

ANTONIO D'AMBROSIO

*«La caffeina del mondo».*  
*Testimonianze sul teatro futurista nel Fondo Falqui*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione:  
gg/mm/aaaa]

ANTONIO D'AMBROSIO

«La caffeina del mondo».  
*Testimonianze sul teatro futurista nel Fondo Falqui*

Nonostante la fama di critico antiavanguardista, Enrico Falqui dedica attenzione al movimento futurista nel febbraio del 1952, organizzando un'inchiesta radiofonica in tre puntate per il Terzo Programma, all'interno del ciclo «Etichette del nostro tempo». Nel Fondo Falqui dell'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma si conservano i materiali preparatori, raccolti in un faldone che custodisce in un unico fascicolo la bozza del copione della prima puntata e in un altro le testimonianze dei futuristi, in parte edite nel volume «Il Futurismo. Il Novecentismo» del 1953. Tra gli altri, assai interessanti i testi relativi all'esperienza teatrale: si tratta di dattiloscritti e manoscritti di S. D'Amico, R. Simoni, M. Apollonio, F. Cangiullo. Singolare quello lunghissimo, di ben 7 pagine dattiloscritte solo sul recto, di A. G. Bragaglia nel copione, ampiamente cassato, che rende conto del vivace clima che permise la maturazione del Teatro Sintetico, che «creò nuovissime miscele di serio e comico; di personaggi reali e irreali di compenetrazioni e di simultaneità nel tempo e nello spazio», dei Drammi di Oggetti, del Teatro della Sorpresa, «un teatro comico che si proponeva di esilarare, sorprendere con tutti i mezzi», del Teatro di Varietà: oltre a fornire preziose osservazioni teoriche corredate da esempi, la testimonianza risulta fondamentale anche per approfondire l'«atmosfera scenica», personaggi e linguaggio compresi, l'uso «delle luci colorate e dei volumi plastici in scena».

Accostare il nome di Enrico Falqui al Futurismo può sembrare un'operazione azzardata: che egli infatti fosse un critico letterario ostile ai movimenti d'avanguardia è un fatto noto, e lo ha ben evidenziato Aldo Mastropasqua nell'introduzione all'edizione delle lettere di Farfa indirizzate al critico romano, il quale non a caso veniva definito «passatista», «strenuo paladino della tradizione, del capitolo e della prosa d'arte di rondesca memoria»<sup>1</sup>. Ma dopo essersi cimentato nella curatela presso l'editore Vallecchi della terza edizione dei *Canti orfici* nel 1941 e degli *Inediti* campaniani nel 1942, Falqui concentra parte della sua attività nello studio della cultura letteraria italiana negli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra, da «La Voce» a «Lacerba» al Futurismo. Complice anche l'interesse che destava in lui un potente mezzo di comunicazione quale la radio, nel 1952 conduce per il Terzo Programma un'inchiesta sull'avanguardia futurista in tre puntate<sup>2</sup>, all'interno del ciclo «Etichette del nostro tempo»<sup>3</sup>, che verrà pubblicata in volume l'anno successivo insieme a quella sul Novecentismo per le Edizioni Radio Italiana<sup>4</sup>.

Reduce da questa esperienza, il critico torna a dedicare nuova attenzione al movimento futurista pubblicando *Bibliografia e iconografia del Futurismo* nel 1959 presso la casa editrice Sansoni, nella collana «Contributi alla "Biblioteca bibliografica italice"», libro particolarmente interessante perché alla notevole sezione bibliografica ne segue una iconografica, altrettanto ricca, in cui Falqui ripropone la sua privata collezione di fotografie, accumulate col passare degli anni e conservate «come private "pezze d'appoggio"»<sup>5</sup>, via via incrementate per l'organizzazione della trasmissione, tanto da richiedere una catalogazione; a esse se ne aggiungono altre appositamente richieste ai

<sup>1</sup> ALDO MASTROPASQUA, *Da un poeta futurista a un critico "passatista". Farfa a Falqui (1952-1954)*, in «Resine», 119-121, 2009, pp. 249-267: 249; ora in «Avanguardia», xxii, 64, 2017, pp. 59-86: 60.

<sup>2</sup> Sono andate in onda i giorni 11, 18 e 25 febbraio.

<sup>3</sup> Il ciclo comprendeva anche le inchieste su Neorealismo, Novecentismo, Surrealismo, Psicanalisi, Espressionismo, Esistenzialismo, curate rispettivamente da Carlo Bo, Falqui, di nuovo Bo, Emilio Servadio, Luigi Rognoni, Enzo Paci.

<sup>4</sup> ENRICO FALQUI, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, Roma, ERI, 1953 (d'ora in poi abbreviato in FN).

<sup>5</sup> ID., *Bibliografia e iconografia del Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1959, p. 7.

futuristi stessi, o in alcuni casi agli eredi, per completare l'opera e fornire una visione più chiara di quella che è stata la nostra avanguardia.

In relazione al tema del convegno, mi soffermerò sul primo momento dell'esperienza futurista di Falqui, attingendo a materiali editi e inediti conservati nel Fondo a lui dedicato presso l'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma, in un faldone intitolato «Inchiesta sul Futurismo»<sup>6</sup>.

Delle puntate purtroppo non esiste traccia nelle Teche Rai. Si conservano solo i copioni definitivi presso gli archivi cartacei Rai di Pomezia, mentre nell'Archivio del Novecento è presente tutto il materiale preparatorio, compresa la bozza del primo copione.

All'interno del volume che derivò dalla trasmissione radiofonica, non c'è distinzione tra le varie puntate – in cui alle testimonianze dei Futuristi si alternava la lettura di brani tratte dalle loro opere – ma si sviluppa un discorso organico e coerente in cui all'avanguardia italiana viene riconosciuto il lodevole merito di aver combattuto a favore della libertà dell'arte e di aver impartito una fondamentale lezione di originalità («senza un po' di "futurismo" non si fa né si dà arte originale»<sup>7</sup>); addirittura, il Futurismo «quasi giovò al mantenimento e al progresso della nostra stessa Tradizione. Sembrerà assurdo. Ma è così. La Tradizione non vive e non sopravvive che a patto di essere continuamente superata, e così, rinnovata. Mors tua, vita mea. Dall'ecatombe del Futurismo spuntarono germogli che dovevano più tardi dar bei frutti»<sup>8</sup>. Falqui, insomma, da critico estraneo ai movimenti avanguardistici, anzi proprio antiavanguardista, ammette con un occhio esterno e oggettivo che Marinetti e i suoi compagni di avventura hanno ricoperto un ruolo di grande valore nella cultura italiana.

Dei tre periodi in cui è stato suddiviso lo svolgimento del movimento futurista (il primo va dal 1905 al 1914 ed è quello del verso libero; il secondo va dal 1915 al 1919 ed è quello delle parole in libertà; il terzo va dal 1919 in poi ed è quello dell'Aero-poesia), egli si concentra sui primi due, che costituiscono la cosiddetta fase eroica, e inizia a scrivere ai Futuristi della prima ora ancora in vita («Erano, allora, giovani di belle speranze. Sono oggi anziani di sicura rinomanza»<sup>9</sup>), e cioè Giacomo Balla, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Auro D'Alba, Silvio D'Amico, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Francesco Balilla Pratella, Gino Severini, chiedendo loro di rispondere a due quesiti: «Che ricordo personale ha conservato di Marinetti?» e «A distanza di anni dal futurismo, in base alla sua esperienza, quale il suo giudizio anche in base alle conseguenze in Italia e all'estero?». Le risposte sono tutte conservate in un fascicolo intitolato «Testimonianze».

Relativamente alla prima, Falqui presenta all'inizio le impressioni dei pittori e dei musicisti. Carlo Carrà ricorda il suo primo incontro con Marinetti, quando, nel febbraio del 1909, si recò a casa sua in via Senato insieme a Boccioni e Russolo per discutere della situazione artistica del paese. L'ospite, che con molta cordialità li accolse nel salotto ornato di tappeti persiani, decise di «lanciare un manifesto ai giovani artisti italiani per invitarli a scuotersi dal letargo in cui vivevano». Iniziata la compilazione il giorno dopo in una latteria di Porta Vittoria e completata la sera, «quel nostro grido di baldanza e di aperta ribellione» venne diffuso nei giorni successivi. Prendono avvio così le

---

<sup>6</sup> I documenti inediti vengono trascritti rispettandone le particolarità grafiche. Tutti gli accenti sono stati adeguati all'uso moderno. Un sincero ringraziamento va alla direttrice dell'Archivio del Novecento, prof.ssa Francesca Bernardini, per avermi concesso con la consueta cortesia la possibilità di studiare le carte. Ringrazio anche il dott. Alessandro Taddei e la borsista Giulia Lucchesi per la disponibilità con cui mi hanno permesso di consultarle.

<sup>7</sup> FN, p. 71.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, p. 19.

battagliere azioni futuriste di Carrà, «con quella specie di ebbrietà che danno la gioventù e la fede», insieme a Marinetti, che «ha molto giovato alle mie aspirazioni artistiche. Ho ancora davanti agli occhi la luce del suo sguardo, i suoi gesti disinvolti, le sue movenze svelte e leggere»<sup>10</sup>.

In una breve testimonianza, Giacomo Balla ricorda il Marinetti dei primi anni, di cui ammirava «l'impeto generoso e temerario con cui lanciava e difendeva l'ideale rinnovatore del Futurismo contro l'ostile incomprendimento del pubblico»<sup>11</sup>.

Gino Severini si definisce, invece, non senza vanità, «il solo tra i Futuristi che personalmente avrebbe potuto far senza di lui; eppure quanto gli debbo! quanto gli dobbiamo tutti, artisti vecchi e giovani»: li ha svegliati da torpore del passatismo, dall'essere «mezzi morti», ha mostrato loro la via verso la modernità, educandoli alla violenza, al «modo nettamente reclamistico, demagogico, da lui genialmente inventato». Marinetti era stato l'unico in grado di comprendere che il pubblico apprezza soltanto «gli urli, le imprecazioni, gl'insulti e non si commuove se non con le smorfie. Non solo, siffatto pubblico vuole essere sorpreso, meravigliato, ingannato, violentato, ma vuole esserlo in modo caricaturale, buffonesco». A livello strettamente artistico, il leader fu il primo a far propria la lezione di Rimbaud, prima di Breton e Reverdy, cercando di diffonderla in Italia. Conclude Severini: «quel che domina nei miei ricordi personali di Marinetti è la sua attitudine estetica generale e la passione con cui amò e predilesse l'arte e l'Italia»<sup>12</sup>.

Francesco Balilla Pratella descrive il padre del Futurismo come un «fratello carissimo»: pur avendo ognuno una propria personale inclinazione che li ha portati a operare in ambiti diversi, è rimasto comunque sempre «immutato e fedele il primo modo fondamentale di sentire e d'intendere». Di Marinetti ha sempre ammirato «la lealtà d'animo, la generosità dell'istinto, la genialità, il disinteresse materiale, e il suo amore superlativo per l'Italia», per cui ha combattuto «con la penna, con la parola e con la persona, sui giornali, sulle riviste e sui libri, nelle sale e nei teatri, nella casa e nella strada, nei campi dell'onore». La palingenesi cui tendeva era finalizzata alla costruzione di una nuova identità italiana basata sulla religione della patria, sulla repressione dello spirito borghese, sulla corsa con il mondo verso il futuro che evitasse di «sonnacchiare sulle glorie del passato»<sup>13</sup>.

Seguono poi le testimonianze dei poeti. La prima riprodotta è quella di Paolo Buzzi, che paragona Marinetti a Byron, perché «giovane colto ed amava godere e pensare in profondità». Ricorda il periodo di studi giuridici trascorso insieme e l'appoggio che il leader diede al Fascismo, animato «da generosa bontà, da genuino senso dell'eroismo, da febbre di conquista delle altezze supreme: vero mistico dell'azione, araldo d'ottimismo ad oltranza, patriota innamorato della Poesia intesa come un apporto dell'energia cosmica e della passione civile: combattente di tutte le guerre e probo padre di famiglia»<sup>14</sup>. Il motore di tutta la sua esistenza è stata l'ossessione per il futuro.

Auro d'Alba confessa di avere un primo ricordo «“liquido”» di Marinetti: quando lo andò a trovare nell'Albergo Flora a Roma, lo trovò immerso nella vasca a fare il bagno, e urlava per farsi sentire dal poeta, il quale gli rispondeva, con un po' di imbarazzo, a monosillabi. Marinetti elogia subito la sua produzione, dall'«interesse esplosivo», e questo apprezzamento riempì l'autore d'orgoglio. Ricorda poi una delle serate futuriste al Teatro Costanzi di Roma, conclusasi con i

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. 20.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>13</sup> Ivi, p. 21.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 21-22.

consueti tafferugli e lanci di patate e uova, la notte trascorsa in galera insieme a lui, colpevole di aver inneggiato «Morte all’Austria! Viva Asinari di Bernezzo!», le battaglie combattute. «Ma il Marinetti uomo, il vero Marinetti [...], il Marinetti spoglio di ogni ciarpame letterario e dialettico, lo conobbi alla Radio Marina di Asmara, quando, in attesa di parlare con Roma, non poté trattenere il cuore e le lacrime. Povero, grande, generoso Marinetti!»<sup>15</sup>. Nella risposta inedita al secondo quesito posto da Falqui lo definisce addirittura «la caffeina del mondo».

Luciano Folgore lo ricorda come «l’uomo più dinamico che [...] abbia conosciuto», dal «dinamismo fisico e spirituale», perennemente in viaggio per l’Italia e l’Europa a difendere la causa della battaglia avanguardistica, tenendo ovunque conferenze e serate futuriste. Lo paragona «a una fragorosa cascata ricca tanto di spuma che di acqua. Ma il capo del nostro Movimento utilizzava anche le spume. Ne traeva arcobaleni di poesia. Il resto gli serviva per creare un’energia suscitatrice, incitatrice, elettrizzante»<sup>16</sup>.

Aldo Palazzeschi, invece, conserva di Marinetti «un caldo, simpatico ricordo», perché era «nelle relazioni coi colleghi un amico buono e leale, comprensivo, tanto da rendere possibile la collaborazione una spirituale convivenza con uomini come me che rappresentano per carattere e consuetudini esattamente il suo contrario». Si sofferma sulle battaglie fronteggiate in nome della libertà dell’arte, che sfociavano inevitabilmente nella politica. Ma nonostante ciò, «Marinetti rimase fedele a se stesso e alle proprie origini sapendo rientrare nei propri confini opportunamente e a tempo debito»<sup>17</sup>.

Infine, la lunga testimonianza di Corrado Govoni, che inizia ricordando il primo incontro col fondatore dell’Avanguardia italiana, avvenuto nel 1911, nella casa milanese, in occasione della pubblicazione del suo libro, *Poesie elettriche*. Ha ancora freschissima in mente la fatica che gli è costato scrivere settecento dediche sui volumi da spedire ad altrettanti nominativi fornitigli da Marinetti. La casa del leader era zeppa di libri, pronti per essere spediti in ogni dove d’Europa. Lo ricorda seduto al suo tavolo di lavoro, tra carte, lettere, buste, pacchi di volumi e giornali, programmi di serate, inviti alle mostre, perennemente avvolto da una fitta nuvola di fumo, data la sua abitudine a tenere sempre in bocca una sigaretta. Confessa di aver «sempre voluto bene a Marinetti, come uomo e come poeta», sebbene non sia stato troppo contraccambiato. Non può comunque non riconoscere in lui «una nobile figura di superiore ideale disinteresse, e di dargli pienamente atto del suo fanatico amore per la poesia e del suo più puro e generoso patriottismo». Lo considera il poeta «più espressivo ed efficace della cosiddetta civiltà meccanica e della bellezza dinamica della macchina; anche se, e forse appunto per questo, il mio temperamento di contemplativo e di passionale tutto interiore, mi ha sempre portato a detestare cordialmente tanto la civiltà meccanica che la cieca gelida macchina nella loro odiosa frenetica gara per produrre sempre maggior miseria ed accelerare sempre più avventi di umana infelicità»<sup>18</sup>. Tra i ricordi più affettuosi che conserva nella sua memoria, c’è una visita che i suoi compagni futuristi capeggiati da Marinetti fecero nella sua casa ferrarese, che era collegata alla chiesa della sua parrocchia. Venuti a conoscenza di ciò, i suoi amici gli chiesero di farli accedere di nascosto nel luogo sacro. All’interno iniziarono i soliti tafferugli, con Palazzeschi e Boccioni appesi alle funi dei mantici! Fortunatamente, il parroco non gli rimproverò mai quell’evento profano.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>16</sup> Ivi, p. 23.

<sup>17</sup> Ivi, p. 24.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 24-25.

Se, dunque, alla prima domanda rispondono tutti più o meno alla stessa maniera, elogiando il genio marinettiano che è stato in grado di svecchiare tutta la cultura italiana portando una fondamentale ventata di novità nella letteratura e nelle arti, riguardo la seconda questione le affermazioni si fanno differenti e a tratti contrastanti.

Dopo aver passato in rassegna lo svolgimento cronologico dell'avanguardia futurista, muovendosi attraverso l'inchiesta sul verso libero lanciata da Marinetti sulla rivista «Poesia» nell'ottobre del 1905, la descrizione della poetica e dell'estetica futuriste, il carattere programmatico concretatosi nella redazione di più Manifesti, Falqui analizza i principali campi d'azione del Futurismo servendosi delle parole di chi ha combattuto in prima linea per la causa avanguardistica. In materia d'arte pittorica, scomoda Balla, Severini e Carrà, che oltre a fornire un quadro completo del panorama artistico futurista, ne tracciano anche i legami con le altre Avanguardie europee.

Tra i poeti, invece, vengono interpellati Folgore, Palazzeschi, Buzzi e Govoni. Soprattutto la testimonianza del primo induce Falqui a ritenere che il Futurismo non va elogiato «per le sue premesse, quanto per le sue conseguenze. Non tanto – arriviamo a dire – nei Futuristi, quanto negli altri, nei non Futuristi, che, volenti o nolenti, si ritrovarono un po' tutti ad aver contratto qualche debito con Futurismo, quale s'annunziò da principio»: Folgore, di fatti, aveva dichiarato che prima dell'eroica azione di Effetì Marinetti, che catalizzò l'attenzione di tutti sulla «genialità sempre viva della nostra razza», presso le altre nazioni l'Italia si presentava come «la vera terra dei morti, il paese dei ruderi, delle biblioteche e dei musei, interessante solo come un fenomeno storico». Ma è pur vero che l'ardua sentenza spetta ai posteri:

La storia determinerà domani la latitudine, la portata, gli influssi e i riflessi del Futurismo; ricostruirà secondo le linee di una critica definitiva il panorama ideale di questo Movimento; dirà l'ultima e giusta parola intorno a questa battaglia di pensieri e di correnti nuove<sup>19</sup>.

Prenderei in considerazione a questo punto le testimonianze relative al teatro, che tanta importanza ha svolto nell'economia dell'avanguardia, specialmente per i tafferugli di cui era luogo. Nel manifesto marinettiano dell'11 gennaio 1911, *La voluttà di essere fischiati* (che in origine aveva come titolo *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*), si legge in prima battuta proprio che «fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale»; in esso è racchiusa tutta la filosofia sottesa alle *performances* futuriste (disprezzo per il pubblico, orrore del successo immediato, originalità, disprezzo della ricostruzione storica, sintesi della vita nelle sue linee più tipiche, uso del verso libero), le quali si tramutavano in serate ad alta tensione, che inevitabilmente richiamavano i riflettori dell'opinione pubblica, garantendo dunque una grande pubblicità.

Nel volume sono riprodotte le testimonianze di Silvio D'Amico (Roma 1887-1955)<sup>20</sup>, Renato Simoni (Verona 1975 - Milano 1952)<sup>21</sup>, Mario Apollonio (Ortano 1901 - Milano 1971)<sup>22</sup> e Anton

<sup>19</sup> Ivi, p. 66.

<sup>20</sup> Critico e teorico del teatro, dopo gli studi presso i gesuiti dell'Istituto Massimo di Roma e la laurea in giurisprudenza, ottiene la cattedra di Storia del teatro nella Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse". Scrisse di critica teatrale su numerosi giornali, teorizzando la necessità della figura del regista. Nel 1935 venne nominato Commissario straordinario per la riforma della scuola di recitazione di Roma, trasformando la Regia Scuola di Recitazione in Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, tra i cui allievi si annoverano Vittorio Gassman, Andrea Camilleri, Anna Magnani, Monica Vitti, Wanda Marasco, Marco Missiroli, Gabriele Lavia, Luca Ronconi.

<sup>21</sup> Drammaturgo, giornalista e critico teatrale.

Giulio Bragaglia (Frosinone 1890 - Roma 1960)<sup>23</sup>. Ora, di queste solo il dattiloscritto di D'Amico è conservato nel fascicolo «Inchiesta sul Futurismo», gli altri documenti si leggono direttamente nella bozza del copione della prima puntata. Dal confronto tra copione e testo in volume, si possono notare alcune discrepanze: se infatti per D'Amico, Simoni e Apollonio Falqui tende a mantenere i testi invariati, o al massimo ad apportare qualche leggera modifica, nel caso di Bragaglia la sua testimonianza viene ampiamente ridotta. Ma procediamo con ordine e capiamo che ricordi abbiano costoro dell'esperienza teatrale futurista.

Silvio D'Amico scrive che «a teatro, il Futurismo è rimasto nel limbo delle intenzioni pirotecniche»: tutti i programmi che aveva lanciato in quell'ambito (alogicità, irrealità, sintetismo, simultaneità) non si sono mai realizzati concretamente in nessuna opera, ma hanno avuto soltanto delle «applicazioni effimere, in qualche serata di frastuono goliardico, spentosi senza eco». I loro principî sono stati messi in atto da altri autori, apparentemente estranei all'avanguardia, come per esempio Luigi Pirandello. In campo artistico, ricorda, ciò che conta non è l'elaborazione di un canone estetico cui conformarsi, bensì le opere concrete che da esso derivano, come il canone prenda forma concreta in un'opera d'arte. E conclude che il teatro futurista è consistito semplicemente in una «baldanzosa invocazione di goliardi scontenti del loro presente, verso un'arte e soprattutto verso una tecnica nuova, realizzata da altri»<sup>24</sup>.

Dello stesso parere Renato Simoni, per il quale «ripensato tanti anni dopo, il Teatro futurista può sembrare un Movimento più chiassoso che significante. Ma esso interpretava, con carnevalesche interpretazioni, oscuri presentimenti che erano nel pubblico». Marinetti ruppe la tradizione «più che con una vera e propria attività incitatrice, con clamore di proclami paradossali, con spettacoli che si risolvevano in carnevalesche» che «servirono, non ad appassionare il pubblico, ma a farlo partecipare nei teatri a scaramucce beffarde, dove, invece che coriandoli, si scagliavano insulti troppo grossi per offendere veramente». Il teatro dinamico, la sintesi teatrale, le battute in libertà, la simultaneità erano «mete irraggiungibili», o comunque raggiungibili solo in parte, come è stato fatto non dal Futurismo. Secondo Simoni, il grande problema che ha avuto l'avanguardia è stata la mancanza di un «vero uomo di teatro, un poeta, o un regista, o un grande attore convinto» che appunto prendesse in mano la situazione e concretizzasse i programmi astratti stilati dal Movimento, al quale viene tuttavia riconosciuto un aspetto meritorio, ovvero le innovazioni scenografiche, non tanto per quanto riguarda l'«ornamento esteriore», quanto per la «determinazione di un ambiente favorevole agli scopi e alla poesia dell'opera d'arte rappresentata». Le sintesi architettoniche di Effetì sono state riprese da grandi registi europei, come il russo Mayerhold e il tedesco Piscator<sup>25</sup>.

Mario Apollonio, l'autore della *Storia del Teatro italiano*<sup>26</sup>, partendo dal presupposto che il «Futurismo è il Teatro», racconta invece che i Futuristi si rivolsero al teatro solo per «il prestigio che la ribalta donava: luogo per affacciarsi alla vita dei più; e superuomini che, tornati da Parigi,

<sup>22</sup> Storico e accademico, dopo la laurea in Lettere insegna dapprima al liceo e poi alle Università di Oslo, Urbino e alla Cattolica di Milano, dove si dedicherà prevalentemente a studi di storia del teatro, approdando alla realizzazione di una storia del teatro italiano, in quattro volumi, edita dal 1938 al 1950.

<sup>23</sup> Regista e critico cinematografico, fonda nel 1922 il Teatro degli Indipendenti e successivamente il Teatro delle Arti (1937-1943). Il repertorio messo in scena da Bragaglia era piuttosto eterogeneo, e non tralasciava forme di spettacolo vicine al cabaret.

<sup>24</sup> FN, p. 59

<sup>25</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>26</sup> L'edizione più recente in commercio è Mario Apollonio, *Storia del Teatro italiano*, Milano, BUR, 2003.

imbastivano un carnevale in provincia. [...] Il teatro pareva dir tutto, fra la parola in atto e la magia della nuova scenotecnica, rivoluzionata dall'elettricità». Il Manifesto lanciato da Marinetti e Settemelli si faceva portatore di una «nuova teatralità» che contemplasse l'«antiteatralità», la «scoperta del subcosciente», la necessità di «sinfonizzare la sensibilità del pubblico», lanciare «reti di sensazioni fra palcoscenico e pubblico»: l'azione scenica, di conseguenza, doveva invadere platea e spettatori, i quali divenivano a questo punto inconsapevolmente attori essi stessi, parte integrante di ogni performance che doveva collaborare attivamente alla buona riuscita dello spettacolo attraverso lo «scambio di invettive dal palco, di insulti e di torsoli dalla platea». Ma

per definirsi in grammatica e sintassi del nuovo linguaggio, quelle idee avevano bisogno di una grazia di poesia che operasse su loro, viva prima di loro. Diventarono bensì forme e formule che nessun drammaturgo oggi ignora; ma occorsero opere di poesia da cui discese la virtù viva che le rese accette; e un approfondimento ben altrimenti impegnato scoprì la virtù operosa del coro, l'intrinseca serietà morale dell'attore, i termini complementari e autentici della parola e del mimo<sup>27</sup>.

Con l'avvento del Teatro del grottesco, l'interesse di pubblico e autori si spostò verso di esso, attirando quel consenso che le *pièces* teatrali parigine di Marinetti non erano state capaci di attirare.

L'ultima testimonianza riprodotta è quella del regista Anton Giulio Bragaglia, che si può leggere nella bozza del copione e che, come si diceva, è stata cassata in più punti da Falqui. Si tratta di un dattiloscritto acefalo, composto da otto fogli scritti solo sul *recto*, che riporta il numero di pagina in alto al centro. La prima pagina, cassata, è andata perduta; la numerazione infatti parte dalla seconda. Di tutto questo scritto, Falqui fa leggere in radio e riproduce nel volume solo due brevi passaggi, quelli che meglio si ricollegano alle precedenti testimonianze. Le cassature, a matita, riguardano solo le pagine da 2 a 5; quelle da 2 a 4 contengono i brani estratti per la lettura e su di esse Falqui ha aggiunto in alto a destra, e sempre a matita, la numerazione corretta seguendo l'organizzazione del copione, per cui la pagina 2 diviene la 55, la 3 diventa la 56 e la 4 diventa la 57. Ora, tutto il dattiloscritto presenta delle correzioni a biro nera, operate con ogni probabilità da Bragaglia stesso prima di inviare il testo al critico; le sezioni estrapolate per la lettura sono caratterizzate dalla presenza di un ulteriore strato correttivo, a matita, opera di Falqui, che compie un vero e proprio lavoro di editing prima della successiva bozza e della futura messa in onda.

Il testo che abbiamo inizia presentando il *Teatro della Sorpresa*, ideato da Marinetti e Cangiullo: si tratta, nota Bragaglia, di «un teatro comico», il cui fine principale è «esilarare», destando sorpresa nello spettatore con tutti i mezzi «capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana, opponendosi a ogni forma di "psicologismo"». A surrogare questa definizione, l'autore riporta anche quanto Marinetti scrive nel *Manifesto del Teatro Antipsicologico Astratto*:

«Questo giovane teatro italiano non avrebbe mai osato le audaci compenetrazioni di reale e irreale, di serio e grottesco; le sue simultaneità di realtà e visione, le sue scene di oggetti inanimati, se il nostro Teatro Sintetico Futurista non avesse imposto tutto ciò. [...] Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma... Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi».

Seguono poi delle brevissime definizioni di Teatro Astratto, «alogico, di elementi puri, che presentava, senza psicologia, le forze della vita in movimento»; di Sintesi Astratta, «una

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 61-62.

combinazione alogica e astratta di blocchi di sensazioni tipiche»; di Sceno-Sintesi, «un riassunto architettonico di superfici cromatiche usate al luogo della scenografia»; di Sintesi Tattile, «una espressione teatrale del tattilismo, tutta fondata su sensazioni tattili prodotte dalle azioni in scena».

Contrariamente agli altri Futuristi interpellati – ed ecco il motivo per cui Falqui fa leggere in radio e riproduce nel volume questo breve estratto – Bragaglia sostiene paradossalmente che le invenzioni elaborate dall'avanguardia non rimasero un'astrazione, «ma costituirono come l'esempio di una molla, una leva, un eccitamento, una provocazione», affermando che questo grande merito venne riconosciuto in tutto il mondo, Italia compresa, proprio per la ventata di novità di cui il movimento si fece portatore. I principi che pose alla base dell'«atmosfera scenica» sono gli stessi che hanno animato la sua estetica e la sua arte, ossia il dinamismo, la simultaneità e l'unità d'azione tra uomo e ambiente.

Riguardo la simultaneità in particolare, Bragaglia riporta una interessante citazione del professor Ettore Romagnoli:

Con un brusco urto il futurismo ha spezzato tutto un mondo artistico che andava dignitosamente imputridendo, e lo ha ridotto in frantumi, in polvere cosmica. Ad esso rotea come una nebulosa incandescente, e aspetta il creatore che la plasmò in nuove forme definite. Dico aspetta. Ma uno di questi creatori (c'è materia per tanti) è già apparso. È Luigi Pirandello. Ad analizzare i suoi lavori ci si trova appunto “la messa in opera” di taluni principi futuristi. Per esempio la simultaneità: trovata veramente geniale dal Marinetti, che ha il torto di non sfruttare, di non condurre sino alle ultime conseguenze le sue invenzioni. Ma gli ingegni sono quelli che sono ed è inutile vederli deviare dalle loro strade fatali. Specialmente visibile fu l'influsso futurista in “Ciascuno a suo modo” antipsicologico (almeno nelle intenzioni) e funambolico. Il successo fu immenso. Anche perché della pseudo-psicologia il pubblico ne ha fin sopra gli occhi.

Anche in questo caso, insomma, come aveva sostenuto D'Amico, Pirandello viene presentato come il grande attuatore dei principi futuristi applicati al teatro.

Falqui, però, affida la lettura in radio e riproduce nel testo il successivo passaggio, in cui il regista evidenzia la fortuna del drammaturgo siciliano presso gli americani, in particolare Torton Wilder, il quale rimase affascinato al tempo del Teatro degli Indipendenti dalla rappresentazione dei drammi pirandelliani *Avanti e All'uscita*. Tanto che la rappresentazione di *Piccola città* da parte di Elsa Merlini nel 1941 spinse Marinetti a dare vita a una protesta al Teatro Argentina di Roma rivendicando la tecnica della simultaneità ai Futuristi. E quando la Merlini chiese a Marinetti perché non se la fosse presa anche con Bragaglia che aveva rappresentato la stessa opera l'anno precedente al Teatro delle Arti, questi rispose che il suo teatro era «tipicamente sperimentale e tendenzialmente futurista».

Dopo aver ricordato le due raccolte principali del *Teatro Futurista Sintetico*, uscite rispettivamente a Piacenza presso l'editore Ghelfi nel 1921 e a Napoli presso l'editore Clet nel 1941, che contengono sintesi di vari autori quali ad esempio Francesco Balilla Pratella, Francesco Cangiullo, Luciano Folgore, Decio Cinti, Giacomo Balla, l'autore si sofferma sull'esperienza recente del Teatro dei Gobbi, la compagnia teatrale formata dagli attori Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri (napoletani i primi due, milanese la terza, ma «tutti e tre romani, *homines novi*, cioè inurbati nel clima dei Sette Colli, dove nacque la satira che *tota nostra est*) e dal regista Luciano Mondolfo, attiva all'inizio degli anni Cinquanta e che ebbe grande successo anche in Francia, Svizzera, Inghilterra e persino in Brasile, notando la vicinanza col suo tipo di teatro: a proposito di *Carnet de notes* con cui esordiscono, Bragaglia parla di una tecnica corrispondente alle *Sintesi incatenate*, «ideato, quel genere nuovo, da Marinetti nel 1922, e da me realizzato». Quali le caratteristiche del Teatro dei Gobbi? «Lo

spirito artistico che fornisce mezzi nuovi, caustici, ai caricaturisti dei Gobbi, è l'antiaccademia; dunque, la dialettalità, i difetti di pronuncia, il mangiare le parole e la deformazione del *bel dire*. [...] Il genere di schizzi stessi composti dai Gobbi discende come fattura e spirito demolitore, precisamente dal Teatro Sintetico. Di simili serate, composte da trenta scenette parodistiche, [...] ne abbiamo date molte al *Teatro degli Indipendenti* [...]. Questi *Gobbi* [...] denunciano ottime intenzioni libertarie», operando «senza ingombri scolastici, pur venendo dall'Accademia». Insomma, conclude l'autore, se ci fosse ancora Marinetti, sicuramente sarebbe soddisfatto dell'operato loro, degni eredi e massimi attuatori del Teatro Sintetico Futurista.

Bragaglia riprende poi alcune sezioni del *Manifesto del Teatro Sintetico Futurista*, scritto da Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, evidenziandone le caratteristiche, ossia sinteticità («cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli»), atecnicità («Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice»), dinamicità, simultaneità («cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dell'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata [...] e non preparata lungamente [...]. Noi otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi»), autonomia, alogicità, irrealità («La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà autonoma, non somiglierà che a sé stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio»). Qual era la finalità di questo tipo di teatro? Bragaglia risponde così:

Il teatro sintetico voleva distruggere le preoccupazioni di tecnica, verisimiglianza, logica continuata e preparazione graduata. Esso crea nuovissime miscele di serio e comico; i personaggi reali e irreali di compenetrazioni e di simultaneità nel tempo e nello spazio: inventò i *Drammi di Oggetti*, le dissonanze, le immagini sceneggiate. Fu questa la forma di teatro futurista quella che ebbe maggiore successo e venne rappresentata si può dire in tutto il mondo [...].

Che il serio dovesse mescolarsi al comico era stato già teorizzato nel manifesto del *Teatro di Varietà* pubblicato sul «Daily-Mail» il 21 novembre 1913, quando si presenta la teoria del «meraviglioso futurista», tra le cui caratteristiche Marinetti annovera:

caricature possenti; abissi di ridicolo; ironie impalpabili e deliziose; [...] cascate d'ilarità irrefrenabili; analogie profonde tra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; [...] intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad areare gradevolmente l'intelligenza; tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; [...] pantomime satiriche istruttive; caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

A proposito degli elementi comici, Bragaglia riprende quanto sostenuto da Freud in *Il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio*, per cui tra le fonti che generano il piacere comico vi è sicuramente l'imitazione

che dà allo spettatore un piacere estremo, e rende comico il suo oggetto. La caricatura realizza com'è noto la *degradazione*, astraendo dalla espressione generale del soggetto, che ha dell'autorità un solo tratto, comico in se stesso, che poteva passare inavvertito. Nell'isolamento

di questo tratto si può produrre un effetto comico che, nel nostro ricordo si irradia a tutto il soggetto. Quando l'originale non offre per se stesso un elemento comico, la caricatura non esita a crearglielo, esagerando per se stesso un elemento affatto comico. È una caratteristica dell'origine del piacere comico, che queste deformazioni della verità non nuocciano affatto all'effetto della caricatura. *La parodia e il travestimento* pervengono in altro modo a far scendere dal suo gradino ciò che è in alto. Distruggono la conformità che esiste tra il carattere di una persona, come ci è conosciuto, e i suoi atti, le sue parole. Sostituiscono ai personaggi autorevoli, personaggi, fatti e gesti di un ordine inferiore. In questo si distinguono dalla caricatura, ma producono il piacere comico con lo stesso meccanismo: lo smascheramento.

Come si evince dalle numerose citazioni, piuttosto che elaborare un discorso suo, Bragaglia si affida alle parole di altre autorità – anche per giustificare l'esistenza del Teatro dei Gobbi – avendo alla base un importante appoggio filosofico.

Quella che sembra venire fuori è una sorta di enciclopedia del teatro futurista, che a tratti ha il sapore di un vocabolario a causa della brevità delle definizioni: attraverso di essa, l'autore ha creato un genuino spaccato di una particolare esperienza futurista ancorando i suoi risultati anche nell'immediata contemporaneità.