, per quegli interventi programmatici in campo teatrale che saranno costituiti dai primi manifesti, verso una codificazione del teatro futurista.

AL FUTURISMO
ED AI SUOI RAPPRESENTANTI IMPAREGGIABILI
I COLLEGHI
PENSIONANTI ALL'ALBERGO DEI DUE PINI
E VILLEGGIANTI ALLA PALAZZINA DI COLLEGGNO
NON POTENDO DI PERSONA INTERVENIRE
INVIANO LE LORO DIMOSTRAZIONI PIÙ AFFETTUOSE
DI STIMA E DI SOLIDARIETÀ

CITTA' DI TORINO
COLL. SI/C N. 4394
ARCHIVIO STORICO

Ad

Fillia e il Teatro Novatore.

Il 5 marzo 1923 viene costituito a Torino il movimento Futurista Torinese (21).

Sotto l'egida del movimento marinettiano un gruppo di giovani artisti torinesi si proponeva di conquistare nuovi spazi che consentissero una maggiore e libera espressività alle loro proposte artistiche senza dover essere vincolati alle pregiudiziali convenzioni che, negando loro qualsiasi possibilità di farsi conoscere e, in quanto pittori, di esporre i propri quadri, favorivano la normalizzante tradizione degli artisti già affermati ed in pratica della cultura ufficiale.

Principale artefice dell'iniziativa è sicuramente Luigi Colombo detto Fillia (22), pseudonimo derivato dal cognome materno, che insieme a Tullio Alpinolo Bracci (23) ed a Ugo Pozzo organizza le prime manifestazioni del gruppo, fondando contemporaneamente i Sindacati Artistici Futuristi e fissandone la sede comune presso la propria abitazione in via Sacchi 54 a Torino.

In breve tempo Fillia, che all'epoca ha 19 anni, essendo nato a Revello presso Cuneo, il 3 ottobre 1904, diventa l'animatore frenetico e instancabile del gruppo futurista torinese che, anche grazie al suo operato, si rivela essere uno dei più compatti e omogenei rispetto a similari iniziative intraprese altrove.

Ma della poliedrica attività di Fillia, non solo pittore ma anche narratore, poeta, critico e giornalista qui interessa mettere in rilievo il suo importante contributo in campo teatrale sia in veste di drammaturgo sia in quella, poco conosciuta, di organizzatore teatrale. Già nel 1923, secondo quanto testimonia lo stesso Fillia, egli scrive il dramma in sette atti *Sensualità* che viene pubblicato dalla Edizione Sindacati Artistici nel 1925 (24), ulteriore prova quest'ultima dell'attività editoriale collaterale alle iniziative futuriste di Fillia e compagni, con sede ancora una volta presso il domicilio torinese di Fillia. L'editrice pubblicherà anche gli scritti di altri futuristi o simpatizzanti del movimento (25).



Di questa famosa caricatura del disegnatore Manca apparsa sulla rivista umoristica torinese *Il Pasquino*, riproduciamo la versione annotata da A.Lancellotti (*Storia aneddotica della reclame*, Milano, Quinteri, 1912) nella quale sono riportati i nomi dei diversi personaggi futuristi ritratti.

Come viene precisato in prima pagina il lavoro è una "compensazione spirituale di azione movimento ambiente luce colore rumore temperatura", mentre la specificazione della divisione del dramma in sette atti risulta impropria rispetto alla classificazione tradizionale in quanto si tratta di atti *sintetici* o, meglio, *spirituali*, come viene indicato in successivi riferimenti pubblicitari del lavoro in questione (26). La sua stampa occupa diciassette pagine (formato 19x14) a voler sottolineare ulteriormente la sua contenuta estensione. (27)

Ancora all'iniziale data di stesura fa riferimento Fillia nell'ultima pagina del volume dove avverte: "FILLIA, "SEN SUALITA'", l'ultimo atto di questo lavoro fu rappresentato nel 1923 alla sede dei Sindacati Artistici di Torino, con scenari futuristi dei pittori: BRACCI-FILLIA". E' l'unica notizia di una avvenuta messinscena del lavoro, anche se parzialmente ed in forma privata.

L'elenco dei personaggi è impersonale cioè senza alcuna precisazione circa il ruolo svolto, e si risolve per i protagonisti in una semplice identità pronominale: *lui, lei*, cui si aggiungono un *amico, quattro uomini e sette danzatrici*. Questa vaga specificazione dei ruoli si riflette in un intreccio poco articolato, più pretesto per offrire ai protagonisti il modo di fare discorsi programmatici, da cui traspaiono netti gli intendimenti didascalici dell'autore. D'altronde, l'impostazione scenografica prevale in maniera alternata sulla interpretazione degli attori, ridotti in pratica quasi ad automi con rigide movenze, secondo un procedimento di identità assoluta con lo spazio scenico, e quindi di spersonalizzazione dell'attore, molto vicino alle teorie di Prampolini. Ed è proprio in una ambientazione scenodinamica che si svolge il primo atto (una chiara esemplificazione di sintesi teatrale astratta): una spirale rossa (*che si prolunga oltre il soffitto*) rappresenta lo Spirito, un cubo bianco (*grandissimo*) la Materia e *diverse figure geometriche colorate, unite, in forma di macchina*, l'Azione.

Questa triade allegorica collocata in una scena costituita da cinque piani di lastra metallica - due neri, due grigi e uno, che funge da fondale, bianco - dà voce e realtà sceni-

ca, con movimenti alternati e continui rumori ma anche intervenendo verbalmente, alla *quarta dimensione dell'ambiente* dove si svolge l'azione. In sostanza Fillia presenta in forma simbolica una proiezione di quella realtà del futuro che, attraverso le sue contrastanti componenti, fa da sfondo alla conflittuale vicenda del protagonista.

Questi, infatti, nel secondo atto, al centro del palcoscenico *vestito di bianco, con un piccolo cerchio rosso sul cuore* ed avendo alla sua sinistra *Lei* ed alla sua destra l'*A-mico* che si *uniscono completamente all'architettura scenica*, dà sfogo in una sorta di monologo alla sua lacerante *tensione* tra una sensualità umana, cui ragioni *ataviche* lo hanno abituato, ed una sensualità nuova, *meccanica*, cui è spinto da ragioni superiori.



1924 - Visita del poeta Marinetti alla Fiat Lingotto, con lui Luigi Colombo "Fillia", al centro, e a sinistra il segretario e autista Rampa-Rossi.

"...ma è terribile il momento: dover abbandonare quella donna che mi vuol bene e che io amo, doverla abbandonare perchè la sua passione mi impedisce di vivere - e andare lontano dal mondo, nell'orgia dei contrasti, dove mi trascina il temperamento maschio della mia nuova sensualità ... angoscia tormentosa di dover costruire la mia architettura spirituale con la materia vinta del cuore..." (sipario) (28)

Per trovare compimento a simile contrastato compito *l'eroe avanguardista* deve partecipare ad una indeterminata rivoluzione sociale che lo tempererà definitivamente al nuovo ruolo cui è chiamato.

L'intreccio della vicenda che occupa i successivi quattro atti e parzialmente l'inizio del settimo ha uno svolgimento *in parallelo* tra azione scenografica ed azione interpretativa.

Nel terzo atto si vede un'azione *mimata* dove *molti uomini vestiti di bianco nel silenzio completo si allineano al centro del palcoscenico acquistando una rigidità assoluta* (29) e sui quali un enorme prisma rettangolare rosso minaccia di cadere, che vengono salvati da un fascio di luce azzurra, il quale dopo aver fermato l'inesorabile caduta del *masso*, specie di *ostacolo luminoso*, si diffonde per tutta la scena; nel quarto atto ha luogo un'azione *recitata* dove il protagonista si prepara ad una rivoluzione dalle indecifrabili connotazioni politiche in cui, ad esempio, dice:

"LUI: - Bisogna sfruttare l'entusiasmo con velocità: quando il popolo, esasperato dai tormenti, è ubriaco di se stesso si può vincere. La rivolta non concede spazi di tempo ed ha un movimento meccanico (...). Io so che vincendo la nostra minoranza potrà contare sull'appoggio degli indifferenti, massa incosciente, mancante di ogni agilità, ma decisiva quando è questione di peso (...)" (30)

E subito dopo viene dato largo spazio al contrasto interiore del protagonista che (in un dialogo con la DONNA, prototipo di quella figura femminile completamente emancipata nell'utopistica civiltà del futuro) afferma, dando voce ad una confessione quasi autobiografica dell'autore:

"LUI: - ... le crisi allontanate brutalmente ritornano. Siamo malati nell'anima. La nostra sensibilità si dibatte

tra il passato e il futuro, perché il presente non può accoglierla essendo chiuso in questa lotta di trapasso. L'uomo più solido a qualche istante di vertigine e si risente bambino. Un primitivismo decadente, non nuovo. Prepariamo perciò il domani con rinunce, contraddizioni, false volontà: è questa lotta in me stesso che esaurisce e mi fa male. Non sempre l'attività riesce a soffocarla..." (31)

Nell'atto quinto, in una visione tra astratto visivo e verbale, un *auto parlante* (sic) posto al centro del palcoscenico, annuncia tra leggeri sibili che interrompono a intervalli regolari:

"- il Palazzo del Governo è caduto: tutto il potere alle forze giovani rivoluzionarie -" (32)

Nell'atto sesto si ritorna ad una pantomima futurista che visualizza, tramite un balletto di sei danzatrici in sincronia con la proiezione su uno schermo bianco di sei dadi a colori diversi, la tensione *rivoluzionaria* e l'angoscia esistenziale del protagonista che, presente sulla scena dove in disparte ha seguito il balletto, cede slanciandosi verso l'ultima danzatrice azzurra, la quale ha lentamente abbandonato le rigide movenze da *balletto meccanico* per acquistare il *fascino di una morbosa sensualità*.

Nel conclusivo atto settimo ad una iniziale danzatrice vestita a destra di nero e a sinistra di bianco che con una *mimica spasmodica* cerca di seguire le evoluzioni di una lampadina *divisa in chiaro e scuro* così come *tutta la scena si presenta con una parte luminosa e una buia*, subentrano i due protagonisti, LUI e LEI, che hanno un ultimo, decisivo confronto in cui LUI, avendo acquistato una coscienza *moderna*, plasmata dall'esperienza rivoluzionaria, non trova più interesse alle *vecchie* argomentazioni affettive di LEI. La situazione precipita, il dialogo si fa teso: alla indifferenza di LUI si contrappone, violentemente, la disperazione di LEI che alla fine lo uccide.

Termina così, con una melodrammatica conclusione, come una banale commedia sentimentale, il lavoro di Fillia.

Ma con questo finale pessimistico - il rivoluzionario ucciso dalla sua amante - Fillia intendeva avvertire i suoi

contemporanei degli *ostacoli* che si frapponivano alla metamorfosi dell'*uomo antico* nell'*uomo nuovo*, ovvero *dei pericoli che minacciano l'opera intesa a trasformare l'uomo antico per elevarlo all'altezza del presente industriale*. (33)

Il diciannovenne Fillia sembra individuare soprattutto nella donna, nella sua *morbosa sensualità*, uno di questi ostacoli, ma lungi dall'essere un atteggiamento misogino derivante da una ossessiva demonizzazione della donna, esso costituisce un coerente tentativo di eliminare un motivo di esitazione per il compito oneroso che spetta a chi, idealmente, deve costruire la futura civiltà meccanica.

La morte della donna, che è anche il titolo del romanzo *a novelle collegate* pubblicato da Fillia nel 1925, ci sembra quindi costituire una emblematica quanto catartica liberazione da quest'ultimo vincolo, fatto di *ataviche abitudini* che ancora frena l'*uomo nuovo* nella sua proiezione verso il futuro.

Questa prospettiva non rappresenta una soluzione definitiva, perché il tentativo di costruire l'utopia di un eden meccanico, che viene prospettato nella novella *La vita di domani*, prevede la riproposta dell'elemento femminile in veste di automa indifferenziato dal suo analogo maschile e sancisce la netta separazione del *piacere* dall'atto sessuale recuperato solo come pura funzione fisiologica di riproduzione, testimonianza, quest'ultima, di una certa ingenuità ginofobica legata, forse, anche alla giovane età dell'autore.

Nel romanzo sopra accennato è inserito l'atto sintetico *Il sesso di metallo*. Sada, l'uomo nuovo *vestito geometricamente di ferro e di legno* è conteso da Lebe, donna della carne *con il corpo nudo dipinto di bianco* e da Laba, donna dello spirito il cui corpo "pur conservando la naturale disposizione anatomica, è coperto con materiali di ferro, vetro, gomma e cuoio". (34) Questa ultima ha il sopravvento e l'atto si chiude con un violento abbraccio tra i due "mentre il metallo e il legno urtandosi danno un rumore sensualissimo" (35).

Con questi valori Fillia svela, sì, la propria angoscia, la propria inconscia paura di un *presente* pieno di contraddizioni e di minacce, tuttavia l'utopia dominante tende a confermare il tema macchinistico come soggetto ideale per rap-

presentare l'antico contrasto fra lo spirito e la materia, sebbene riveli la condizione di "precario equilibrio tra sentimenti d'angoscia e voluttà entusiastica di celebrazione". (36) rilievo critico di fondo presente nelle opere anche di altri autori di questo periodo, legati al futurismo (ad esempio, Ruggero Vasari).

Ma più che l'ipotesi sottesa al discorso drammaturgico (e narrativo) preme sottolineare le innovative proposte scenografiche contenute in questi testi, proposte che sembrano testimoniare una più felice e naturale predisposizione di Fillia verso una componente drammatica cui non deve essere estranea la sua attività di pittore.

Nella ipotesi scenografica di *Sensualità* Fillia aveva adottato procedimenti tipici delle tecniche prampoliniane, dalla ambientazione scenodinamica alla marionettizzazione dei personaggi fino ad alcuni tentativi di teatro astratto, se pure vincolato ancora all'uso tradizionale del linguaggio.

La predominanza, per lui, della scenografia sul testo viene singolarmente confermata in uno scritto del 1925, in occasione di una mostra futurista a Palazzo Madama a Torino. (37)

In questo documento (38) infatti sono riprodotte le indicazioni didascaliche per la scenografia di alcuni atti di *Sensualità* e, se pur in modo sommario, se ne danno maggiori dettagli.

Sempre nel 1925 Fillia pubblica *Lussuria radioelettrica* (39), raccolta di 30 poesie *meccaniche* dove nell'ultima sezione intitolata *Giocattoli* e significativamente dedicata a *Balla - Depero - Prampolini*, sono presentate sei brevi composizioni intitolate rispettivamente: *uomo, guerra, scienza, amore, creazione, luce*.

Da alcune indicazioni ivi inserite sembra possibile ipotizzare fossero dei bozzetti teatrali ispirati alle varie tecniche adottate dai tre artisti cui la sezione è dedicata e, a titolo d'esempio, ripropogno qui uno di questi *bozzetti*:

guerra

sfondo: un rettangolo bianco con un grande cono rosso =
sintesi del fuoco

il burattino à un vestito rosso triangolare

mimica delle gambe colorate che lanciano in un pazzo dinamismo di danza il vestito triangolare per tutto il palcoscenico diviso geometricamente da spazi di luci vive (40).

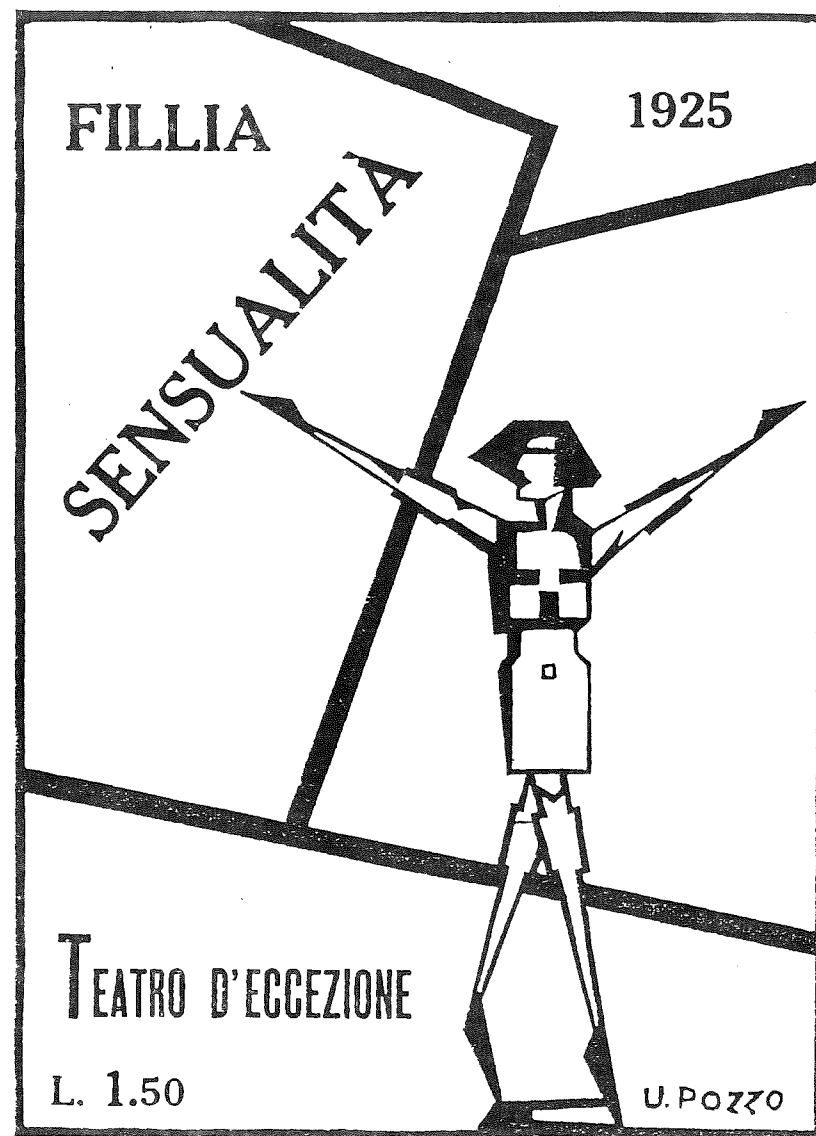
Lo schema è riproposto nello stesso identico modo anche per le altre cinque composizioni, variando, ovviamente il contenuto.

E' da sottolineare il fatto che le indicazioni scenografiche sono perfettamente in linea con le notazioni cromatico-spaziali riscontrate in *Sensualità* e come sia possibile quindi collocarle nella stessa area progettuale, se pure con l'unica eccezione dell'elemento interpretativo, qui affidato ad un improponibile burattino.

Ma è pensabile una certa qual confusione di *Fillia* con l'analoga interprete *classica* del teatro futurista rintracciabile nei *Balli Plastici* di Depero e, *disumanizzata*, nelle pantomime futuriste di Prampolini, cioè la marionetta.

Mi sembra possibile concludere che in *Sensualità* la prova drammaturgica di *Fillia*, infelicemente tortuosa e ridondante di simboli nel testo, suggerisce innovative e stimolanti soluzioni a livello scenografico, vicine alla poliespressività di Prampolini ma originali in alcuni particolari contributi *sensoriali*, là dove, ad esempio, per l'intero dramma, il grado drammatico delle azioni viene sottolineato non solo da un uso adeguato delle luci colorate ma anche dal variare della temperatura che presenta veloci escursioni termiche, da una *temperatura freschissima* creata da ventilatori posti ai 3 lati della sala (atto primo) ad un (*tutta la scena è incendiata di rosso*) *caldo soffocante nella sala* (atto quinto), miranti, forse, ad un coinvolgimento anche *epidermico* degli spettatori.

E' da notare l'uso del film astratto in parallelo alla danza nell'atto stesso, secondo una tecnica mista *figura una-na-proiezione* che precorre gli "anche più impegnati studi di Ivo Pannaggi, ed assai più tardi adottata dalla *Lanterna Magica di Praga*" (41).



Copertina di Ugo Pozzo per *Sensualità* dramma in sette atti di *Fillia*, Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1925.

In quarta di copertina del volume contenente il dramma *Sensualità*, Fillia pone una nota informativa che ci introduce ad un altro aspetto della poliedrica attività dell'artista futurista.

Vi si afferma infatti:

"In ottobre: FALCHETTI Dottor Ernesto - L.C. FILLIA vincitori del primo premio per l'illuminazione artistica allo Stadium di Torino pubblicheranno una grande: *Rivista Teatrale Futurista*, ideata sull'Esposizione Decorativa di Parigi - l'importo ricavato dalla vendita del libro sarà interamente versato all'*Istituto Radiologico Nazionale - Vittorio Emanuele III ed Elena di Savoia - per lo studio sperimentale del Radio e delle radiazioni* (la Rivista sarà rappresentata in autunno a Torino e Parigi, con scenari allestiti dagli autori)" (42).

Anche se non si è trovata conferma di una avvenuta messa in scena di questo lavoro filliano è possibile che il progetto fosse effettivamente in via di realizzazione come si evince anche dal contenuto di una lettera di Fillia inviata a Prampolini nello stesso periodo di tempo, quasi sicuramente posteriore all'agosto del 1925 (43).

Questa lettera è importante oltre che per l'accenno al progetto steso in collaborazione con il Falchetti anche per altre iniziative ivi accennate che sottolineano ulteriormente l'intensa attività di organizzatore teatrale ed artistico che Fillia intraprendeva, facendone la figura più rappresentativa se non l'esponente più carismatico del gruppo futurista torinese.

Sembra utile quindi riportare il testo di tale lettera per esteso:

"Carissimo Prampolini, volevo scriverti in questi giorni, per diverse attività... Grazie del tuo giudizio favorevole al mio piccolo lavoro: attendo con vivo piacere la tua recensione. Siamo a Torino in pieno inizio di attività: io rappresenterò da Gualino la rivista che sto scrivendo in collaborazione col Dott. Falchetti. In sintesi sarà un lavoro che illustrerà il trionfo della modernità all'Esposizione di Parigi, presentando tipi diversi, composizioni sceniche e quadri di applicazione della nuova arte decorativa. Il teatro di Gualino è sfruttabilissimo, perché, oltre ad essere adatto a lavo-

ri d'eccezione, dispone di molto denaro. Attendo soltanto l'arrivo di Marinetti per combinare (e spero di riuscire) la rappresentazione di tutti i lavori che sono contenuti nel numero in preparazione di *Teatro*, scelti direttamente da Marinetti. Per questa rivista, che già pubblicò Vasari, occorrerebbe subito un tuo articolo sulla Scenografia, per il numero di ottobre. Ti prego inoltre, se li hai a disposizione, di spedire diversi clichés italiani e stranieri, che ti rimaneremo immediatamente: rispondimi se ti è possibile accontentarci.

(...)

Io lavoro più che intensamente: se verrai a trovarmi, vedrai i miei volumi di carte scritte e colorate. Spero di farne un buon lancio questo inverno. Il Dott. Falchetti mi assicura di farmi pubblicare da Mondadori un breve romanzo che sto ultimando.

E tu? Ho letto i tuoi trionfi parigini, la tua ininterrotta attività. Uscirà a giorni sul *Regno* (dove è finalmente vinta la resistenza del direttore) il lungo articolo di Janneli, con la riproduzione di un tuo scenario. Se mi mandi qualche fotografia *inedita* di tuoi lavori, pubblicherò un mio articolo sugli sviluppi e sulla grande portata spirituale della tua arte, nel quotidiano *Il Momento*.

(...)

Come vedi, piena attività: in questi giorni ti manderò le recensioni del mio lavoro che usciranno sulla *Stampa e Gazzetta del Popolo*. Ti prego vivamente di interessarti con Marinetti perché il numero sul Teatro Futurista sia meraviglioso: domanda a Marinetti se vuole che io pubblichi su quel numero uno studio sulla tua arte scenografica.

Rispondimi di tutto - mandami fotografie - ti abbraccio - tuo Fillia". (44)

La proposta di rappresentare la *Rivista* presso il Teatro di Torino di cui Riccardo Gualino era il mecenate fondatore, non ebbe alcun seguito, mentre la collaborazione alla rivista *Teatro* sembrerebbe accertata sia dalla effettiva pubblicazione di un numero in massima parte dedicato al Teatro Futurista, ma che uscì in data più tarda soltanto nel febbraio-marzo 1927, come dalla testimonianza diretta da me raccolta, dell'architetto Alberto Sartoris, il quale oltre ad essere il progettista del Teatro di Torino era anche buon amico di Fillia, dal quale seppe di questa sua partecipazione, forse occasionale, alla redazione della rivista (45).

L'importanza che aveva la stampa come mezzo di diffusione delle notizie, delle proposte e delle iniziative futuriste, è sottolineata nell'ultima parte della lettera citata. Pertanto sarà di grande interesse per Fillia e il gruppo futurista torinese la pagina dedicata alle loro attività dal settimanale ed in seguito quindicinale *Il Nazionale*, diretto da P. Gorgolini, amico di Marinetti, pagina inserita periodicamente, coll'intestazione *Futurismo*, a partire dalla seconda metà del 1927 e curata inizialmente dai due giovani pittori Alfredo Gaudenzi e Dino Gambetti, operanti a Torino dall'ottobre del 1926 come elementi del gruppo futurista locale. (46)

Ma già dal 1925 il giornale aveva dato spazio ad occasionali collaborazioni dei futuristi torinesi (47) e in questo senso il 20 febbraio 1926 veniva pubblicato un breve articolo di critica teatrale di Fillia riguardante le rappresentazioni dei Pitoëff al Teatro di Torino ed in particolare la messa in scena di *Sainte Jeanne* di Shaw.

Per il valore di documentazione della articolata attività in campo teatrale di Fillia mi sembra utile riferirne ampiamente.

L'interesse destato dalle rappresentazioni di Pitoëff al Teatro di Torino giustifica la vastità e l'importanza del successo. Oltre l'equilibrio d'azione che mantiene la compagnia in una atmosfera di assoluta superiorità, il valore personale grandissimo e indiscutibile di Ludmilla Pitoëff meravigliosa di forze e di sfumature e la scelta accurata dei lavori, l'elemento essenziale del teatro di Pitoëff è nell'interpretazione scenica ambientale.

Modernità sentita attraverso la lunga esperienza di una vera capacità: l'opera rappresentata è fusa nella sua derivazione d'ambienti, aumentata da suggestioni cromatiche, luminose e costruttive, perfezionata da un complesso armonico di rapporti. Pensando che il teatro è finzione e che il lavoro deve generare sensazioni emotive attraverso interpretazioni sintetiche e simultanee della realtà, le realizzazioni di Pitoëff hanno un'importanza di prim'ordine perché danno già una delle migliori applicazioni del rinnovamento scenico. La cronaca in sette quadri di Shaw, *Sainte Jeanne*, è riuscita teatralmente bellissima per varietà di forme, compensazioni di colori, profondità di chiaroscuro. Messa in scena che vive intensamente con un interesse strettamente legato allo sviluppo dell'azione; senza valutare con precisione gli elementi

dei lavori eseguiti, bisogna riconoscere sinceramente la grande modernità di questo Teatro che definisce uno dei problemi maggiori dell'Arte Teatrale."

A completamento del breve articolo (siglato semplicemente f.) Fillia pubblica due suoi disegni che hanno per soggetto Ludmilla Pitoëff e la scenografia del lavoro di Shaw. In questo spunto critico sono ampiamente riscontrabili quei criteri *moderni* che informavano anche l'*Arte Teatrale* di Fillia e che sottolineano ancora una volta la prevalente importanza che rivestiva per l'artista futurista l'*interpretazione scenica ambientale* sulle restanti componenti drammatiche, pur considerate elementi di *compensazione* nello sviluppo dell'azione teatrale.

Nel 1927 la molteplice attività di Fillia trova un altro interessante riscontro a livello editoriale nella pubblicazione di due serie di rassegne critiche riguardanti le manifestazioni artistiche futuriste e d'avanguardia raccolte sotto il titolo di *Vetrina Futurista* (48).

Oltre a sottolineare i collegamenti internazionali che Fillia stabilisce con artisti d'avanguardia all'estero, soprattutto in area francese - segno dell'estendersi della sua attività oltre la cerchia torinese e nazionale: infatti proprio in quegli anni si dividerà tra Torino e Parigi - interessa elencare gli articoli specificatamente teatrali pubblicati sulla rivista.

Vetrina Futurista - Prima serie

F.T. Marinetti, *Bianca e rosso* (trisesintesi), pp. 6-10;

Vittorio Orazi, *Il teatro futurista*, pp. 34-39;

E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*, pp. 40-47;

A.G. Bragaglia, *Teatro di domani*, pp. 48-53;

H. Walden, *Aforismi teatrali*, pp. 54-55.

Nella seconda serie non vengono pubblicati articoli di argomento teatrale, in compenso su questa completa assenza risalta il manifesto redatto da Fillia e De Amicis:

Il movimento futurista piemontese, dopo le grandi manifestazioni plastiche organizzate da Palazzo madama alla *Quadriennale* di Torino, inizia i lavori per un *Teatro Novatore* d'importanza e d'interessi mondiali.

1. Realizziamo a Torino un *Teatro Novatore* che presenterà le più originali creazioni teatrali e le più interessanti innovazioni del palcoscenico.
2. Sintesi colorate e musicate, drammi d'oggetto danzanti e cinematografati. Nuova orchestra Russolo con rumor-armonium e archetti inarmonici.
3. Complesso essenzialmente *teatrale* con nostre architetture luminose futuriste.
4. Dal *Teatro Novatore* di Torino verranno bandite tutte le opere tradizionali in contrasto con la moderna sensibilità.
5. Accanto al salone teatrale costruiremo un vasto locale di ballo, dove, con nostre decorazioni futuriste, daremo alla danza un tono italiano in un'atmosfera ottimista e coloratissima. Combatteremo tutte le morbosità nordiche e l'immediata e monotona brutalità dei Tabarins, seguendo così lo spirito informatore dell'Italia Fascista.
6. Questo *Teatro Novatore* sarà il centro più rappresentativo dell'arte moderna.
7. L'inaugurazione è fissata al 1° gennaio 1928.

Fillia
De Amicis (49)

Questo manifesto rappresenta uno dei momenti più significativi dell'attività in campo teatrale di Fillia e, in sostanza, ne costituisce l'atto conclusivo.

Nell'estate del 1927 Fillia si dimostra interessato a creare un nuovo spazio teatrale a Torino. Il fatto si rileva da una lettera, databile a quel periodo, inviata da Fillia a Paolo Buzzi (50), in cui viene esposto il progetto - in fase di realizzazione, secondo Fillia - di un *grande teatro stabile futurista*. E, detto della responsabilità artistica di Marinetti, si invita Buzzi a parteciparvi inviando un suo lavoro *ma da spettacolo completo, che duri cioè una rappresentazione regolare*. Secondo i programmi, infatti, "Marinetti

desidera che i primi mesi del teatro si sostengano con le opere dei sei maggiori futuristi italiani (Marinetti - Buzzi - Folgore - Carli - Settimelli - Benedetta)".

Ma Fillia deve ridurre i propri ambiziosi progetti per la *prima grande realizzazione teatrale futurista* ad un più modesto Caffè-Concerto che, con tre mesi d'anticipo sulla data ricordata nel manifesto, viene ufficialmente inaugurato con la denominazione di *Ambiente Novatore* il 1° ottobre 1927.

Si trattava, in pratica del Bar Caffè-Concerto *Milano*, sito in via Barbaroux 4 quasi all'angolo con piazza Castello a Torino, e ristrutturato dai futuristi nella veste di Fillia e di De Amicis, quest'ultimo per quell'anno ingegnere straordinario presso la 4° Divisione del Servizio Tecnico dei Lavori Pubblici del Comune di Torino (51), i quali oltre a curare la nuova disposizione dei locali, ne avevano anche decorato le pareti.

Sulla effettiva destinazione d'uso del locale riporto una breve nota pubblicitaria, inserita nella rubrica *Divertimenti* della pagina di cronaca cittadina de *La Stampa* del 4 ottobre 1927:

Caffè Ristorante Dancing "Milano-Novatore" via Barbaroux 4

"Si avvisa la spettabile ed affezionata clientela che dal primo ottobre si sono ripresi i thè danzanti dalle ore 16 alle ore 19 di ogni giorno.

Tutte le sere dalle 23 fino alle ore 2 del mattino.
Trattenimenti Danzanti - Servizio di Ristorante dopo Teatro
Orchestra *The Sincopated Band*

Il locale trasformato con decorazioni futuriste forma la curiosità del pubblico e la novità del giorno".

D'altronde lo stesso Fillia pubblicava una sorta di avviso reclamistico nell'ultima pagina del volume *Arte Fascista* (52) che così recitava:

Novatore
Novatore/ Ambiente futurista creato da Fillia e De Amicis/ Via Barbaroux 4 - Torino/ 3 saloni al piano terreno - 5 sale al primo piano: i locali più moderni, più eleganti e più noti./ Galleria d'Arte Moderna/ Teatro/ Spettacoli di danza/ Ballo/ Caffè/ Ristorante/ Trattenimenti diversi (53).

In definitiva l'utilizzo più frequente dei locali sarà quello di una mostra permanente d'arte futurista, come riferiva Marziano Bernardi nell'articolo di commento all'inaugurazione dell'*Ambiente Novatore* pubblicato su *La Stampa*:

"Ieri pomeriggio, con l'intervento del Prefetto, del Podestà, del senatore Leonardo Bistolfi e di un piccolo stuolo di artisti, letterati e giornalisti cittadini, s'è inaugurata la Mostra permanente d'arte futurista che il pittore Fillia, insieme con gli amici suoi del Gruppo futurista torinese, ha organizzato in via Barbaroux 4, in un locale ribattezzato dagli animosi giovani *Ambiente Novatore*.

In questi ricchi ambienti, graziosamente arredati e coloristicamente intonati al genere d'arte che dovranno ospitare, si svolgeranno esposizioni collettive e personali che - secondo le intenzioni degli organizzatori - dovranno offrire saggi, per quanto possibile completi, delle fortune del movimento futurista nazionale e straniero. Ma non soltanto saggi pittorici: perché su un piccolo palcoscenico essi intendono fare delle manifestazioni artistiche d'avanguardia" (54).

E dopo aver commentato il discorso inaugurale di Marinetti, "il quale non poteva mancare là dove i suoi giovani seguaci torinesi si propongono di imprimere novelli impulsi al movimento da lui iniziato e capeggiato", recensiva le opere esposte di Mario Sturani, Ugo Pozzo e Beppe Ferinando, per concludere così il suo articolo:

"Attendiamo perciò le nuove mostre (ne è promessa una di ritrattisti e un'altra del Balla) per poterci pronunziare riguardo l'importanza culturale ed artistica di questo *Ambiente Novatore*, che gaiamente e spigliatamente decorato dal Fillia, dimostra una volta di più come il valore presente del futurismo pittorico debba essere considerato da un punto di vista essenzialmente - appunto - decorativo e scenografico" (55).

Una ulteriore testimonianza sulle manifestazioni teatrali svoltesi nei locali dell'*Ambiente Novatore* l'ho raccolta presso il pittore Dino Gambetti che, facente parte del gruppo futurista torinese, frequentò quel luogo di ritrovo:

"La sala dove si svolgevano degli spettacoli era in un locale sotterraneo in cui si accedeva tramite una scala posta all'interno del Caffè. L'ambientazione curata dal Fillia ricordava quella di un normale cabaret con tavolini e sedie dispo-

**TEATRO
DI
FILLIA
E
DE AMICIS**

Il movimento futurista piemontese, dopo le grandi manifestazioni plastiche organizzate da Palazzo Madama alla « Quadriennale » di Torino, inizia i lavori per un TEATRO NOVATORE d'importanza e d'interesse mondiali.

1. Realizziamo a Torino un « Teatro Novatore » che presenterà le più originali creazioni teatrali e le più interessanti innovazioni del palcoscenico.
2. Sintesi colorate e musicate, drammi d'oggetti danzati e cinematografati. Nuova orchestra Russolo con rumori-armonium e archetti enarmonici.
3. Complesso essenzialmente « teatrale » con nostre architetture luminose futuriste.
4. Dal « Teatro Novatore » di Torino verranno bandite tutte le opere tradizionali in contrasto con la moderna sensibilità.

5. Accanto al salone teatrale costruiremo un vasto locale di ballo, dove, con nostre decorazioni futuriste, daremo alla danza un tono italiano in un'atmosfera ottimista e coloratissima. Combatteremo tutte le morbosità nordiche e l'immediato e monotono brutalità dei Tabarins, seguendo così lo spirito informatore dell'Italia Fascista.

6. Questo « Teatro Novatore » sarà il centro più rappresentativo dell'arte moderna.

7. L'inaugurazione è fissata al 1° gennaio 1922.

FILLIA
DE AMICIS.

sti lungo la sala e sul fondo era collocato un palco che fungeva da luogo privilegiato per rappresentazioni di brevi numeri comici, gags, estemporanee recite di poesie, il tutto quasi improvvisato senza nessuna programmazione, come per un normale intrattenimento fra amici" (56).

Un'attività teatrale, circoscritta ad un ristretto ambito di persone interessate e direttamente partecipi dell'iniziativa filliana, la cui durata, in mancanza di dati certi, verosimilmente si estese fino al 1929, coincidendo in sostanza con il periodo di più feconda produzione del gruppo torinese, almeno dal punto di vista strettamente organizzativo cui questa iniziativa può far capo testimoniato anche dalla pagina futurista redatta per *Il Nazionale* e che cessò di apparire proprio nel 1929.

Negli anni successivi Fillia non tornerà più ad occuparsi di teatro se non in maniera marginale nella stesura del volume: *Il Futurismo. Ideologie, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, pubblicato nel 1932, dove, fra le diverse manifestazioni artistiche futuriste illustrate viene presentato anche il teatro riproponendone per sommi capi lo svolgimento (57).

Nel 1936, a soli 31 anni, la prematura scomparsa di Fillia privava il movimento futurista e l'arte italiana di un protagonista appena minore dell'avanguardia europea (58).

"Fisicamente fragile, era dotato di vivissima intelligenza, di moderna cultura e di una forza polemica con inesauribili risorse di un'ironia mordace ma mai offensiva. Univa alla non comune sensibilità artistica uno straordinario senso degli affari e il dono di saper convincere; quando doveva risolvere problemi pratici operava in lui - pensavo a volte - la forza magnetica della suggestione" (59).

In questo ritratto di Fillia, privo di retorica celebrativa, che uno dei suoi compagni di strada gli dedicò in un libro di memorie, vi sono i tratti essenziali dello spirito creativamente tenace che animò non solo lo schivo esponente di punta di un gruppo, ma anche un periodo particolarmente significativo dell'esperienza futurista a Torino (60).

Sebastiano Rassa

L'Autografo di Scrittori e Artisti d'avanguardia futuristi a T. C. Marinetti nel venticinquesimo della fondazione del movimento futurista italiano

DATA	Autografi
1° Maggio 1934	F. T. Marinetti per la Scuderia Paetka della Grande Industria Internazionale!
11/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
12/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
13/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
14/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
15/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
16/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
17/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
18/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
19/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
20/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
21/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
22/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
23/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
24/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
25/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
26/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
27/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
28/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
29/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.
30/11/34	Caro Signor Marinetti da un poeta e tutto esultante per il modo, e volente a ricominciare l'arte ed arte ad un nuovo spirito.

1934 - L'autografo di Marinetti dall'album dei visitatori illustrati alla Fiat.

(1) - Questi lavori di impianto tradizionale che poco o nulla hanno a che vedere con i bellici si dettati del di poco posteriore Manifesto del Teatro Sintetico (1916) risultano determinanti sia per poter inquadrare con maggior precisione la reale portata del lavoro teatrale dei due attori sopracitati ma soprattutto perché le rappresentazioni vengono a cadere la prima con un mese di anticipo sulla pubblicazione del Manifesto del Futurismo sul Figaro (20 febbraio 1909), la seconda in coincidenza con le prime serate teatrali futuriste e la messa in scena della sintesi *Elettricità* di Marinetti. Palermo Politeama Garibaldi, 10 settembre 1913.

(2) - Il Politeama Daniele Chiarella era sito in via Principe Tommaso angolo via B. Galliani "Il teatro venne inaugurato il 17 ottobre 1908 - Capace di 2000 posti tutti seduti, ha due gallerie e una fila di palchi, foyer, salotti e locali ampi e adatti alle esigenze dei teatri moderni. Una particolarità di questo teatro è di non avere palchi di proscenio. E' proprietà dei fratelli Chiarella che ne intitolarono l'edificio al padre loro, notissimo impresario teatrale genovese." in C. Marzorati, *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, Torino, Paravia, 1910 p. 185.

(3) - Come rievoca lo stesso Marinetti in *Guerra sola igiene*

del mondo, Milano, 1915. Ora raccolto in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 203-204 e pp. 289-290.

(4) - Per quanto ricostruito attraverso i resoconti giornalistici, soltanto questi futuristi si presentarono sul palcoscenico. A conferma di ciò può ritornare utile la caricatura di G. Manca: *Impressioni di una matita futurista*, pubblicata su *Il Pasquino* n. 11 del 13 marzo 1910 dove vengono raffigurati i cinque futuristi citati nelle cronache. Mentre è probabile fossero presenti in sala, com'era consuetudine, gli altri poeti e pittori per altro annunciati dal cartellone della serata, e cioè: Palazzeschi, Cavacchioli, Bonzaghi, Carrà, Russolo.

(5) - La terminologia di guerra era un dato caratteristico della tematica futurista come è ampiamente riscontrabile fin dai primi manifesti. Cfr. *Teoria e invenzione futurista*, cit.

(6) - A. Colombo, *Echi dell'accademia dei futuristi. Albergo dei due pini... Lettera aperta a F.T. Marinetti* in *Gazzetta di Torino*, 10 marzo 1910.

Sulla presenza degli allievi dell'Accademia Albertina vi è il riferimento dello stesso Marinetti: *Prime battaglie futuriste* in *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, 1915 ora raccolto in *Teoria e invenzione futurista*, cit. p. 204.

(7) - g.b. (Giuseppe Bevione?) Cronaca cittadina *L'accademia di futurismo al Chiarella* in *La Stampa*, 9 marzo 1910.

(8) - L'episodio è citato in tutte le cronache consultate. Solo l'anonimo cronista della *Gazzetta del Popolo* ne specifica diversamente l'origine riferendo: "... un foglietto azzurro che si distribuiva largamente in strada e alla porta...".

L'*albergo dei due pini* era la denominazione comune con cui si indicava il Regio Manicomio Criminale sito in via Giulio 2, di cui una sezione distaccata era operante alla Palazzina di Colegno.

E' arduo supporre che una precisa volontà contestatrice da parte del pubblico torinese si fosse organizzata in tal modo, mentre è più facile immaginare che il volantino fosse un'altra iniziativa di Marinetti per garantirsi un pubblico appassionato e non indifferente.

Ho rintracciato un esemplare originale di quel volantino presso l'Archivio Storico della Città di Torino, catalogato al n° 4394 della Collezione Simeon.

(9) - Doctor Alfa (E.A. Bërta) *Il Fenomeno del Futurismo* in *Gazzetta del Popolo della Domenica*, 20 marzo 1910.

(10) - Con poche varianti, apportate all'uopo, il testo ricalca il *Discorso ai Triestini* riproposto al N. 4 della silloge a cura di L. Scivo. *Sintesi del Futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968.

(11) - Anonimo, *Il veglione dei 'futuristi' al Politeama Chiarella*, in *Il Momento*, 9 marzo 1910.

(12) - Per il testo del manifesto si rimanda all'edizione critica a cura di L. De Maria *Teoria e invenzione futurista*, cit. pp. 9-13.

(13) - g.b. *L'accademia di futurismo al Chiarella*, cit.

(14) - Anonimo, *Notizie artistiche, teatrali e letterarie. I futuristi al Politeama Chiarella*, in *Gazzetta del Popolo*, 9 marzo 1910.

(15) - g.b. *L'accademia di futurismo al Chiarella*, cit.

(16) - Il Manifesto, redatto l'11 febbraio 1910 a Milano, reca le firme di Boccioni, Carrà, Russolo, Bonzaghi e Romani.

(Cfr. E. Crispolti, *Appunti per un regesto del Futurismo italiano in Ricostruzione futurista dell'universo* catalogo della mostra, Torino, 1980, p. 550). Per il testo cfr. L. Scivo, *Sintesi del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 10-11.

(17) - g.b. *L'accademia di futurismo al Chiarella*, cit.

(18) - Anonimo *L'accademia di futurismo al Politeama Chiarella*, (8 marzo 1910) in *Gazzetta di Torino*, 9 marzo 1910.

(19) - Ibidem.

(20) - Anonimo *Le impressioni di Marinetti sulla serata*, in *La Stampa*, 9 marzo 1910.

L'entusiastica dichiarazione

di Marinetti sembra, per altri versi, confermare il giudizio di G.A. Borgese apparso, per singolare coincidenza, sullo stesso giornale proprio l'8 marzo 1910: "... Egli è riuscito a dimostrare che la letteratura può venir considerata come uno sport, e che con un buon allenamento si conquista anche un record di celebrità poetica." da *Gli allegri poeti di Milano* ora raccolto nel volume di G.A. Borgese, *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1911, pp. 127-136.

(21) - Cfr. G. Simonetti, *Ugo Pozzo pittore futurista* a cura della rivista *Amatore d'Arte*, Torino, 1963.

"... In casa Fillia - via Sacchi 54 - sede provvisoria del Gruppo, ci riunimmo il giorno 5 marzo 1923, per l'elezione del direttivo. Venimmo acclamati membri *Direttorio* (triumvirato) in ordine: Bracci, Fillia, Pozzo. Bracci ebbe la presidenza, Fillia la direzione, io la segreteria amministrativa", da *Fondazione e affermazione del gruppo futurista di Torino* a firma di Ugo Pozzo inserito nel volume citato.

Per la bibliografia sul gruppo futurista torinese, cfr. E. Crispolti, *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore: Torino, 1923-1938*, Torino, Ed. d'Arte Pozzo, 1962, pp. 312 e sgg.

(22) - Sulla figura di Fillia (Revello, Cuneo 1904 - Torino 1936) esiste ormai una vasta bibliografia: oltre al citato saggio del Crispolti si veda dello stesso E. Crispolti, *Il Mito del-*

La macchina e altri temi del futurismo, Trapani, Celebes Editore, 1969; e con una più aggiornata ed esaustiva bibliografia sugli scritti di Fillia e sui lavori critici dedicati alla sua figura, cfr. M. Pinottini, *Fillia* Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976.

(23) - Del tutto sconosciuta la figura del Bracci che, come per altri artisti facenti parte del gruppo, viene unicamente citato per le collaborazioni fatte durante i primi tempi (1922-1926) sia in campo figurativo (quadri firmati anche insieme a Fillia) sia in campo divulgativo-propagandistico (la stesura di documenti riguardanti le iniziative del gruppo).

Nel corso della ricerca ho trovato traccia della sua precedente attività sulla *Guida amministrativa e commerciale di Torino 1921-1922*, edita da Paravia, dove nella sezione *Circoli politici e società di ricreazione e sport* a p. 1133, viene riferita la sua partecipazione a *Avanguardia d'Azione Economica*, associazione "sorta per la difesa dei diritti dei lavoratori del pensiero e del braccio", con sede in via Arcivescovado 1 A, il cui segretario generale D. Coniglione, giornalista, svolgeva nello stesso tempo altri incarichi e cioè: a) capo ufficio stampa della Federazione Sindacale Fascista della Provincia di Torino; b) redattore de *Il Regno*; c) direttore de *L'Umanità*, rassegna di propaganda e cultura fascista all'estero.

Simile notizia getta nuova luce sui poco conosciuti inizi del Bracci stesso e del Fillia e sulla probabile collusione che li portò a veder pubblicate nel 1922 le proprie poesie dall'Istituto di Cultura Proletaria nell'irreperibile volume: *1+1+1=1. Dinamite. Versi liberi*.

(24) - In quello stesso anno Fillia pubblicava presso la sua casa editrice: *La morte della donna*, novelle, con illustrazioni, copertina di Pino Curtoni; *Lussuria Radioelettrica, poesie meccaniche*, disegni di U. Pozzo, prefazione di Falchetti dott. Ernesto.

(25) - Fra gli altri *Curio Mortari, Ogo-Pogo*, Torino, Ed. Sind. Artistici, 1927; ma erano previsti, e probabilmente rimasero inediti, un romanzo di E. Ciuffo, *La cattedrale dell'idolo veloce* e le novelle di Reto Roedel, *Le mie disavventure*. Cfr. M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 38-39, 337-341.

(26) - In seconda di copertina del "romanzo a novelle collegate", *La morte della donna*, 1925.

(27) - Non sembra superfluo sottolineare questi particolari non secondari della veste tipografica del lavoro di Fillia. Soprattutto per la difficoltà di trovare l'edizione originale (da me reperita presso la biblioteca civica di Fossano dove è inserita in catalogo alla collocazione 60-I-42) che riproposta da M. Verdone in *Teatro italiano d'avanti-*

guardia; Drammi e sintesi future, Roma, Officina ed. ni, 1971, pp. 377-391, perde a mio avviso l'originale connotazione futurista, necessaria per una più esatta analisi dell'opera ed in particolar modo perché l'impostazione tipografica non fu mai aspetto secondario delle produzioni futuriste. (Si ricordi l'opera sperimentale del tipografo torinese Carlo Frassinelli che per un breve periodo aderì al movimento futurista, cfr. U. Carpi, *Documenti sul Futurismo torinese in Rassegna della Letteratura Italiana*, gennaio-agosto 1982, n. 1-2, Firenze, pp. 178-202).

(28) - L.C. Fillia, *Sensualità*, Torino, Edizioni Sindacati Artistici, p. 7.

(29) - L.C. Fillia, *ivi*, p. 8.

(30) - *Ivi*, p. 9.

(31) - *Ivi*, p. 10.

(32) - *Ivi*, p. 14.

(33) - R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, p. 260.

(34) - L.C. Fillia, *L'uomo senza sesso*, in *La morte della donna*, cit. p. 2.

(35) - *Ivi*, p. 9.

(36) - R. Tessari, *Il mito della macchina*, cit. p. 257.

(37) - *Sale Futuriste*, Palazzo Madama, Torino, gennaio 1925.

(38) - *Futurismo*, numero unico del 9.3.1924 a cura dei Sindaca-

ti Artistici del Movimento Futurista Torinese diretti da T.A. Bracci e L.C. Fillia.

Nel riproporre il testo ho inserito fra parentesi l'indicazione dell'atto cui i vari passaggi dello scrittore corrispondono.

"Abbiamo dato l'effetto di un momento rivoluzionario con una forma pittorica, astratta, cioè - un grande masso geometrico rosso che sembra piombare sul palcoscenico dal fondale nero ed è trattenuto da un rettangolo bianco di luce - tutti i personaggi agiscono con vestiti a colori, secondo la parte che rappresentano ed hanno massime stilizzazioni di luce. (*Sensualità*, p. 8 - *atto terzo*). Così gli spettatori, al semplice apparire di un attore, comprendono la sua interpretazione - una danza di sensazioni, per il suo valore spirituale, non può essere mossa da suoni musicali, ma avrà al contrario un ritmo cromatico - sul fondale bianco (mentre la sala è immersa nel buio) un apparecchio cinematografico proietterà 6 dadi a colori diversi, ai quali corrisponderanno sul palcoscenico 6 danzatrici vestite con le medesime tinte. Perciò quando si muoverà il dado rosso ballerà la danzatrice rossa, e così ugualmente per gli altri. Il movimento contemporaneo dei dadi provocherà un balletto ritmico, regolarissimo, tra il più assoluto silenzio. (Ivi, p. 15 - *atto sesto*) Senso esatto di spiritualità. La sensibilità generata in noi dalla luce può facilmente manifestarsi: palcoscenico e pal-

chetto mezzo bianco e mezzo nero. In alto una lampadina divisa in chiaro e scuro, cioè luminosa dalla sola parte dello spazio bianco. Sotto la lampadina una donna vestita a destra di nero e a sinistra di bianco. Tutta la scena si presenta perciò con una parte luminosa ed una buia. A un tratto la lampadina si muove con scatti geometrici, cambiando continuamente il posto, e la donna cerca, con una mimica spasmodica, di trovarsi sempre al centro delle divisioni delle luci. (ivi, p. 16 - *atto settimo*)".

(39) - La sezione cui si fa riferimento, *Giocattoli*, chiude il volume alle pp. 30-31 e porta la data del "1923".

(40) - Ivi, p. 30.

(41) - Cfr. M. Verdone, *Teatro del Tempo Futurista* Roma, Lerici, 1969, p. 156.

(42) - L.C. Fillia, *Sensualità*, cit. 1925.

(43) - Il testo della lettera è riferito in nota da E. Crispolti, *Il Mito della macchina*, cit., pp. 471-72.

(44) - Cfr. supra. L'indicazione sul Vasari (in diretto riferimento alla pubblicazione del dramma di Vasari *L'angoscia delle macchine* sul n. 8 dell'agosto 1925 della rivista *Teatro*) permette di datare la lettera sicuramente dopo l'estate del 1925.

(45) - La rivista *Teatro*, che ha il sottotitolo *Periodico per nuove commedie*, nasce nel dicembre

1923 a Torino per le edizioni Rinascimento, direttore era Luigi Alessio e redattore responsabile L. Odorizio, esce in questa città fino al 1925 con cadenza mensile. Dal 1926 la testata viene rilevata dalla Casa Editoriale Vecchi di Milano, la direzione è affidata a Nino Della Casa mentre Luigi Alessio firma ancora come condirettore.

Ma è da segnalare la presenza di articoli di futuristi quali Virgilio Marchi, Vittorio Orazi, F.T. Marinetti, A.G. Bragaglia.

Il numero 3 del febbraio-marzo 1927 è quasi interamente dedicato al Teatro futurista, fra le sintesi pubblicate compare *Sensualità meccanica* di Fillia che è la riproposta del primo atto del dramma *Sensualità*.

L'architetto Alberto Sartoris, nato a Torino nel 1901, risiede oggi in Svizzera. Risulta aderire al movimento futurista fin dai primi anni '20 ma in posizione eclettica. Di rilievo la sua partecipazione alla stesura del giornale *La Città Futurista* fondato da Fillia nel 1929 e di cui Sartoris era redattore.

(46) - Cfr. Alf Gaudenzi, *A Genova va gli operai non ridono*, Genova E.R.G.A., 1979, pp. 43-55.

(47) - Fra i diversi articoli ricordiamo quello di Pino Curtoni, *Torino. Serata futurista* apparso su *Il Nazionale* il 7 novembre 1925 e quello di Beppe Feriando, *Fillia Futurista*, apparso il 21 novembre 1925.

(48) - *Vetrina futurista di Let-*

teratura - Teatro - Arte, pubblicazione riassuntiva delle creazioni, delle azioni e del notiziario internazionale di tutti i movimenti futuristi, diretta da Fillia; redazione romana: Vittorio Orazi. Edizioni Sindacati Artistici, Torino, s.d. (ma 1927).

Fillia annunciò nella Prefazione al primo volumetto la pubblicazione di una terza serie di rassegna critica in cui sarebbero apparse le riproduzioni delle più importanti opere dei pittori futuristi, ma il volume rimase inedito.

(49) - *Vetrina Futurista*, cit., seconda serie, pp. 46-47.

Il manifesto viene ripubblicato nel volume *Arte fascista. Elementi per una battaglia artistica*, a cura e con prefazione di Fillia, Edizioni Sindacati Artistici, s.d. (ma 1927), pp. 136-7.

(50) - La lettera è pubblicata in M. Pinottini, *L'estetica del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 36-37.

(51) - Cfr. *Guida di Torino*, Pavia, 1927-28. Più precisamente l'ing. De Amicis faceva parte dell'Ispettorato dei Servizi Pubblici: elettricità, tramvie, gas, acqua potabile.

Un suo articolo dal titolo *La luce pubblica* era stato pubblicato su *Vetrina Futurista*, prima serie, p. 85. Molto probabilmente legato direttamente alla sua esperienza lavorativa, il De Amicis, vi esaminava il sistema di distribuire la luce giudicandolo riprovevole. Contro di esso proponeva di "creare un'architettura

F. C. Marinetti, il Poeta futurista italiano

DATA

24 marzo 24

F. T. Marinetti

1924 - L'autografo di Marinetti dall'album dei visitatori illustri alla Fiat.

ra luminosa con le incandescenze delle lampade, coi colori brillanti dei tubi luminosi, coi fasci penetranti dei proiettori". L'ing. De Amicis era anche pittore.

(52) - *Vetrina Futurista*, cit. seconda serie.

(53) - *Ezio Godoli*, nel suo recente lavoro, *Architettura futurista*, Bari, Laterza, 1984, p. 59, afferma "... l'Ambiente Novatore è ispirato al modello della Casa d'Arte Bragaglia: come questa comprende, al primo piano, quattro sale riservate ad esposizioni d'Arte futurista e, al pianterreno un salone centrale da ballo e due sale laterali per l'orchestra e per il riposo (!)" Segue la citazione di un articolo di Fillia *il Novatore è l'ambiente più futurista del mondo*,

apparso su *L'Impero* del 4 dicembre 1932.

"Il salone di ballo (...) fu da noi decorato (...) con creazioni e motivi intonati al carattere dominante di trattenimenti danzanti: sopra basamenti di marmo scuro si innalzano grandi decorazioni futuriste, soggetti di ballo, dove sono state fuse le più imprevedute suggestioni della forma e del colore. Soffitto a due piani coloratissimi (...) fra i quali passano ondate e giuochi di luce. Tutto il salone, fra gli effetti della luce colorata e l'illuminazione diffusa di grandi lampadari geometrici, assume una fantastica atmosfera irrealistica, crea l'architettura del ballo".

(54) - *M. Bernardi*, *Una mostra permanente d'arte futurista a To*

rino, in *La Stampa*, 2 ottobre 1927.

(55) - *Ibidem*.

(56) - *Dino Gambetti*, nato a Mantova nel 1907, risiede oggi a Genova. Questa testimonianza è stata da me raccolta presso la sua casa genovese il 15 marzo 1984.

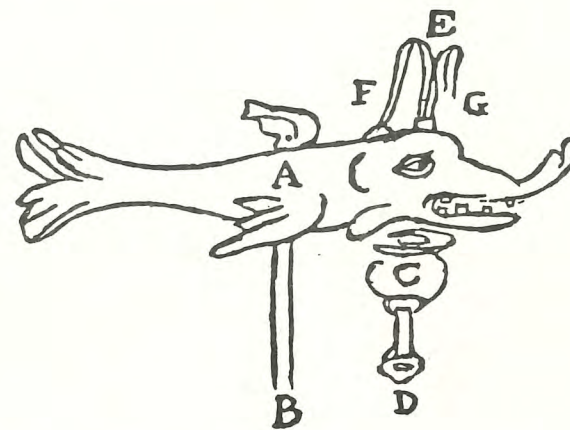
(57) - *Fillia*, *Il Futurismo. Ideologie, realizzazioni e polemiche del Movimento Futurista Italiano* Milano, Sonzogno, 1932, pp. 41-48.

(58) - *E. Crispolti*, *Il Mito della macchina*, cit. p. 55.

(59) - *Cfr. Alf Gaudenzi*, *A Genova gli operai non ridono*, cit., p. 53.

(60) - Segnalo pochi testi che, oltre a quelli riportati nelle note a piè di pagina, possono essere di utile rimando per chi intenda integrare con ulteriori

indicazioni bibliografiche lo studio del teatro futurista italiano. *G. Livio*, *Il teatro in rivolta*, - Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo - Milano, Mursia, 1976; *L. Lapini* *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1977; *A. Barsotti*, *L'angoscia del macchinismo futurista nel teatro di Ruggero Vasari*, *Teatro Contemporaneo* nn. 4 e 5, 1983-1984, Lucarini, Roma. Rispetto al materiale di studio sulla storia del teatro e dello spettacolo italiano del Novecento di non sempre facile reperimento ci pare doveroso segnalare: *C. Rispoli*, *La vita pratica del teatro*, FI-Bemporad, 1903; *F. Stazi*, *Il Commediografo*, MI-Solmi, 1910; *E. Reina*, *I pubblici spettacoli e le provvidenze di legislazione sociale*, Roma-Cecchini, 1915; *V. Soldani*, *P. Sibert* *Le imprese di spettacoli*, TO-UTET, 1917.



Il Futurismo a Torino.

Le riviste di Fillia.

Non sembra vano inserire a conclusione del precedente breve excursus sull'esperienza futurista a Torino, una nota sulle riviste futuriste sorte in questa città tra gli anni '20 e '30, che, pur esulando in larga parte dallo specifico teatrale come compete alla impostazione di questa rivista, ci pare tuttavia utile e necessaria nel fornire ulteriori preziosi dettagli sulla reale portata delle molteplici attività di Fillia su cui ancor oggi a fronte delle difficoltà del tema non sempre corrisponde un obiettivo approfondimento critico e documentario.

Questo modesto contributo è dunque più che altro teso a collocare in una giusta dimensione l'apporto fondamentale di Fillia, marginalmente impegnato in campo teatrale, in quel dibattito di idee, fertile e vivace, cui impropriamente si dà il termine di Secondo Futurismo. (s.r.)

Fra le molte attività culturali svolte da Fillia verso la fine degli anni '20 e la prima metà degli anni '30, risalta in modo particolare quella legata ad uno dei temi più rappresentativi e meno conosciuti del futurismo: la pubblicistica.

Quasi completamente ignorate dagli storici e difficilmente consultabili, le riviste futuriste costituiscono

un importante sfondo letterario e storico alle vicende del movimento per alcune parti la ricostruzione nelle sue direzioni locali poco note ed esplorate.

Strumenti divulgativi e autopropagandistici per eccellenza, le riviste futuriste fiorirono fin dal 1909 con la capostipite *Poesia* - fondata a Milano da Mari-

netti - moltiplicandosi negli anni in un numero vastissimo di testate (1). Titoli che molto spesso nascevano e si esaurivano nel giro di pochi numeri, fogli effimeri inventati dall'entusiasmo dei più giovani e presto abbandonati.

A parte i casi più noti di *Lacerba*, *Noi*, *L'Italia futurista*, esiste infatti, soprattutto dopo la prima guerra mondiale, tutta una serie di pubblicazioni minori a testimonianza dell'avvenuta diffusione del futurismo anche a livello provinciale nei centri, cioè, più culturalmente lontani.

Nei confronti dell'insieme generale di queste pubblicazioni, le riviste dirette da Fillia spiccano per una qualità di contenuti decisamente superiore alla media, per il numero relativamente alto di testate uscite nel giro di pochi anni, segno se non altro di una gran tenacia nel voler a tutti i costi continuare, nonostante le innumerevoli difficoltà finanziarie, un discorso di alto valore artistico e culturale, e, soprattutto, questi fogli si evidenziano per un'unità di intenti e d'insieme del tutto caratteristica.

Da sottolineare a questo punto il fatto che tale unità è il frutto principale della fondamentale attività di Fillia, vera e unica guida del movimento torinese, e a riprova di ciò basti sapere che dopo la sua morte, avvenuta nel febbraio 1936, più nessuna rivista futurista verrà creata a Torino, non solo, ma i suoi più intimi amici e collaboratori non saranno nemmeno in grado di realizzare quel progettato numero di *Stile futurista* che doveva essere interamente dedicato alla figura dello scomparso.

Non è azzardato affermare che senza quella sua presenza così unificante questo gruppo non sarebbe forse mai esistito in quanto tale.

Vi è da sottolineare, inoltre, l'originale spirito di collaborazione instaurato fra questi giornali e le riviste portavoce dei movimenti d'avanguardia europei, in particolar modo francesi.

In questo senso mentre trovano spazio sulle pagine torinesi famosi nomi dell'élite intellettuale transalpina (da Mallet-Stevens a Le Corbusier, a H. Walden e A. Alexi) assidua fu la partecipazione con scritti dei vari Fillia, Sartoris, Prampolini

a *L'ésprit nouveau, Cercle et carré, Abstraction-Creation.*

A questi esempi di riviste straniere si deve, d'altra parte, guardare più che alla praticamente inesistente pubblicistica italiana contemporanea d'avanguardia per avere stimoli ed indicazioni riguardo alla linea di impostazione generale da seguire nella strutturazione ideale dei periodici di *Fillia*, soprattutto per quello che riguarda il fondamentale problema dell'integrazione tra le arti che, in pratica, non troverà accoglienza in Italia presso nessuno dei periodici più quotati.

Ricordiamo brevemente inoltre che le poche riviste d'arte pubblicate a Torino in quegli anni si situavano tutte in continuità con la più reativa tradizione ottocentesca completamente estranea a qualsiasi dibattito di reale interesse moderno.

Delle sette riviste dirette da *Fillia* tra il 1924 e il 1935 (comprendendo nel numero anche *La terra dei vivi* stampata a La Spezia) ci interessa qui in modo particolare evidenziare il contenuto di due di esse: *La Città Futurista* e *La Città Nuova*, viste, innanzi tutto, per il

loro decisivo apporto al dibattito architettonico.

Il mensile *La città futurista*, sottotitolo "sintesi del futurismo mondiale e di tutte le avanguardie", ha breve vita; compaiono solo tre numeri nel 1929 (aprile, maggio, giugno) anticipati da un numero isolato del febbraio 1928 ma diverso nell'impostazione grafica. Il formato è quello tipico di molte riviste futuriste e cioè simile al giornale quotidiano, una tipologia effimera vista in alternativa alla natura e alle dimensioni della classica rivista borghese. La breve durata della pubblicazione e la sua natura *povera* non sminuiscono però l'effettivo valore dei suoi contenuti.

Il numero unico del 1928 si differenzia visivamente dagli altri sia per una vistosa grafica d'insieme sia per il largo spazio dato all'autoreclame, tra inserti ed articoli celebrativi, e nel complesso, presenta tutte le caratteristiche dei numeri unici, uscendo in occasione di un avvenimento particolare: la realizzazione del Padiglione Futurista all'Esposizione Torinese di Architettura del 1928.

E' la prima volta dopo la morte di Sant'Elia che i futuristi si cimentano nella creazione di un'opera architettonica e il padiglione di Prampolini rimarrà un po' il simbolo di tutte le loro rarissime ed effimere creazioni architettoniche future.

Questo fatto offre lo spunto per riallacciarsi alla glorificazione dell'ormai mitico precursore Sant'Elia sia con la ripubblicazione del manifesto sull'architettura del 1914, sia con riferimenti continui per tutto il corso del numero alla sua opera di iniziatore. Situare Sant'Elia a capo di tutti i rinnovamenti dell'architettura moderna sarà una delle costanti più rilevanti dalla problematica architettonica svolta sulle riviste futuriste torinesi e non, di questi anni.

Principale finalità di tale martellante operazione di esaltazione è il riaffermare il primato futurista sia in Italia sul coevo razionalismo, che all'estero, rispetto a Le Corbusier, Van Doesburg, Mallet-Stevens, Sauvage ecc. ragione per cui discenderebbero tutti dall'architetto comasco. Inoltre la figura di Sant'Elia si pre-

stava ottimamente in questo momento di legittimazione nazionale del movimento a rappresentare, insieme a Boccioni, uno dei suoi più illustri precedenti storici.

I tre numeri del '29 ci propongono articoli di teatro, musica, letteratura e cinema scritti da personaggi che saranno d'ora in poi col laboratori fissi delle riviste, tra i quali qui ricordiamo Vittorio Orazi ed Enrico Prampolini, unitamente ad una piccola schiera di giovani e giovanissimi sconosciuti intellettuali della Torino di quegli anni.

Ma la vera novità per quello che riguarda *La città futurista* è il nuovo emergente interesse per l'architettura moderna.

Fino a questo momento non risulta che *Fillia* si fosse occupato di problemi architettonici se non nei soliti e già citati accenni a Sant'Elia e che comunque rientravano nel mondo specifico futurista. Riprendendo il giudizio lasciatoci su *Fillia* da Italo Cremona per cui: "(*Fillia*)... si intendeva come pochi allora delle novità pittoriche, plastiche, pubblicitarie, tipografiche, architettoniche di tutto il

mondo..." (2) possiamo renderci conto, nonostante la sua natura completamente e *disperatamente* futurista, di quanto fosse anche in grado di spaziare al di là dei limiti del suo movimento, sempre pronto a recepire istantaneamente quanto di meglio nasceva allora in Italia ed in Europa.

L'occasione gli viene ora dall'adesione al futurismo di Alberto Sartoris; (3) il quale era già in rapporti di amicizia con Prampolini e Marinetti, ma che solo dal 1928 in poi, con la partecipazione ufficiale alla Prima Mostra di Architettura Futurista tenutasi a Torino nell'ottobre-novembre, collabora attivamente a fianco dei futuristi torinesi. (4)

Sartoris apre così le porte a Fillia su un mondo nuovo che proprio in questi anni dimostrava già di essere uno dei nodi centrali della cultura artistica europea ed italiana. L'architettura funzionale unitamente al conseguente noto dibattito interno tra lirismo e razionalismo, sarà d'ora in poi il centro più concreto ed appassionante degli interessi di Fillia il quale però, in questo primo momento, per

quello che riguarda *La città futurista*, affida completamente a Sartoris tutto il coordinamento e l'impostazione della sezione architettonica che subirà così una notevole caratterizzazione di ordine squisitamente razionale.

Si è parlato a lungo del tentativo da parte di Sartoris di porsi quale mediatore culturale tra razionalismo e futurismo, tentativo che probabilmente si potè realizzare, se non altro dal punto di vista teorico, sulla base comune che riuniva razionalisti e futuristi, cioè: il rifiuto di tutte le incongruenze tecniche delle architetture passate, il bisogno impellente di un'architettura funzionale, pratica, *igienica* che fosse in primo luogo al servizio delle necessità quotidiane dell'uomo.

I modelli funzionali e i problemi che Sartoris propone sulle pagine de *La città futurista* sono di ordine prevalentemente tecnico-scientifico, ragione per cui risulta difficilmente proponibile una mediazione culturale nell'ambito del campo estetico.

A questo riguardo sono ben note le divergenze che distinguevano l'estetica architettonica futurista da

quella razionalista. (5)

Nello sfogliare le pagine della rivista si può ancora notare come la figura di Le Corbusier domini e si ponga come principale punto di riferimento. Altro merito di Sartoris, dunque, è l'aver contribuito per primo alla diffusione e alla conoscenza in Italia delle idee e dell'opera del grande architetto svizzero. In questo senso l'articolo di Le Corbusier *Il significato della città giardino*, presentato da Sartoris come *una magnifica lezione*, è quasi sicuramente, a nostro avviso, il primo apparso su una rivista italiana.

Il 6 febbraio 1932 esce il primo numero di un nuovo periodico: *La città nuova*, titolo che è sicuramente riferito ai disegni esposti da Sant'Elia nel Maggio 1914 alla Prima Esposizione d'Arte del gruppo *Nuove tendenze* e aventi per tema, appunto, *la città nuova*. E' la quarta rivista di Fillia in ordine cronologico ma sicuramente la prima per importanza. Viene pubblicata a partire dal Febbraio 1932 fino al 7 giugno del medesimo anno, si interrompe per un anno e mezzo, riprende il 5 gennaio

1934 fino al 30 maggio dello stesso anno quando cessa definitivamente la pubblicazione per *divergenze organizzative con la società editrice*.

Nel quadro delle riviste di Fillia *La città nuova* ci appare senz'altro come la più unitaria negli intenti e più efficace nella loro realizzazione, il giornale si interessa quasi esclusivamente di architettura e di arti applicate ad essa, con particolare attenzione per il design, l'arredamento e i nuovi materiali.

E' questo il momento di massimo interesse da parte di Fillia per la problematica architettonica. Appena un anno prima, nel 1931, era uscito edito dalla U.T.E.T. (6), il suo famoso libro *La nuova architettura*, un vasto panorama fotografico delle ultime realizzazioni architettoniche in campo europeo diviso per argomenti (costruzioni monumentali, architettura industriale, edifici pubblici, ecc.).

Ma anche per questa pubblicazione Fillia si valse dell'intelligente aiuto offertogli da Sartoris che collaborò non poco alla stesura procurandogli, oltre a

suggerimenti e consigli, molto del materiale fotografico e alcuni degli articoli più importanti inseriti a introduzione e commento di ogni argomento, come ad esempio quelli di Le Corbusier e di Roger Ginsburger.

La nuova architettura sarà per Fillia un supporto fondamentale per la creazione della nuova rivista; tutti gli articoli sono infatti riportati senza varianti come pure molta parte della documentazione fotografica ed anche l'espedito di suddividere in vari argomenti il materiale da pubblicare è ripreso sul giornale che si serve di speciali pagine intitolate ad esempio: *Architettura italiana, Urbanesimo, Architettura dell'interno*.

Nella linea programmatica della rivista il preciso disegno d'azione viene chiaramente delineato attraverso i tre editoriali-manifesto di Fillia: *La nuova architettura, La città nuova, Estetica e materiali della nuova architettura*.

La propaganda della moder-

nità intesa come preciso impegno a divulgare ed appoggiare tutto il vasto sforzo di rinnovamento in favore dell'architettura e delle arti figurative; il principio di selezione della modernità nel volere privilegiare ciò che è realmente novatore scartando ciò che è banalmente commerciale; il concetto di unità ed organicità tra le arti: questi, per sintetizzare, appaiono i principali obiettivi della rivista.

Con questa peculiarità *La città nuova* si inseriva nel dibattito architettonico almeno sul piano nazionale ad un livello di coerenza difficilmente riscontrabile nella contemporanea pubblicistica architettonica (da *Domus* a *Quadrante* a *Casabella*).

Contributi critici (questi e gli altri più sopra rilevati) che la sfortuna critica ed altro ancora non hanno permesso fino ad oggi di porre nella giusta ed obiettiva collocazione. Confidiamo che questa breve nota serva almeno a riproporre il problema.

Barbara Pontecorvo

(1) - Ecco l'elenco delle riviste futuriste pubblicate in Piemonte: *Futurismo* - (dir. Fillia) numero unico, 1924 Torino; *Piemonte futurista* - L.A. Paderni, numero unico, 1924 Torino; *Vetrina futurista* - (dir. Fillia) 1927 Torino; *La città futurista* - (dir. Fillia) 1928-29 Torino; *Arte futurista* - numero unico redatto da un gruppo studentesco di Alessandria, 1930; *La città nuova* - (dir. Fillia) 1932-34 Torino; *Stile futurista* - (dir. Fillia) 1934-35 Torino; *La forza* - (dir. Fillia) 1935 Torino; *La terra dei vivi* - (dir. Fillia) 1933 La Spezia.

(2) - Cfr.: Italo Cremona: *Armi improprie*, Einaudi, Torino 1976, p. 255-260.

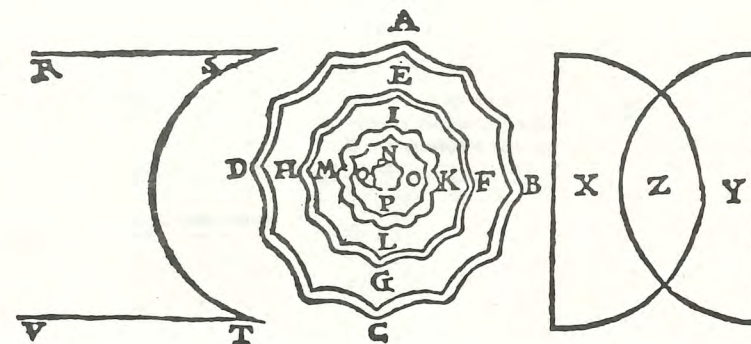
(3) - Per un resoconto di tale adesione attraverso le parole del diretto interessato si veda: M. Pozzetto: *La parte di Sartoris in Critica d'arte*, 1977, nn. 154-156, p. 121; A. Sartoris: *Architetture futuriste italiane* in *Das*

Werk, 1927, n. 7.

(4) - In occasione di tale mostra viene stampato un volumetto intitolato *Architettura futurista* con un lungo studio critico di Fillia il quale evidenzia in modo particolare la partecipazione di Sartoris.

(5) - Per i dibattiti sorti in seno a tale specifico problema si veda: L. Patetta: *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, CLUP, Milano 1973.

(6) - La casa editrice U.T.E.T. ha di recente ristampato questo volume riunendolo al successivo lavoro filliano *Gli ambienti della nuova architettura* (Torino, 1935) in una poco felice soluzione grafica. Cfr. *La nuova architettura e i suoi ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Fillia* a cura e con un saggio di Roberto Gabetti su *Architettura-Ambiente: progetto del secondo Futurismo*, Torino, Strenna U.T.E.T. 1985.



Lettere e appunti come fatti personali

Ai partecipanti ed agli ospiti dell'VIII
Assemblea Generale dell'Associazione In-
ternazionale dei Teatri per bambini e gio-
vani nella città di Mosca.

Dal 20 al 26 settembre 1984 - affiancata da una rassegna di spettacoli di teatro per bambini e giovani di alcune città e repubbliche dell'U.R.S.S. (Mosca, Kirov, Leningrado, Saratov, Riga, Irkutsk, Georgia, Armenia, Ucraina, ecc.) - si è svolta a Mosca l'VIII Assemblea Generale dell'ASSITEJ.

In quell'occasione sulla prima pagina della *Pravda* il premier sovietico Kostantin Cernienko ha rivolto un saluto ai convenuti.

Mentre sottolineiamo l'importanza del riconoscimento autorevole, ci auguriamo che il teatro ragazzi trovi, anche in altre nazioni, una valorizzazione analoga.

Saluto cordialmente i partecipanti e gli ospiti dell'VIII assemblea generale dell'Associazione Internazionale dei teatri per bambini e giovani. Ci fa piacere che gente di teatro, di diverse opinioni e convinzioni, di diverse tendenze artistiche, si incontri a Mosca, nella capitale dello stato sovietico, per discutere i problemi urgenti dello sviluppo della propria arte.

Il teatro, ed in particolare il teatro per bambini e giovani, è un valente mezzo di educazione estetica e morale della nuova generazione. Esso è chiamato ad aiutare i bambini a conoscere il mondo, ad apprezzare ed accrescere la bellezza di questo mondo; ad educarli al rispetto per il lavoro, per l'attività creativa, per coloro che creano le ric-

Газета основана 5 мая 1912 года В. И. ЛЕНИНЫМ

Коммунистической партии Советского Союза

ПРАВДА

Газета Центрального Комитета КПСС

Пятница, 21 сентября 1984 года

Цена 4 коп.

ГЛАСНОСТЬ СОРЕВНОВАНИЯ

С каждым годом набирает силу соревнование в области гласности. Журналисты Советского Союза в Москве и Ленинграде, в городах союзных республик и автономных областях, в ряде зарубежных стран соревнуются в том, чтобы в более короткий срок опубликовать как можно больше фактов, документов, фотоматериалов, которые раньше были закрыты для широкой общественности.

В Политбюро ЦК КПСС

Политбюро ЦК КПСС рассмотрело доклад министра культуры СССР Ю. Ю. Жданова о состоянии культуры в СССР и в зарубежных странах. В докладе Жданова особое внимание было уделено развитию культуры в условиях гласности. Политбюро одобрило доклад и постановило: 1. Продолжить работу по развитию культуры в условиях гласности. 2. Усилить сотрудничество с зарубежными странами в области культуры. 3. Поддерживать инициативы творческих работников культуры.

Дело «Бонн-отставник»

В Ленинграде состоялось заседание суда по делу «Бонн-отставник». Суд рассмотрел дело о незаконном выезде из страны и о нарушении государственной безопасности. Суд постановил: осудить обвиняемых к лишению свободы на определенный срок.

Сеялки на зимом поле

Для будущего урожая. В Ленинграде состоялось заседание областного комитета КПСЗ по вопросу организации работ на зимних полях. Комитет постановил: усилить работу по подготовке зимних полей к посеву. Особое внимание должно быть уделено обеспечению сеялок и других сельскохозяйственных машин.

Телевизионный конкурс

В Ленинграде состоялся телевизионный конкурс на лучшее выступление в области культуры. Победу одержал артист Ленинградского театра оперы и балета.

Участники и гости VIII Генеральной ассамблеи Международной ассоциации театров для детей и юношества в г. Москве

В Москве состоялось заседание оргкомитета по подготовке VIII Генеральной ассамблеи Международной ассоциации театров для детей и юношества. В заседании приняли участие представители различных стран.

Встречи в Кремле

В Кремле состоялось заседание оргкомитета по подготовке VIII Генеральной ассамблеи. В заседании приняли участие представители различных стран.

Сообщения из Москвы

В Москве состоялось заседание оргкомитета по подготовке VIII Генеральной ассамблеи. В заседании приняли участие представители различных стран.

Мир — планете Земля

В Москве состоялось заседание оргкомитета по подготовке VIII Генеральной ассамблеи. В заседании приняли участие представители различных стран.

chezze materiali e spirituali; ad infondere fede nella verità e nella giustizia; a farsi portatore delle idee di pace, umanesimo e progresso.

L'arte del teatro per bambini è rivolta a quella generazione del nostro pianeta che vivrà nel XXI sec. Come sarà questo secolo dipende in gran parte da noi, da come educeremo i nostri figli, dai valori morali che essi sceglieranno.

Il futuro dei nostri figli è nelle nostre mani. Ecco perché oggi non esiste compito più improcrastinabile, di più urgente attualità, del rafforzamento della pace generale, dell'allontanamento della minaccia di una guerra nucleare. Nel raggiungimento di questo nobile scopo un ruolo di rilievo e di responsabilità appartiene al teatro per bambini e giovani. Nel nostro paese l'educazione delle nuove generazioni ha sempre costituito un impegno importante dello stato. Dallo storico decreto leninista sulla pace alle iniziative pacifiche su larga scala del giorno d'oggi; dai primi passi per l'eliminazione dell'analfabetismo allo studio di una nuova riforma scolastica, volta ad innalzare ad un nuovo e più alto livello l'intero processo di insegnamento e di educazione della nuova generazione, l'Unione Sovietica si è sempre posta un obiettivo fondamentale: la formazione di una personalità armoniosamente sviluppata, di profonda moralità, padrona del sapere moderno.

Voi, partecipanti ed ospiti dell'VIII assemblea generale dell'Associazione Internazionale dei teatri per bambini e giovani, dovrete affrontare non pochi problemi. Spero che il tema del vostro forum - *Ruolo del teatro per bambini e giovani nell'educazione della nuova generazione nello spirito della pace, dell'umanesimo e del progresso* - diventi la stella che guiderà la vostra attività creativa.

Vi auguro di tutto cuore un lavoro costruttivo e successi in campo creativo in nome della pace e dell'amicizia, in nome di un futuro felice per i nostri figli.

Kostantin Cernienko

Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp.577

S'alza un velo di stanchezza e lo spettacolo appena iniziato sembra non avere più fine. Ancora una volta ci si ritrova seduti davanti ad un palcoscenico, ancora una volta ci si domanda perché: l'abitudine vince insieme alla noia.

Tutto diventa inutile, tutto diventa scontato, come il continuare a giocare ad inventare un futuro diverso, dove il Teatro sia ... E rimane solo il "sia", sospeso, senza nulla l'altro.

Eppure fantasticare è bello, e se una via di sogno appare negata, non rimane che tuffarsi in un passato, neanche troppo lontano, per rivivere da eroi (?) i gloriosi turbamenti di una scena ancora non totalmente inquinata.

Si sfogliano così vecchie riviste alla caccia di piccole notizie nascoste tra statiche foto di mattatori e di altri signori della scena. Un'aria strana ci ammalia: non certo nostalgia, ma il peso di un'impotenza insinuante, come la certezza del tempo sciupato. E' forse per colpa di queste sensazioni riposte che l'ultimo saggio di Claudio Meldolesi ci appare subito in tutta la sua latente crudeltà.

Si tratta di un libro straordinariamente lucido, per molti versi essenziale: una guida sicura per chi voglia comprendere i motivi che hanno favorito l'avvento e lo sviluppo della regia in Italia.

Individuate, infatti, le tendenze che si precisarono quando la regia fu favorevolmente accettata dal teatro commerciale, il saggio si sofferma su quella generazione di registi che fra il '39 e il '55 "seppe collegare alla vecchia parola una revisione delle procedure di regia", venendo a definire quella regia critica contraddistinta da un doppio percorso in cui la "raffigurazione del testo" oggettiva e scrupolosamente fedele veniva affiancata alla "rappresentazio

ne attualizzata", al tentativo, cioè, del regista critico di svolgere una personale reinvenzione narrativa.

Ma non è la contemporaneità dell'argomento trattato a creare il senso d'angoscia, non sono i protagonisti di quelle prime storiche esperienze (oggi tutti mostri sacri guardati con venerazione e diffidenza) quanto piuttosto l'intimo destinatario di questa analisi.

Il pubblico a cui si rivolge in prima persona Fondamenti del Teatro Italiano è un pubblico giovane, fatto di studenti e di teatranti della penultima ora, così come è formata di studenti e di giovanissimi la generazione di teatranti oggetto di studio.

Il libro si trasforma perciò, fin dai primi capitoli, in una sorta di implacabile pietra di paragone, in un'occasione di confronto dalle scarse possibilità di dialogo: l'interlocutore attonito è destinato a tacere per la coatta impossibilità ad esprimersi.

Gli innumerevoli motivi di riflessione si susseguono serrati, paragrafo dopo paragrafo, i passaggi fra i vari fenomeni si semplificano, si schematizzano. Si comprendono allora i retaggi dell'arte ottocentesca del grande attore; come la sicura politica protezionistica delle sovvenzioni; mentre progressivamente si assiste al percorso intellettuale di personaggi come Strehler, Pandolfi, De Bosio, Squarzina, Grassi, Jacobbi, Guerrieri ...

Ma l'amaro comunque resta.

Paradossalmente si è invogliati ad accantonare il significato dei vari momenti storicizzati. Non interessa (e il paradosso continua) impossessarsi dei metri di giudizio proposti per capire la svolta impressa dal corporativismo dell'epoca fascista, o la dottrina dei teatriguf fra conformismo ed eversione, o il pullulare di riviste universitarie, rimane solo lo sconforto delle occasioni non ritrovate, della perduta possibilità di vagire.

I ventenni di allora "portatori senza maestri" d'una possibile novità guardano da un piedistallo irraggiungibile i ventenni di oggi: unico pallido punto di contatto la negazione della realtà scenica circostante, dell'idea di teatro custodita dalla generazione precedente.

Non si tratta di invidia, ma del desiderio di uno spira-

glio pur nella consapevolezza d'una non-tappa obbligata. E la stessa complicità delle amicizie teatrali, ci avverte Meldolesi fin dalla sua prefazione, si riduce a una semplice protezione "post-adolescenziale ... l'immancabile trauma da crescita non si verifica nel momento del disadattamento, bensì in quello dell'equilibrio raggiunto e professionalizzato: come se il processo d'integrazione del disturbo scenico nella realtà sociale avesse bisogno di un rovesciamento delle dinamiche proprie alla crescita umana".

Ma la possibilità di scelta è ancora data?

Si può decidere di rinnegarsi (ma rinnegare in fin dei conti cosa?) o di rifiutarsi di crescere? L'interrogativo in sé non ha più senso. Non rimane che camuffarsi per creare minimi momenti di esistenza, per accontentarsi di sottrarre presuntuosamente un po' di spazio, anche se si tratta solo delle poche righe rubate ad una recensione.

Alfonso Cipolla

Il Chiosco-Teatro

Come New York e Londra, anche Parigi ha ormai il Chiosco-Teatro. Assomiglia a un giocattolone per bambini - dei cilindri ed un quadrato incastrati -, è bianco e rosso e si trova sul terrapieno ovest della chiesa della Madeleine, in pieno centro. Aperto tutti i giorni dalle 12 e mezza alle venti, vende dei posti a teatro ad un prezzo ribassato di almeno il 50% rispetto al costo dei biglietti venduti presso i teatri stessi. I biglietti in vendita - che rappresentano dei posti invenduti agli sportelli di tutti i teatri cittadini - sono da usarsi *la sera stessa*. Al chiosco non si possono riservare dei posti. Utile per i parigini, il Chiosco-Teatro lo è anche per i turisti che, prima di correre da un teatro all'altro o di pagare una maggiorazione acquistando il biglietto da un'agenzia, hanno ormai la possibilità di risparmiare tempo e denaro e di vedere più spettacoli.

Nancy Midol, Docente di Danza all'università di Nizza - Dottore nel 3° ciclo in Scienze dell'Educazione, Hélène Pissard, Docente di Danza all'università di Nizza, Assistente al Centro di Danza di Nizza, *La Dance Jazz*, Paris, Editions Amphora, 1984.

"Il est opportun de parler de cette expression artistique, de la faire entrer dans la littérature, fair qu'elle soit considérée comme una forme authentique de l'art e non comme la forme abâtardie d'une expression culturelle de second ordre".

L'obbiettivo delle autrici è dichiarato con chiarezza. Si tratta di dare una connotazione dignitosa in campo storico-culturale a un linguaggio trascurato in questo ambito.

Se si volesse distinguere tra un consenso di quantità e uno di qualità, si vedrebbe che la danza jazz ha il seguito indiscutibilmente più numeroso di tutte le sue consorelle più "intellettuali" antiche o contemporanee.

Questo è un segno di grande vitalità. Nell'epoca in cui un'arte fiorisce, la letteratura che la riguarda generalmente tace. Arriva sempre dopo, inesorabile, come un necrologio.

I saggi sono mezzi insostituibili di divulgazione e didattica. Ma penso che non si debbano mai scrivere allo scopo di dare prestigio culturale all'argomento. La danza jazz è viva come non mai, perché occuparsi di chi le nega il suo interesse perché troppo plebea e che le presterà considerazione, perché ha la dignità della letteratura?

Il rischio è quello di cadere pateticamente nell'ambiguità delle monografie pubblicate a proprie spese da artisti sconosciuti che si sentono incompresi. C'è inoltre il pericolo che venga subito interpretato come uno strumento commerciale, rovesciando il significato dell'operazione.

Dobbiamo ringraziare le autrici di questo appassionato e fedele ritratto attuale della danza jazz, perché hanno dato

uno strumento utile e ben costruito, con il quale avventurarsi agevolmente in un campo finora troppo nebuloso.

Hanno analizzato e ordinato con molta intelligenza un materiale raccolto con grande attenzione.

Per pura superstizione confesso con vergogna che non vorrei se ne facesse troppo rumore, non vorrei che autori ed editori si scatenassero a sotterrare la danza jazz con montagne di parole... Potrebbero essere le fondamenta per un monumento alla memoria.

a.s.

Pablo Picasso, *Teatro. Il desiderio preso per la coda. Le quattro bambine*. Ubulibri, Milano, 1984, pp. XIII - 125.

L'opera di Picasso è un costante esempio del suo desiderio di avventura, inesauribile energia che si rivela nel piacere del rischio e *Teatro*, pubblicato da Ubulibri, può rappresentarne la conferma. Nel libro sono raccolte le due pièces che Picasso scrisse negli anni quaranta e che sembrano giustificare, almeno a prima vista, l'affermazione che per lui la pittura non sia che un accessorio. La prima, *Il desiderio preso per la coda* (traduzione di Gian Antonio Cibotto), fu scritta in pochi giorni nel gennaio 1941 a Parigi durante l'occupazione tedesca. Si tratta di un'opera priva d'una precisa trama che "gioca" intorno a tre temi principali (la fame, il freddo e l'amore), temi che più d'un critico ha voluto interpretare come eco o forse lamento solitario per le privazioni della guerra.

Se anche così fosse, e non ci sentiamo in diritto di contraddire tali autorevoli ipotesi, è comunque innegabile il gusto del puro divertissement, come appare sia nella scelta di personaggi non umani (il Piede Grosso, la Cipolla, la Tor-

ta, l'Angoscia Grassa e l'Angoscia Magra, i Sipari, ecc.), sia nel frenetico susseguirsi di immagini volutamente assurde e deliranti.

Basti pensare all'inizio del secondo atto che si svolge in un corridoio del Sordid's Hôtel con due piedi davanti ad ogni porta che si torcono penosamente dal dolore e urlano: "I miei geloni, i miei geloni", seguito dall'apparire delle ombre danzanti di cinque scimmie che mangiano carote. O nella scena del quarto atto dominata da una grande ruota della lotteria a cui prendono parte tutti i personaggi, dove appare, dalla buca del suggeritore, una grande padella dentro la quale "si vedranno e si sentiranno friggere patate nell'olio bollente; poi sempre il fumo delle patate riempirà la sala, fino all'affumicatura completa".

Immagini assurde abbiamo detto, che lo stesso Picasso ha illustrato in rapidi bozzetti presenti nel manoscritto e che rimandano ad un inevitabile e immediato accostamento all'*Ubu Roi* di Jarry, come suggerisce Renato Barilli nella sua introduzione al volume: "In effetti, quegli eccessi nell'ordine della fisicità appaiono liberi e gratuiti, puri esercizi di invenzione, appunto sull'onda del precedente offerto da Jarry".

Si tratta pur tuttavia di un accostamento formale poichè la satira di Jarry ha tutt'altra pregnanza drammaturgica rispetto al puro divertimento di Picasso, che volutamente sceglie di non dire nulla.

Formale ci pare anche un'altra affermazione di Barilli che vede in quest'opera un Picasso "incomunicante con i suoi tempi (gli anni durissimi della guerra e del dopoguerra, in cui stà prendendo piede la rivolta di sapore esistenziale ad opera dei Sartre e Camus, o dei Beckett e Ionesco)". Se prendessimo in considerazione questo giudizio nella sua radicalità non ci potremmo spiegare come nel marzo 1943 fu realizzata una lettura dialogata dell'opera a cui presero parte, fra gli altri, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau, sotto la direzione di Albert Camus!

Un discorso per molti versi parallelo, pur se non privo di differenti caratterizzazioni, può essere fatto anche per la seconda pièce, *Le quattro bambine* (traduzione di Jean-Paul

Manganaro), che Picasso scrisse tra il 1947 e il 1949.

Anche qui non abbiamo un intreccio preciso, ma il carattere umano dei personaggi e i dialoghi scritti in un linguaggio innocente e quasi infantile, ne fanno opera più lirica della precedente.

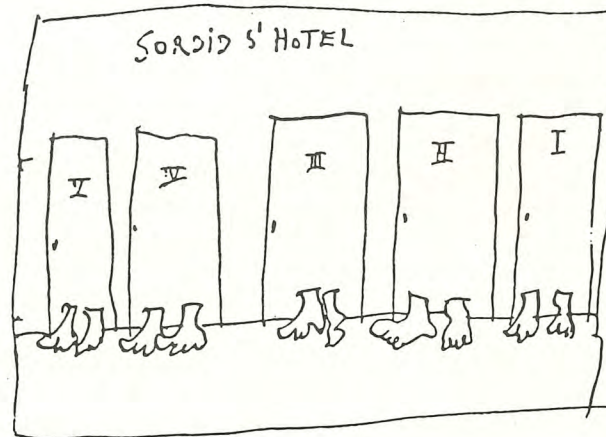
Va notato come Cooper Douglas in un suo studio sul teatro di Picasso proponga, forse allo scopo di veder raffigurati i figli dell'autore, Claude e Paloma, nati nel 1947 e 1948, una diversa datazione dell'opera posticipandola di qualche anno.

Nel testo suoni, colori, immagini tratte da erbari e bestiari si fondono in una sofisticata danza polifonica, dando vita a una sorta di serrato gioco linguistico.

Ancora una volta l'elemento predominante è il piacere ludico, che senza le forzature grottesche presenti nel *Désiderio*, lascia libero spazio ad una più alta atmosfera evocatrice.

E' certamente rischioso tentare una interpretazione critica del teatro di Picasso, ma al di là del valore drammaturgico di entrambe le pièces, resta tuttavia questo particolare momento creativo nella sterminata produzione dell'artista, che va interpretato come ulteriore volontà di agire e di tentare differenti mezzi espressivi.

Gabriele Ferrari



Documenti

Gaetano Filangieri.

Teatro e "porta mercenaria"

"Per facilitare e moltiplicare gli effetti d'un teatro si ben diretto, essa dovrebbe renderne libero l'adito ad ognuno; essa non dovrebbe porre una porta mercenaria tra il popolo e le lezioni della virtù."

Questa affermazione (si noti che il soggetto è la legislazione), sollecita alcune riflessioni. La prima riguarda l'importanza che Filangieri (1) attribuisce allo spettacolo nel suo quarto libro de La scienza della legislazione. Ricordo appena che il quarto libro è dedicato alle leggi che riguardano l'educazione, i costumi e l'istruzione pubblica. Spettacolo e non teatro. Filangieri usa il termine spettacolo in una accezione ampia; essa comprende, ovviamente, i generi consolidati dalla tradizione, quali la commedia e la tragedia, cui si affiancano però attività ginniche concepite come esercizio fisico e come spettacolo. A queste, come si vedrà nel testo, assegna grande rilievo perché "... col dare alla gioventù de' piaceri e degli esercizi che fortificassero il corpo e lo spirito..." si imita la sapiente lezione degli antichi. Per questa ragione fa riferimento ai giuochi dei greci e dei romani, dagli eleuteri ai giuochi onorari, ai giuochi plebei, massimi, capitolari.

La porta mercenaria dell'edificio teatrale assume dunque un significato negativo e ristretto, in quanto il Campo, la palestra, il Circo, potranno essere altre e adeguate sedi di spettacolo. Se, per conseguenza, lo spettacolo non è soltanto la tragedia e la commedia, ma è altresì musica, esercizio fisico, gara, torneo, carosello e trionfo, l'edificio teatrale caratterizzato dai suoi generi, sarà parte di una spettacolarità più ampia, inserita dal legislatore nel piano della pubblica educazione e, proprio per questa ragione, sarà anche o-

norata.

La seconda riflessione è relativa agli attori e al loro rapporto con i luoghi di spettacolo. Fin dalla seconda metà del '500, lo spettacolo degli attori ha cercato di sottrarsi alla occasionalità della "stanza del teatro", luogo chiuso e tuttavia provvisorio, e, peggio, alla occasionalità della piazza, per rifugiarsi in un edificio destinato specificatamente all'esibizione della bravura, dell'intelligenza, della bellezza anche fisica, dell'invenzione drammaturgica. Lo stile e la drammaturgia degli attori tendono a rinnovarsi all'interno dell'edificio teatrale. Si pensi alle preoccupazioni del Perrucci (2) che negli ultimi anni del secolo XVII, teme quei comici mercenari di basso livello, quei saltimbanchi che si esibivano occasionalmente nella strada come "nella stanza del teatro". L'edificio teatrale assume, per i comici, la forma di simbolo della loro funzione culturale e della dignità del loro mestiere: un luogo privilegiato in quanto destinato a una specifica utilizzazione, un luogo funzionale alla vita culturale della città. Teatro sarà solo ciò che si rappresenta sul palco del teatro.

Se, per contro, un sistema di legislazione fa proprio un concetto di spettacolo più vasto, e questo è il caso di Filangieri, si deve dedurre che la giustificazione ovvero la legittimazione e, ancora più semplicemente, la presenza dello spettacolo nella società civile si fonda su altri principi e si pone altri obiettivi.

Ludovico Antonio Muratori (3) aveva indicato il fine della tragedia come quello della commedia: concorrere al bene pubblico attraverso l'elevazione culturale dei cittadini. Gaetano Filangieri conserva tale finalità, ma entra nel merito dei mezzi necessari al suo conseguimento. Il Teatro deve uscire dal teatro perché i suoi spettacoli sono "... deboli strumenti de' nostri piaceri (...) momentanei ed incerti refugi della nostra noia (...) alimenti de' nostri vizi e della nostra mollezza...".

La negazione del presente, illuminata dal ricorso all'esempio degli antichi, conduce a riconsiderare le altre forme di spettacolo.

Al limite estremo di questo discorso penso a Rousseau e alla negazione della utilità dell'edificio teatrale; il tea-

tro ha il suo luogo altrove: dalle montagna scendendo verso i laghi, nelle piazze dei villaggi.

Nel testo qui pubblicato si troverà un apparente giuoco di parole: Filangieri parla di cittadini attori e di attori cittadini.

Una concezione così allargata dello spettacolo, implica la possibilità, anzi auspica, che i cittadini siano, almeno in parte, attori del loro spettacolo. Filangieri pensa a una nuova figura di dilettante. Il dilettante non sarà più il gentiluomo che per suo o altrui diletto si esercita nell'arte della recitazione, ma un filodrammatico che, con il suo amore per il teatro, cercherà di volgerlo a fini di istruzione e di patriottismo. Necessaria conseguenza di queste affermazioni, sorgeranno le filodrammatiche, cioè le compagnie di dilettanti borghesi e con esse, perfino un teatro: Il Teatro dei Filodrammatici di Milano.

In questa città, su temi analoghi, scrivevano i fratelli Verri; Pietro Secchi e molti altri seguiranno a scrivere riprendendo il tema dell'attore cittadino. Lo stesso tema conoscerà una variante rivoluzionaria, quando sarà fatto proprio dai giacobini. Attori saranno potenzialmente tutti i cittadini in quanto partecipanti alla gran festa dell'albero della libertà. Intorno all'albero si cantano gli inni patriottici, si mangia, si balla; anche questo è teatro. Anche questo è teatro, è affermazione riduttiva: il nuovo teatro, infatti, deve nascere dalle feste dell'albero e dai nuovi attori: i filodrammatici. Il Teatro dei Filodrammatici si apre a Milano nel 1803; Pietro Napoli-Signorelli (4) insegna recitazione agli attori che operano nel nuovo teatro.

Ritroviamo nel testo di Filangieri l'espressione che ora abbiamo considerato, capovolta: ai cittadini attori, fanno seguito gli attori cittadini. Come si può, infatti, pretendere che il teatro sia utile alla comunità, se essa stessa reputa infami coloro che lo praticano per professione? Filangieri risponde a questa sua domanda spiegando che le leggi stesse, condannando le persone che operano nel teatro "... ad

una ignominia tanto pernicioso quanto ingiusta, sono esse medesime quelle che le inducono spesso a meritarlo; giacchè un'accusa falsa produce sovente de' delitti veri."

Ne consegue che soltanto onorando la professione del teatro, entro un sistema legislativo che la giustifichi e ne scopra la positiva funzione, si potrà prevedere una generazione di attori più elevata e concorrente al pubblico bene. Non si deve più lasciare al caso fortunato di singoli valorosi e generosi, siano essi drammaturghi o attori, la sorte di una funzione così alta, qualora fosse bene ordinata.

Entrando nel merito dell'ordinamento della funzione, mi sembra opportuno favorire l'intelligenza del testo qui di seguito pubblicato, con una sorta di riassunto di ciò che lo precede immediatamente.

"L'uomo non può essere felice senza essere libero: tutti ne convengono. L'uomo non può essere felice senza convivere co' suoi simili: tutti lo sentono. L'uomo non può convivere co' suoi simili senza una forma di governo, e senza leggi: tutti lo concepiscono. L'uomo adunque per essere felice, deve essere libero e dipendente".

Lo spettacolo ha il fine di conciliare la libertà e la dipendenza, termini apparentemente antitetici. Lo spettacolo è una "concausa", nel senso che non può sopportare da solo sì grave compito. Si veda dunque come possa essere una concausa. "L'uomo ama se stesso. Questa è l'unica passione insita nella sua natura, inseparabile da essa. Questa è la sola passione originaria". Per combinare la libertà con il dovere sarà necessario trovare le condizioni per le quali la passione originaria, vale a dire l'amore di noi stessi, sia ordinata al dovere, alle leggi, al bene comune. La passione è, per natura, il prevalere di un desiderio su altri desideri. La passione sarà dunque forte e le forti passioni saranno conducenti a grandi effetti. Non tutte le forti passioni possono però condurre all'effetto sperato dal legislatore. Due sono sicuramente utili: l'amore della patria e l'amore della gloria. "La prima, madre di tutte le virtù sociali, rende la seconda sorgente fecondissima di queste istesse virtù". Se lo scopo della convivenza civile è il bene comune e non la ricchezza di singoli a danno di altri e neppure la ricchezza di una na

zione a danno di altre nazioni, il legislatore dovrà e potrà favorire il conseguimento dello scopo, poggiando sull'amore della patria e sull'amore della gloria in quanto facilmente rapportabili alla passione originaria: l'amore di noi stessi. La volontà del singolo potrà essere diretta al bene comune e a questo concorrere perché riconosciuto utile al singolo stesso, non soltanto attraverso l'equità della legislazione e la diffusione della conoscenza, ivi compresa la conoscenza della propria felicità, ma anche attraverso la sola passione che possa condurre l'amore della patria all'entusiasmo; e questa passione è l'amore della gloria.

Volontà e dovere potranno essere conciliati perché: "quando la passione della patria domina nella maggior parte dei cuori, di che può occuparsi colui che vien dominato dalla gloria? Il pubblico bene, misura della pubblica stima, sarà lo scopo de' suoi gloriosidisegni".

Il capo XLIV si occupa De' mezzi che la legislazione deve impiegare per introdurre, stabilire, espandere, invigorire la passione della gloria. Premi e onori sono i mezzi più efficaci, sempre che il premio non sia mera ricompensa in denaro. Presso gli antichi "le maggior solennità, la pubblicità maggiore accompagnava sempre l'onore e il premio. (...) Lo spettacolo in questo genere di cose giova a chi n'è il soggetto, giova anche di più a coloro che ne sono gli spettatori". La passione della gloria viene alimentata nel primo, e viene eccitata negli altri.

Qui interessano le pagine che sul Proseguimento dell'istesso soggetto indicano nello spettacolo uno dei mezzi che eccitano la passione della gloria.

Mi sembra che il testo, costituente il capo XLV del IV libro de La Scienza della Legislazione, meriti di essere pubblicato per intero. Di là dai temi già evidenziati, sarà interessante seguire il rapporto che il Filangieri stabilisce con i classici. Mi sembra emblematica la negazione del presente accompagnata dall'esaltazione dei classici ordinata alle affermazioni che l'Autore desidera sostenere. Questa strumentalizzazione, già presente nei teorici del teatro dei secoli precedenti, conosce tale una dilatazione da diventare

luogo comune negli anni che vanno dal 1750 al 1814. Posso esibire qui soltanto un elenco di nomi: i già citati Verri e Secchi, Pietro Napoli-Signorelli (4), lo stesso Alfieri per il Parere, Melchiorre Gioia per il suo elaborato in occasione del concorso milanese (5), Matteo Galdi (6) per i suoi propositi di riforma, e tanti altri che trascuro perché il semplice elenco sarebbe troppo arido.

Non si sottrae al confronto con una lettura per così dire personalizzata dei classici, neppure Giovanni da Gambera (7) nel suo piano di riforma preparato per il teatro napoletano, né si sottraggono i progetti di rinnovamento degli illuministi prima e dei giacobini poi nell'Italia centro-settentrionale.

Voltaire si era già chiesto chi poteva liberarci dai greci e dai romani. Vico aveva abitato tutt'altro paese.

Giovanni Moretti

(1) - Gaetano Filangieri (1752-1788) nacque e visse a Napoli. Giurista, filosofo, gentiluomo di camera di re Carlo III, fu anche nominato membro del supremo consiglio delle finanze del regno. Fra le sue opere ricordo *Della pubblica e privata educazione* (1771), per le analogie con il quarto libro de *La scienza della legislazione*, l'opera maggiore, rimasta incompiuta, scritta tra il 1780 e il 1785.

(2) - Andrea Perrucci (Palermo 1651, Napoli 1704). Mi riferisco a *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, che è pubblicata nel 1699.

(3) - Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, libro III, cap. VI: "Nelle ben regolate Città, non v'ha dubbio, debbonsi concedere al popolo alcuni onesti itertenimenti, che servano di sollievo alle fatiche, e col diletto restituiscano a gli animi annoiati dalle faccende la vivacità primiera. Ma qual ricreazione può mai compararsi a quella di una Commedia e Tragedia ben fatta? Non solo il diletto, ma l'utile ancora da questa si ricava...". Poco oltre si legge: "Non occorre però, ch'io passi innanzi in questa materia, avvedendo abbastanza scritto molti saggi Maestri le Regole

della tragedia considerata come Poesia. Non si son già peranche pienamente divise quelle della Tragedia considerata come rappresentazione regolata dalla Politica, e indirizzata all'utile de' Cittadini".

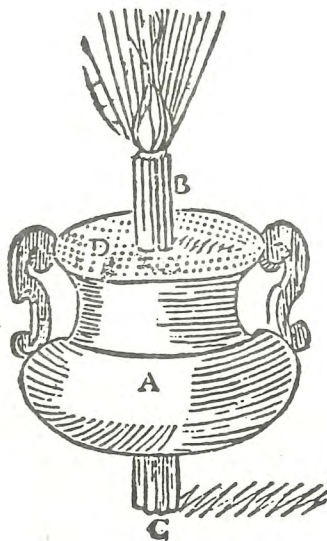
(4) - Pietro Napoli - Signorelli (1731-1815), letterato, storico, drammaturgo, librettista napoletano.

(5) - Il Ministero dell'Interno della Repubblica Cisalpina in data 8 settembre 1797 (29 Vendemmiale dell'anno VI repubblicano) con un rapporto al Direttorio esecutivo invita il pubblico a presentare progetti per l'orga-

nizzazione dei teatri nazionali.

(6) - Matteo Galdi, nato a Soperchia (Salerno) il 5 ottobre 1765, morto a Napoli il 31 ottobre 1821. Pubblicista e diplomatico. Tra le sue opere si fa qui riferimento ai *Pensieri sull'istruzione* (1809).

(7) - G. da Gamera nato a Livorno nel 1743, morto a Vicenza nel 1803. Tra i suoi scritti per il teatro mi riferisco qui a *Piano per lo stabilimento del novo teatro nazionale* composto a Napoli dove era stato chiamato per dirigere un costituendo teatro nazionale.



Apriamo di nuovo i fasti della gloria. Ritorniamo sull'istoria e sulle leggi di que' popoli presso i quali questa passione ha ricevuto il maggior fermento e l'estensione maggiore, e non abbandoniamo questi preziosi depositi della sapienza antica, senza averne prima attinti tutti que' mezzi che al proposto fine conducono, e che per poco che si modificano sono e saranno sempre adottabili in qualunque tempo, per qualunque popolo, in qualunque clima, e sotto qualunque forma di governo egli viva. Il sistema degli antichi spettacoli si presenta opportuno alla nostra memoria, e ci somministra de' lumi molto importanti all'argomento che si agita.

Questi deboli istrumenti de' nostri piaceri, questi momentanei ed incerti refugj della nostra noja, questi alimenti de' nostri vizj e della nostra mollezza, questi perniciosi sostegni della nostra frivoltà furono tutt'altro presso i popoli de' quali si è parlato, come tutt'altro esser dovrebbero presso di quelli ne' quali cogli stessi mezzi si volesse all'istesso fine pervenire. Il vigore de' corpi che ha tanta influenza su quello degli animi, la destrezza, l'agilità, la forza ed il coraggio non erano i soli beni che col piacere si combinavano negli esercizi della greca e della romana palestra, e negli spettacoli ai quali questi servivano. La *passion della gloria* veniva mirabilmente alimentata, estesa, invigorita in questi spettacoli nei quali Socrate si faceva un dovere d'intervenire. Platone trovava tanti vantaggi nei suoi libri delle leggi. Tigrane tanta ragione da temere l'inimico che doveva combattere, e ne' quali Alcibiade riportò tre premj, e Catone si disponeva nella sua gioventù a divenire quello che fu nella sua vecchiezza.

Le corone d'olivo, di lauro, di appio verde o secco che si davano a' vincitori de' diversi giuochi in Grecia, i premj presso a poco simili che si davano per l'istesso merito in Roma preparavano quelli che si ottenevano quindi dalla virtù e da' talenti del Magistrato e del guerriero. L'istessa passione che faceva meritare questi, faceva quelli conseguire; e l'istessa passione veniva dagli uni e dagli altri alimentata e diffusa. Nel Circo e nel Campo, nelle Palestre e nel

Foro i sacrificj eran diversi, ma il Nume al quale si dirigevano, era sempre l'istesso.

Il motivo medesimo che aveva dato origine a diversi spettacoli, e che ne regolava la periodica ricorrenza era sovente all'istesso fine diretto, come quello che rammentava e perpetuava la gloria de' cittadini che avevano qualche importante servizio prestato alla patria, o favorendo la sua prosperità, o impedendo la sua rovina.

La gloria degli eroi che avevano vinto in platea, i talenti, le virtù, il valore di Pausania e d'Aristide, il greco sangue sparso su quelle istesse arene per la comune salvezza, si manifestavano insieme cogli Atleti a' popoli spettatori, ne' giuochi *Eleuteri*, detti della *libertà*. Le lodi d'Armodio e di Aristogitone facevano un oggetto di premio nella pugna musica e poetica da Pericle istituita nelle Panatenee d'Ate-ne. Quelle di Trasibulo vi furono quindi aggiunte per premiare coll'istesso onore la medesima virtù. I *giuochi onorari* de' Romani non erano chiamati con questo nome, che per la loro destinazione. Essi erano diretti ad onorare coloro che avevano qualche importante servizio prestato alla patria.

I *giuochi plebei* rammentavano l'espulsione de' Re e la virtù di Bruto. Il quarto giorno dei *giuochi massimi* perpetuava la gloria di Camillo che aveva conciliato il Senato ed il popolo. I *giuochi capitolari* la risvegliavano anche di più; quelli di *Castore e di Polluce* rammentavano i rischi ne' quali si trovava Roma, quando Postumio ascese alla Dittatura per liberarnela. Ognuno sa finalmente quanto i *giuochi trionfali* corrispondessero a queste grandi vedute de' loro istitutori.

Ecco come una quantità d'idee, le più diverse tra loro, venivano dalla sapienza delle leggi presso questi popoli associate, per risvegliare di continuo quella che aveva per oggetto la passione che si voleva di continuo ravvivare; ecco come i loro saggi legislatori trovarono ne' piaceri istessi tanti mezzi da promuovere, diffondere, ed invigorire la passione che volevano proteggere; ecco come ottennero che gli spettacoli pagassero varj ed importanti tributi all'utilità pubblica; ecco come somministrando agli uomini de' piaceri utili, essi impedirono che da loro medesimi se ne formassero dei perniciosi; ed ecco come seppero servirsi dell'istinto

che conduce i giovani all'azione e al piacere, per abituarli all'ordine, alla tolleranza della fatica, al vigore del corpo, all'energia dello spirito, all'entusiasmo della *gloria*, e per garantirli dall'ozio, sempre seguito dalla noia, dalla frivoltà e dal vizio, e sempre distruttore delle grandi ed utili passioni.

Che possiamo noi opporre a piaceri sì ben diretti? Qual cura di questi prendono le nostre leggi? Qual uso fanno esse di questo mezzo? Quale è la natura, e quali ne sono gli effetti ne' moderni popoli dell'Europa?

Ah! L'esame sarebbe troppo ignominioso; ed il parallelo troppo umiliante. Risparmiamo a' nostri contemporanei il dispregio d'una più virtuosa posterità. Non dividiamo l'ignominia delle nostre leggi e de' loro autori con coloro che ne sono le innocenti vittime. Che potremmo noi essere quando esse non ci permettono di esser altri di quel che siamo? Quel che si poteva far da noi senza il loro soccorso, non si è forse da noi fatto? Chi ha corretta la nostra Scena, chi ha emulata la Tragedia antica, chi ha superata l'antica Commedia? Qual'è la legge che ha dettati i capi d'opera di Racine, di Cornelio, di Maffei, e di Voltaire? Quale è quella che gli ha indotti a porre sul teatro la virtù per renderla o gloriosa o amata, e sempre grande nella depressione istessa? Qual'è quella delle nostre leggi che ha indotti questi uomini ad eccitare quelle passioni ch'esse o distruggono o impediscono di nascere? Qual'è quella che gli ha indotti a rendere abbominevole il giuoco, la crapula, l'intrigo, la galanteria, la mala fede, l'ipocrisia, l'amicizia falsa e la perfidia? Qual'è quella che ha fatto loro sì opportunamente impiegare la pungente spada del ridicolo contro i pregiudizi, l'ignoranza, la frivolezza e la vanità? Qual'è quella finalmente che ha fatto loro diriger la tragedia a mostrare a' Re, ed a coloro che li consigliano gli effetti spaventevoli della tirannia e dell'ingiustizia, della ambizione e del fanatismo, della debolezza e della ferocia, dell'onnipotenza del monarca e della servitù del popolo, de' deliri dell'uno e de' risentimenti dell'altro? Una pruova che tutta l'ignominia deve sulle leggi cadere, sono gli ostacoli ch'esse oppongono a' loro sforzi. Nel mentre che la nostra Scena potrebb'esser costantemente onorata dalla virtù e dal buon gusto, esse tollerano

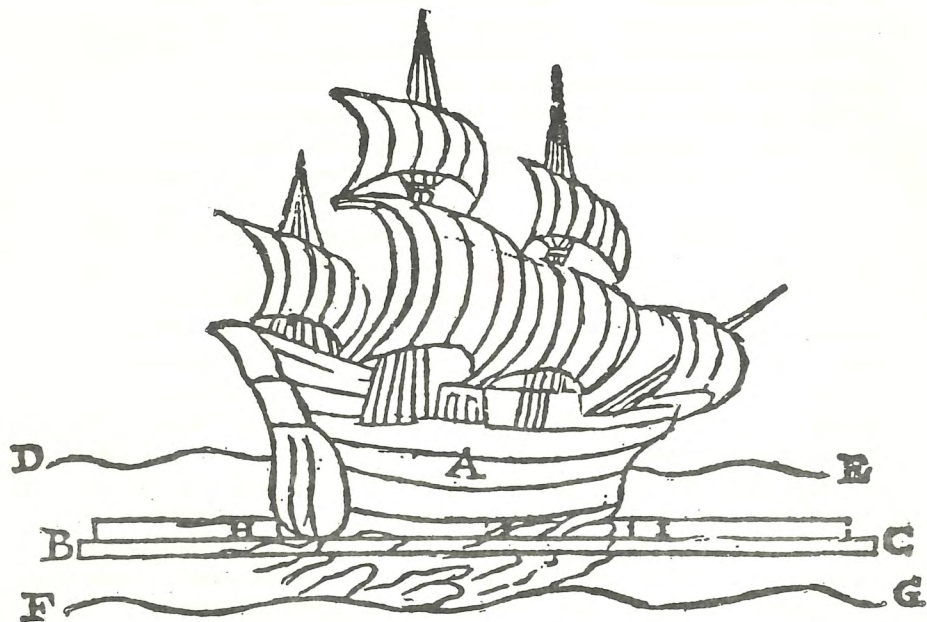
che sia sovente deturpata dal vizio e dall'ignoranza. Nel mentre che gli Euripidi e i Sofocli del secolo, persuasi come Platone del vigore che acquista il talento del poeta allorchè è unito a quello del musico, avrebbero com'essi potuto contribuire a risvegliare con questa forza combinata le grandi passioni che le leggi autorizzano e perpetuano su' nostri teatri, una specie di dramma ed una musica che non alimentano altre facoltà dell'uomo sennon quella di ridere sulle maniere grossolane ed oscene che si trasmettono o si perpetuano nel popolo per l'applauso che richiamano sulla Scena. Nel mentre che la penna benefica de' virtuosi poeti, s'impegna a condurre sul teatro gli Scipioni e gli Attilj, i Catoni ed i Brutj, le leggi considerano come infami le persone che debbono rappresentarli, e condannandole ad una ignominia tanto perniciosamente ingiusta, sono esse medesime quelle che le inducono spesso a meritarlo; giacchè un'accusa falsa produce sovente de' delitti veri. Quali effetti possono produrre le invettive di Catone e le arringhe di Bruto nelle labbra d'un uomo al quale la legge vieta fino di far da testimonia, e che una turpe mutilazione alterando la sua voce ci fa sempre dubitare nel sentirle, quale de' due sensi, se quello dell'orecchio, o quello degli occhi c'inganni? Qual effetto possono produrre i detti d'una Lucrezia che dal prostibolo è passata alla scena, e che ha già diviso il resto della notte con una parte degli ammiratori delle sue virtù? Il teatro che da que' virtuosi uomini si voleva ridurre ad esser quel che è stato nella sua origine, la scuola della virtù ed il pascolo della gloria, non è forse per un effetto di questi errori e di queste oscitanze delle leggi, l'asilo della depravazione e l'alimento del vizio? La corruzione delle donne non è forse in gran parte dovuta alla corruzione degli uomini dalle attrici corrotti? Le loro grazie ricercate, i varj modi di piacere da esse immaginati, la loro simulazione e le loro impudenze dovevano necessariamente trovare delle imitatrici subito che avevano degli adoratori. La matrona dovè apparire attrice per piacere all'uomo a vicenda corrotto e corrompitore, e la mano istessa che si sforzava d'innalzare nel teatro sulle rovine del vizio i trofei della virtù, divenne per un effetto di queste leggi l'innocente causa del trionfo opposto.

Ecco come le moderne leggi senza profittare de' vantaggi degli antichi spettacoli, hanno impediti quelli che potevan produrre i soli che abbian luogo tra noi. Gli uni e gli altri potrebbero efficacemente favorire la passione che noi vogliamo promuovere quando la legislazione li dirigesse a questo fine, e li facesse insieme colle altre concause delle quali si è parlato, a quest'oggetto concorrere. Per riuscirvi essa dovrebbe prevenire gl'inconvenienti che gli uomini introdussero negli antichi spettacoli, e quelli che le leggi hanno introdotti ne' moderni. Essa dovrebbe modificare l'antica palestra, e purificare il moderno teatro. Essa dovrebbe da quella proscrivere la ferocia e l'indigenza, e da questo l'inezia, la seduzione e l'infamia. Essa dovrebbe imitare le leggi degli antichi col dare alla gioventù de' piaceri e degli esercizi che fortificassero il corpo e lo spirito, ed a questi esercizi de' premi che fomentassero la gloria; ma la scelta di questi esercizi dovrebbe esser regolata dalla condizione de' tempi, e dei luoghi, e dal gran principio dell'opportunità.

Essa dovrebbe dare a questi esercizi una certa varietà ed una certa misura che ne alimentasse ed accrescesse il piacere, e ne prevenisse la dispiacevole sazietà. Essa dovrebbe sottoporli all'inflessibilità delle sue regole per impedire ogni pernicioso alterazione, e per rendere l'esattezza della disciplina amabile, coll'estenderla fino a' piaceri. Essa dovrebbe con questi esercizi istituire degli spettacoli, e con questi spettacoli rammentare le virtù e la gloria di quel che cittadino meritevole.

Essa dovrebbe doppiamente far servire il teatro alla gloria, e col correggere l'opinione pubblica nel determinarla a stimare ciò che veramente è stimabile, e col celebrare qualche grande azione di qualche cittadino benemerito, e sovente di qualche contemporaneo illustre. Essa dovrebbe introdurre quella specie di musica, al cangiamento della quale Platone attribuiva una delle cause della decadenza della sua patria. Per facilitare e moltiplicare gli effetti di un teatro sì ben diretto, essa dovrebbe renderne libero l'adito ad ognuno; essa non dovrebbe porre una porta mercenaria tra il popolo e le lezioni della virtù; essa non dovrebbe solo distruggere

l'infamia di coloro ch'esser dovrebbero i sacerdoti della gloria; essa non dovrebbe soltanto rendere gli attori cittadini; ma dovrebbe impegnarsi a rendere, come in Atene, i cittadini attori. In questo modo, oltre gli altri vantaggi che la legislazione troverebbe nei piaceri pubblici e ne' pubblici spettacoli, vi troverebbe anche un'altra serie numerosa di mezzi, tutti efficaci ad introdurre, stabilire, espandere, ed invigorire la *passion della gloria*.

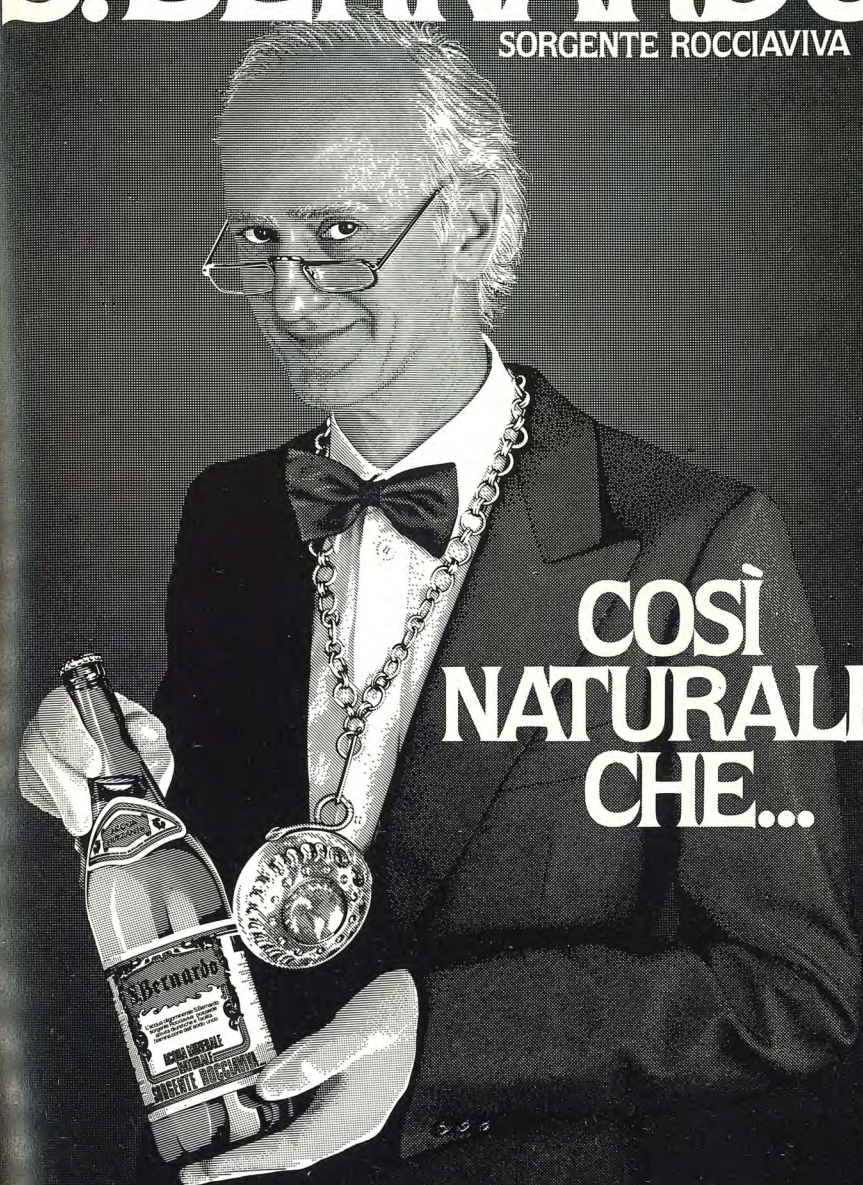


Le illustrazioni di questo numero sono tratte dal volume di Nicola Sabbatini *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, Ravenna, 1638, ad eccezione del disegno di Picasso a pag. 73, tratto dal manoscritto originale de *Il desiderio preso per la coda*.

Si ringrazia il Centro Storico FIAT per la gentile concessione delle fotografie che compaiono alle pagg. 31, 47, 54.

Il prossimo numero
di
Linea teatrale
sarà dedicato al
Teatro di Strada

ACQUA MINERALE
S. BERNARDO
SORGENTE ROCCIAVIVA



**COSÌ
NATURALE
CHE...**

DISPONIBILE
ANCHE NELLA
PRATICA
BOTTIGLIA
DA 1 LITRO
E MEZZO

