

IL FUTURISMO
SULLA
RAMPA DI LANCIO
«POESIA» · 1905-2005

«RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA»

2006 · XXIV, 2



PISA · ROMA
ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI
MMVI

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA

Diretta da:
GIORGIO BARONI

Comitato scientifico:

Anna Bellio, Enza Biagini, Giorgio Cavallini, Iaria Crotti, Davide De Camilli,
Corrado Donati, Luigi Fontanella, Pietro Frassica, Pietro Gibellini,
Marziano Guglielminetti, Renata Lollo, Alfredo Luzi,
Jean-Jacques Marchand, Vicente González Martín, Bortolo Martinelli,
Franco Musarra, Gianni Oliva, François Orsini, Andrea Rondini,
Riccardo Scrivano

Redazione:

Maria Cristina Albonico, Paola Baioni, Elisa Bolchi, Cecilia Gibellini,
Nicola Magnani, Enrica Mezzetta, Federica Millefiorini,
Anna Pastore, Paola Ponti, Barbara Stagnitti

Direzione:

Prof. GIORGIO BARONI · Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo A. Gemelli 1, I 20123 Milano · Tel. +39 02.7234.2574 · Fax +39 02.7234.2740
Posta elettronica: giorgio.baroni@unicatt.it

★

Amministrazione:

ACCADEMIA EDITORIALE®
Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa
Tel. +39 050.542332 · Fax +39 050.574888

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti (2006):

Italia: privati € 265,00, enti € 465,00 (con edizione *Online*)
Abroad: *Individuals* € 565,00, *Institutions* € 745,00 (*with Online Edition*)
Prezzo del fascicolo singolo € 160,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su
c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28

I 56127 Pisa · Posta elettronica: iepi@iepi.it

Uffici di Roma: Via R. Bonghi 11/b

I 00184 Roma · Posta elettronica: iepi.roma@iepi.it

www.libraweb.net

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove proposte (Dlgs. 196/2003).

RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA

2006 · XXIV, 2

IL FUTURISMO
SULLA RAMPA DI LANCIO
«POESIA». 1905-2005

A CURA DI GIORGIO BARONI



PISA · ROMA
ISTITUTI EDITORIALI
E POLIGRAFICI
INTERNAZIONALI
MMVI

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 14 dell'1.7.1985

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta degli

Istituti editoriali e poligrafici internazionali[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2006 by

Istituti editoriali e poligrafici internazionali[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0392-825X

ISSN ELETTRONICO 1724-0638

ISBN 88-8147-594-4

Con il patrocinio e il contributo di



SOMMARIO

GIORGIO BARONI, <i>La rampa di lancio</i>	9
PIETRO FRASSICA, «Poesia»: le parti mancanti	11
ENZA BIAGINI, <i>Anna de Noailles a «Poesia»</i>	15
ANGELO R. PUPINO, <i>A proposito della risposta di Lucini all'inchiesta di «Poesia» sul verso libero</i>	25
BARBARA STAGNITT, «Più presto!... Ancora più presto!... / e senza posa né riposo!...».	
<i>Il topos prefuturista della velocità in «Poesia»</i>	29
DARIO TOMASELLO, «Poesia», verslibrisme e una 'Fronda' siciliana	37
ŽELJKO ĐURIĆ, <i>I poeti slavi sulle pagine di «Poesia»</i>	45
CELESTINA MILANI, <i>Incontri di lingue e culture nella rivista «Poesia» (1905)</i>	49
LORENZA MIRETTI, <i>Un romanzo anomalo nel meccanismo editoriale di «Poesia»</i>	59
GAETANO OLIVA, <i>Marinetti: il teatro totale. Una rappresentazione iconografica</i>	67
ANNA BELLIO, <i>Ada Negri e «Poesia»</i>	83
ANTONIO LUCIO GIANNONE, <i>Alle origini del Futurismo: Michele Saponaro (alias Libero Ausonio) tra «Poesia» e «La Tavola Rotonda» (con lettere inedite di F. T. Marinetti)</i>	89
ANNA PANICALI, <i>Le inchieste di «Poesia»</i>	97
ANDREA RONDINI, «Poesia» e la sociologia della letteratura	103
MARIA CRISTINA ALBONICO, <i>Tra divinità e chimere: spunti mitologici in «Poesia»</i>	107
MASSIMILIANO MANCINI, <i>Le risposte degli italiani sul 'verso libero'</i>	115
ENRICA MEZZETTA, «Poesia» (1905-1909) e «Poesia» (1920)	125
FEDERICA MILLEFIORINI, «Poesia» tra le stelle	133
GIUSEPPINA GIACOMAZZI, <i>La regola del sole di Aldo Palazzeschi, scanzonata sovversione dei topoi decadenti, nell'ultimo fascicolo di «Poesia» (agosto-ottobre 1909)</i>	139
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, <i>Miguel de Unamuno e il Futurismo</i>	145
CRISTINA BENUSSI, <i>Marinetti e Lucini: un rapporto difficile</i>	149
GIORGIO CAVALLINI, <i>Anticipazioni del Futurismo ne L'artigliere meccanico di Mario Morasso</i>	157
MARINELLA CANTELMO, <i>Mitologia classica e mitopoiesi novecentesca nei manifesti di fondazione del futurismo</i>	165
CLAUDIO A. D'ANTONI, <i>I poeti di «Poesia» nei Miraggi per pianoforte (1906) di Giacomo Orefice</i>	177
ELISA BOLCHI, <i>Il pensiero inglese in «Poesia»</i>	185
GIULIANA NUOLI, «Poesia» e l'immaginario della fantascienza	191
MASSIMO CASTOLDI, «Più in là con la libertà non andrei». Nota su Pascoli e Marinetti	201
FRANCESCA STRAZZI, <i>E Marinetti «prese il volante»... I mezzi di trasporto su «Poesia»</i>	205
CLARA ASSONI, <i>The English school in «Poesia»</i>	211
DEIRDRE O'GRADY, <i>Dal 'Dualismo' scapigliato alle antitesi anarchiche: Gian Pietro Lucini sulle pagine di «Poesia», 1907</i>	217

FRANCESCA CORVI, <i>Le collaborazioni di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi a «Poesia»</i>	223
MARTA BARBARO, <i>Culti solari fra le pagine di «Poesia». Federico De Maria e Aldo Palazzeschi: due contraddittori esempi di poesia futurista</i>	229
MARIA ISABEL GIABAKGI, <i>«Poesia», il cenacolo dell'Abbaye e il mito primonovecentesco del 'cenobio laico'</i>	237

TAVOLA ROTONDA

SULLE INIZIATIVE IN CORSO RIGUARDANTI IL FUTURISMO

MAURIZIO DE CARO, <i>Il futurismo come poesia di 'luoghi'</i>	245
WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, <i>Sulle tracce del futurismo pugliese: ricognizione bibliografica e prospettive di ricerca</i>	246
LIA FAVA GUZZETTA, <i>Futurismo nel vento del sud. Proposta di ricerca</i>	248
CARLA GÜBERT, <i>Una digital library delle riviste futuriste</i>	250
DARIO TOMASELLO, <i>Futurismo a Messina</i>	253
ZOSI ZOGRAFIDOU, <i>Futurismo letterario in Grecia</i>	255

GAETANO OLIVA

MARINETTI: IL TEATRO TOTALE

UNA RAPPRESENTAZIONE ICONOGRAFICA

Dopo una breve rassegna delle premesse, si dà notizia delle idee futuriste per un teatro totale.

After a brief presentation of its premises, the article reports futurist ideas for a total theater.

PREMESSA

A PARTIRE dal 1913 Filippo Tommaso Marinetti teorizza il teatro futurista attraverso la stesura di quattro manifesti: quello del *Teatro di varietà* (1913), del *Teatro sintetico futurista* (1915), del *Teatro della sorpresa* (1921) e del *Teatro totale* (1933). Oltre a questi vengono pubblicati numerosi altri manifesti. In ognuno di questi scritti viene sottolineata la volontà di ripudiare le rappresentazioni naturalistiche, di evitare qualsiasi tentativo di illusione realistica e di realismo psicologico in quanto esse limitano la libera espressione della creatività e della fantasia. Il teatro futurista si svolge in un tempo e in uno spazio teatrali apertamente diversi da quelli reali. Si prediligono situazioni che si risolvono in tempi brevissimi, spesso di un unico rapido quadro. Le scenografie e la coreografia, strettamente collegate al testo, non sono mai ambientazioni realistiche, ma astratte o metaforiche, allusive. Lo spettatore spesso diventa protagonista attivo di quanto avviene sulla scena: gli stessi attori, provocandolo, arrivano a creare un dialogo serrato che può sfociare in vere e proprie contestazioni verbali simili alla rissa.

Marinetti, poeta e drammaturgo, nel 1909 pubblica il primo *Manifesto futurista* sul quotidiano parigino «Le Figaro». L'obiettivo di Marinetti era quello di creare un'avanguardia artistico-letteraria capace di provocare lo svecchiamento dell'obsoleta e stagnante cultura italiana.

Nel mese di gennaio del 1910 i pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo si presentano nella casa milanese di Marinetti per unirsi al movimento dei poeti futuristi. Un mese più tardi, l'11 febbraio 1910, esce su un volantino il *Manifesto dei pittori futuristi*, edito dalla rivista «Poesia», che in calce reca la firma di Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla.

Il movimento futurista tra il 1909 e il 1916 compila più di cinquanta manifesti che di volta in volta affrontano in maniera specifica aspetti tecnici dell'ambito a cui si riferiscono: vengono redatti manifesti sul cinema, il teatro, l'arte sacra, la scultura, la musica, la politica, la moda e l'architettura.

È evidente che per la diffusione delle idee futuriste la forma del manifesto acquista un valore programmatico; esso è scelto al fine di diffondere proclami che abbiano la forza di raggiungere il pubblico in maniera diretta con un linguaggio enfatico, veicolando enunciati assoluti e rivoluzionari.

IL TEATRO DI VARIETÀ

Il manifesto del *Teatro di varietà* fu pubblicato la prima volta su «Lacerba» l'1 ottobre del 1913. Con tale manifesto Marinetti enunciò i principi genuinamente rivoluzionari del teatro futurista, la cui influenza sul teatro d'avanguardia del '900 non è stata ancora chiarita in tutta la sua portata.

La dichiarazione futurista sul teatro di varietà trova la propria codificazione in una forma di teatro alternativa a quello ufficiale che, secondo le parole stesse di Marinetti, «ondeggia stupidamente fra la costruzione storica e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana». Confermato il suo profondo rifiuto per questo tipo di teatro, Marinetti invita invece il pubblico a frequentare il teatro di varietà (music-hall, caffè concerto o circo equestre) che offre l'unico spettacolo teatrale degno d'uno spirito veramente futurista. Tutto lo scritto verte sull'esaltazione del varietà, perché spettacolo dai ritmi veloci, basato sull'improvvisazione e lo stupore, il divertimento gratuito e la collaborazione del pubblico.

Negata la verosimiglianza, canone fondamentale della rappresentazione naturalista, il teatro futurista trova nel varietà gli elementi formali di un diverso spazio scenico e di un nuovo modo di fare spettacolo: cade la barriera palcoscenico-platea e l'azione si espande totalmente a tutto l'ambiente traendo da se stessa e dal suo divenire nel rapporto attore-pubblico le proprie motivazioni. Lo spettacolo si genera dal gesto, dall'energia, dall'azione fisica, dall'improvvisazione in un insieme di invenzione visivo-sonora, non sottoposti a schemi logici.

Da qui deriva la presa di coscienza novecentesca dell'autonomia dell'opera d'arte, che trova in sé le proprie regole d'espressione. Applicata al teatro significa la restituzione della centralità della scena all'attore e alla materializzazione della stessa attraverso la fisicità dell'attore.

Il teatro di varietà viene esaltato perché sulla scena agiscono *clowns*, prestigiatori, giocolieri, equilibristi e macchietti i quali mettono in gioco la propria destrezza ed abilità fisica. In realtà tale tipo di teatro è mosso più da una comunicazione ideale tra scena e platea e da considerazioni letterarie che da una vera e propria proposta di radicalizzazione scenica. In effetti il teatro di varietà non offre tanto una possibile definizione di un nuovo teatro, quanto una serie di descrizioni minute e sottili di un atteggiamento verso il teatro stesso. In questa alternanza il teatro di varietà denuncia i suoi limiti ideologici e dà al tempo stesso il suo motivo di protesta intellettuale attraverso un'invidiabile purezza di intenti accompagnata da una sostanziale elusione della possibilità effettiva di un nuovo tipo di teatro.

IL TEATRO SINTETICO

Il manifesto del *Teatro futurista sintetico*, firmato da Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settemelli e Bruno Corra, viene pubblicato nel 1915 come introduzione della raccolta omonima di trentasei composizioni drammatiche futuriste, definite appunto 'sintetiche'. Ne sono autori, accanto ai firmatari del testo teorico, numerosi scrittori del movimento oltre al pittore Boccioni e al musicista Balilla Pratella.

Il manifesto, che contiene già nel titolo una precisa aggettivazione qualificante del nuovo genere di teatro, atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irrealista, porta due date, 11 gennaio e 18 febbraio 1915, segno di una meditata compilazione derivata dall'esperienza pratica.

Nel periodo intercorso tra le due date il movimento si arricchisce di nuovi seguaci: Giacomo Balla e Fortunato Depero. I due artisti progettano il manifesto di *Ricostruzione futurista dell'universo*, dove propongono di trasformare il mondo mediante la costruzione di complessi plastici, cioè di oggetti che anziché essere la mera riproduzione della realtà, saranno essi stessi la realtà ricreata, equivalenti astratti di tutte le forme dell'universo. Qualità come la dinamicità, la trasparenza, l'astrattezza, il colore e la luce, la drammaticità, la trasformabilità, il suono, il volo e lo scoppio, costituiranno l'essenza di tali manufatti. Il manifesto trova immediatamente il sostegno di Marinetti-

ti che ridefinisce l'arte futurista come arte-azione, cioè l'arte diventa presenza, nuovo oggetto, una nuova realtà creata con gli elementi astratti dell'universo.

In seguito alla scomparsa di Boccioni, avvenuta nel 1916, Balla assume un ruolo preminente all'interno del gruppo futurista. In quegli anni egli elabora in collaborazione con Fortunato Depero ed Enrico Prampolini un progetto di «arte totale», rompendo definitivamente con le pertinenze settoriali dei precedenti manifesti e individuando la necessità di operare simultaneamente sui differenti livelli della comunicazione.

IL TEATRO DELLA SORPRESA

Il 12 ottobre del 1921 Marinetti, in collaborazione con Francesco Cangiullo,¹ lancia un nuovo manifesto del teatro: il *Teatro della Sorpresa* che rappresenta «un altro balzo in avanti imposto al teatro».

Il Teatro della Sorpresa viene considerato una variante del Teatro Sintetico; la differenza sostanziale consiste nell'accentuare il fattore comico. L'effettiva innovazione diventa quella di privilegiare la «trovata scenica», sottolineando l'elemento di sorpresa che è dato dalla novità. Il manifesto sottolinea che «l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa». Quindi la trovata scenica deve essere tale da

- 1) Colpire di sorpresa giocando la sensibilità del pubblico, in pieno.
- 2) Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi di acqua e di echi ripercossi.
- 3) Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni sorpresa paritorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nelle città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.²

La 'trovata' diventa così un'azione da costruire continuamente sulla scena, irripetibile, che si discosta dai 'lazzi' della commedia dell'arte, che finivano spesso per costituirsi in repertorio. Essa si avvicina piuttosto alle *gags* della cinematografia comica americana.

Il Teatro della Sorpresa non si limita a questa innovazione; la proposta più importante che appare sul manifesto è l'idea di un «teatro complesso»:³

[Il teatro della Sorpresa] contiene [...] oltre il Teatro Sintetico, anche un Teatro-giornale del movimento futurista e un Teatro-galleria di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenetrare di danze; poemi parolibri sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra.

La concezione del teatro cambia completamente: il teatro non è più se stesso, ma diventa una forma combinata di esperienze e di linguaggi espressivi, costruiti sulla base dell'improvvisazione scenica.

Si può affermare che si è in presenza di un antenato dello *happening* degli anni '50.⁴

¹ Francesco Cangiullo (Napoli, 1884-Livorno, 1977) poeta parolibero, scrittore e pittore italiano.

Come pittore e scultore esordisce nel 1914 a Roma nella Esposizione Libera Futurista Internazionale, sia con dipinti, realizzati assieme a Marinetti, e con questi e con Balla sia con sculture oggettuali. Alla fine degli anni Dieci espone tavole d'alfabeto a sorpresa, assieme al fratello minore Pasqualino. Nel 1920 pubblica il manifesto «Il mobilio futurista», «i mobili a sorpresa parlanti e parolibri». Molto vivo è il suo interesse per il teatro all'inizio degli anni Venti. Nel 1921 cura la direzione artistica della Compagnia del Teatro della Sorpresa diretta da Rodolfo De Angelis. Distaccatosi dal futurismo nel 1924, il suo maggiore contributo è di carattere memorialistico, «Le serate futuriste», pubblicato nel 1930.

² Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teatro*, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Milano, Mondadori, 2004, p. 732.

³ Ivi, p. 733.

⁴ L'*happening* nasce e si sviluppa in America, dal 1958 in poi, con il lavoro di Allan Kaprow, Robert

Il Teatro della Sorpresa venne portato sui palcoscenici italiani principalmente dalla compagnia Rodolfo De Angelis diretta da Cangiullo.

IL TEATRO TATTILE

Nel gennaio del 1921, il *Teatro della Sorpresa* era stato preceduto da un altro manifesto: i *Teatri Tattili*. Con esso, Marinetti riprendeva le sue innovazioni colpendo il teatro verista e dannunziano, combattendo sia lo psicologismo scientifico-documentario sia lo psicologismo semi-futurista alla parigina sia lo psicologismo italiano, compreso il «teatro del grottesco».

Marinetti crea due nuove forme teatrali:

– la «sintesi astratta» che è una combinazione alogica e sorprendente di sensazioni tipiche. Essa, costituita da elementi puri, presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento;

– la «sintesi tattile» muscolare, sportiva, meccanica e senza psicologia. Il tattilismo si ispira ai valori tattili e alle loro categorie, in separazione assoluta dalle arti plastiche. Esso mira alle armonie tattili collaborando a perfezionare le comunicazioni spirituali tra esseri umani. Nega che vi siano solo cinque sensi e crede solo alla sensazione promossa dal tatto.

Nel Teatro Tattile non contano gli stati d'animo, le combinazioni logiche, le sensazioni atipiche e gli straniamenti di valore psicologico, ma solo il livello fisico. Gli spettatori vengono coinvolti direttamente con il loro corpo (soprattutto con le mani) alla percezione delle sensazioni tattili.

Il Tattilismo fu presentato da Marinetti a Parigi, al Théâtre de l'Oeuvre, in una serata tumultuosa, che vide i dadaisti prendere una posizione violentemente contraria.

Non risulta che siano stati realizzati spettacoli teatrali di tattilismo, ma, come nel caso già accennato del Teatro della Sorpresa, nel rendere gli spettatori attori spostandoli sul piano creativo, si ravvisa un altro antenato dello *happening*. Non si vuole affermare che quest'ultimo derivi direttamente da queste forme di teatro futurista, ma nel suo privilegiare l'improvvisazione, la sorpresa e soprattutto l'uso del corpo in esperienze tattili, non si può che riconoscere, oggi, la presenza virtuale del futurismo.

IL TEATRO TOTALE

Marinetti nel 1933 scrive un testo dal sapore singolare: *Il Teatro totale futurista*. In tale anno il poeta ha già abbandonato da tempo, specie nel teatro, i toni più estremi, recuperando formule di stampo più tradizionale ed eminentemente drammaturgiche. In questo scritto però i fermenti originari rivoluzionari teatrali tornano ad essere protagonisti, in particolar modo quelli del teatro tattile.

Whitman e John Cage. Il termine designa l'opera che non punta più sull'oggetto artistico, ma sull'evento. L'artista parte da un progetto di azione, nella quale coinvolge attivamente la presenza del pubblico, che viene così sottratto al ruolo di passività ed immerso in un rapporto attivo con l'evento artistico. L'azione in genere non avviene in uno spazio chiuso, ma spesso negli spazi diversi della città, dove l'artista irrompe all'improvviso col suo gesto. Infatti l'*happening* è un gesto d'irruzione nello spazio quotidiano, organizzato in tempi e luoghi ove non è prevista la presenza della produzione artistica. L'evento si sviluppa dunque secondo una improvvisazione che rompe le abitudini mentali dello spettatore. Esso parte da un semplice canovaccio su cui si innestano una serie di gesti minuti e quotidiani, che grazie alla loro semplicità permettono di coinvolgere il pubblico. Così entra nell'arte il tempo come durata reale. L'azione avviene infatti in uno spazio ed in tempi definiti in cui il risultato è costituito dall'esperienza collettiva e i segni che ne restano, le fotografie, sono i documenti di un tempo vissuto.

L'idea di fondo del nuovo manifesto è la progettazione di un edificio teatrale che non si limiti ad essere un contenitore di rappresentazioni, ma che sia esso stesso una grande macchina teatrale. Nel testo Marinetti proclama la fine della centralità dello spettacolo e la sostituisce con un atto performativo che mette in primo piano la relazione con lo spettatore.

L'atteggiamento dei futuristi nei riguardi del pubblico è sempre stato di sfida e spesso di autentica aggressività. Il pubblico non era considerato l'immobile acquirente di una 'merce' più o meno culturale, ma un elemento coinvolto cioè facente parte dello spettacolo. Quello che ai giorni nostri il regista Peter Brook definisce come un «attore non consapevole».

Lo spettatore infatti nella veste di 'visitatore' del *Teatro totale* rende vivo il meccanismo scenico e lo fa esistere. L'elemento guida del progetto è un vecchio concetto futurista: la simultaneità. Nel *Teatro totale* avvengono contemporaneamente, disposti nei più vari luoghi dello spazio, eventi che lo spettatore-visitatore incontra sul suo cammino e che si ferma ad ammirare per poi proseguire nella sua visita. La dimensione tempo, da sempre patrimonio della rappresentazione, passa ora nelle mani dello spettatore. Gli eventi performativi in cui costui si imbatte esistono quali istanti della sua percezione; non sono più dotati di una loro durata, ma organizzati dentro la sua 'durata' percettiva di spettatore. La fruizione del teatro è ricondotta a quella di una mostra di pittura ma il tratto di novità più interessante è che l'atto creativo, l'atto artistico è rappresentato non più da oggetti d'arte ma da quel grande incontro dialettico che l'architettura rende possibile. Teatro non è più rappresentazione o finzione scenica e neanche varietà o 'dramma sintetico', ma diventa luogo di un'esperienza sinestetica che coinvolge tutti i sensi dello spettatore diventando il vero protagonista. Per questa ragione Marinetti nel manifesto descrive minuziosamente l'edificio scenico, perché il suo esser teatro, nel senso di edificio teatrale, coincide con l'esser teatro, quale arte.

Marinetti pensa ad una costruzione sferica di duecento metri di diametro. Intorno alle pareti perimetrali interne corre una ribalta alta due metri e larga dieci, creando una sorta di cornice, di panorama cinematografico curvo su cui scorreranno proiezioni cinematografiche, di aeropittura, di aeropoesia e addirittura televisive. È il trionfo dell'immagine, che trasforma l'edificio in un gigantesco simulacro della visione. Scrive Marinetti nel manifesto:

Sotto la ribalta circolare si apre un fossato che forma un grande anello d'acqua circoscrivente la vera platea (mare o fiume, cascate, tuffi, regate, suicidi, effetti di vita sottomarina moltiplicazione dei riflessi).¹

La dimensione spettacolare dell'insieme, introduce anche una presenza naturale dal preciso riscontro simbolico. Il *Teatro totale* è circondato dall'acqua, come lo era il mondo nelle antiche incisioni medioevali. Al centro della platea ci sono undici palcoscenici rotondi, attorno ai quali gli spettatori possono girare ricostruendo da soli l'insieme delle proprie visioni. L'esperienza della simultaneità viene, dunque, compiuta da ciascuno secondo la propria sensibilità ed i propri tempi. Ma la visione non è sufficiente. Ad ogni visitatore è data in dotazione una sedia mobile su cui sono montati un nastro tattile corretto o accentuato da un profumatoio a tastiera. L'opera d'arte deve coinvolgere integralmente i sensi dello spettatore, assorbendolo, in questo caso letteralmente, al suo interno. I teatri tattili, di cui si è parlato, tornano in scena. Lo

¹ Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teatro*, cit., p. 776.

spettatore è sottoposto ad una pressione percettiva ed emotiva, infatti intorno a lui c'è tutta una serie di palcoscenici sospesi a diverse altezze, per sottolineare la meraviglia e lo stupore dell'esperienza teatrale. Ma la grande rappresentazione scenica ed emozionale termina nel grande palcoscenico rotondo centrale su cui è posizionata, all'altezza di cento metri, una cupola che, attraverso una serie di meccaniche, rappresenta le orbite e il movimento drammatico di un sole, di una luna, delle costellazioni e degli aeroplani. Marinetti pensava ad una struttura simile ad un *planetarium*. È una simulazione meccanica del cosmo, ma perfettamente verosimile. Lo spettatore passa dall'acqua al cielo, attraversando infinite varietà di sensazioni e di emozioni, compiendo l'esperienza simbolica del 'totale'.

Marinetti con l'idea del *Teatro totale* torna al simbolismo, quasi come una risposta indiretta all'omonimo progetto di Gropius per Piscator. L'idea di un edificio che è rappresentazione per se stesso, al di là dell'azione scenica, diventa una risposta al modello Bauhaus e come se esistesse una radice comune ai due progetti. Anche se uno è pensato per accogliere spettacoli e l'altro per essere spettacolo, resta l'idea di un'esperienza estetica avvolgente e totalizzante.

Un altro riferimento che sicuramente Marinetti ha in mente nel progettare il *Teatro totale* è il *Teatro magnetico* con cui Prampolini aveva vinto, nel 1925, il Gran Prix dell'Esposizione Universale di Parigi. L'idea di teatro che Prampolini aveva ipotizzato era una costruzione che non si limitasse a servire da contenitore, ma assumesse una sua propria dimensione estetica. Il *Teatro magnetico* è un grande ingranaggio della percezione, una macchina che mette in gioco il movimento della luce, della scena, degli oggetti e dei colori: è un teatro astratto.

Anche nel Teatro magnetico non vi è spettacolo, nel senso tradizionale del termine, non vi è cioè una durata stabilita e prefissata, ma è lo spettatore a porsi al centro di questo luogo fantascientifico e luminoso, determinando da sé la costruzione dell'opera.

All'avanguardia teatrale marinettiana va riconosciuto il merito di aver tentato di rispondere alle esigenze della vita moderna, proponendo un teatro verosimile e utopico al tempo stesso, poiché in esso convivono l'analisi della realtà contemporanea, caratterizzata dalla crescente industrializzazione e dall'espansione urbana, con il desiderio di una totale ricostruzione artificiale dell'universo.

UNA RAPPRESENTAZIONE ICONOGRAFICA

Si propone di seguito una serie di rappresentazioni iconografiche del teatro totale immaginato e mai costruito da Marinetti. Il teatro è pensato con le sue masse ascensionali secondo i principi del grande architetto futurista Antonio Sant'Elia.¹

¹ Nacque a Como nel 1888 e morì a Monfalcone nel 1916. Fu un architetto italiano, la cui attività teorica e i cui progetti influenzarono profondamente l'architettura moderna. Nel 1912, dopo aver studiato all'Accademia di Brera ed essersi laureato in architettura, aprì un proprio studio a Milano. Nel 1914 aderì al movimento futurista, guidato da Filippo Tommaso Marinetti, espose le proprie teorie in un *Messaggio di introduzione alla mostra intitolata Nuove tendenze* e firmò il *Manifesto dell'architettura futurista*. Fu considerato l'esponente tipico, se non l'unico, dell'architettura futurista; le sue proiezioni megalopolitane rimangono fino a tutti gli anni Trenta un punto di riferimento ideale costante nella scena dell'architettura moderna e d'avanguardia italiana.

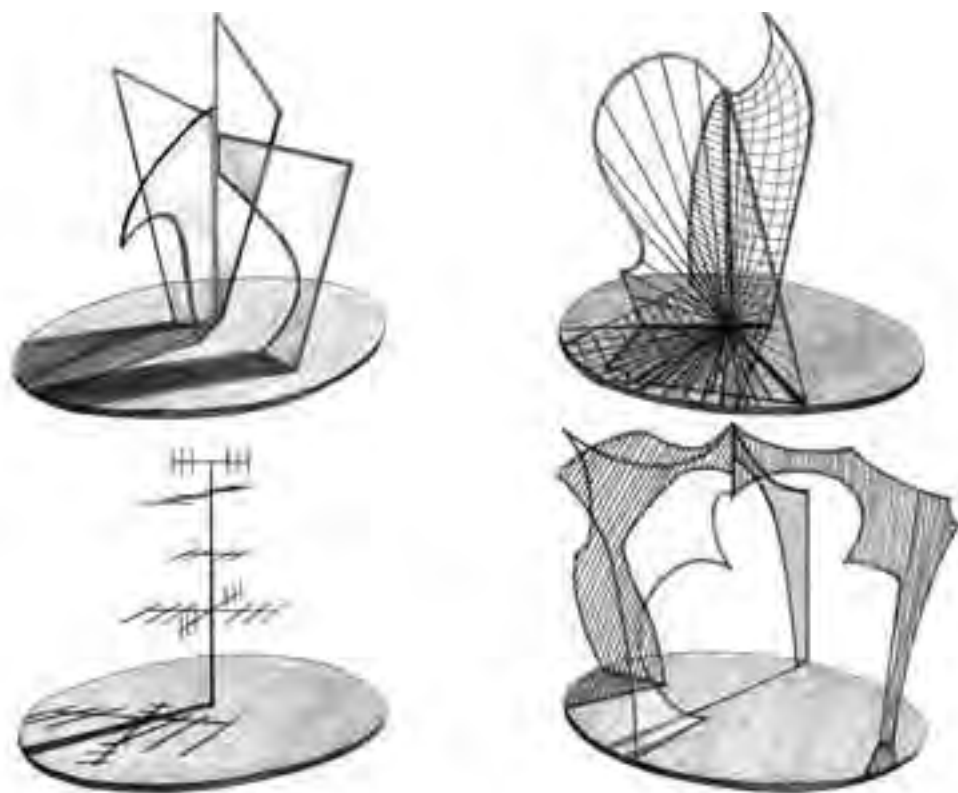
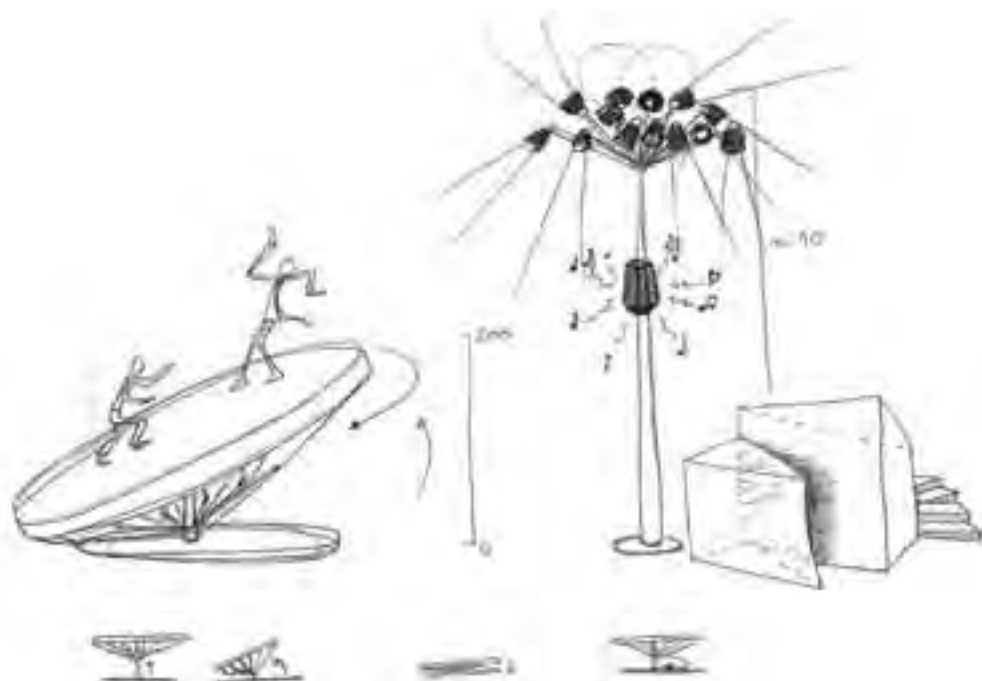
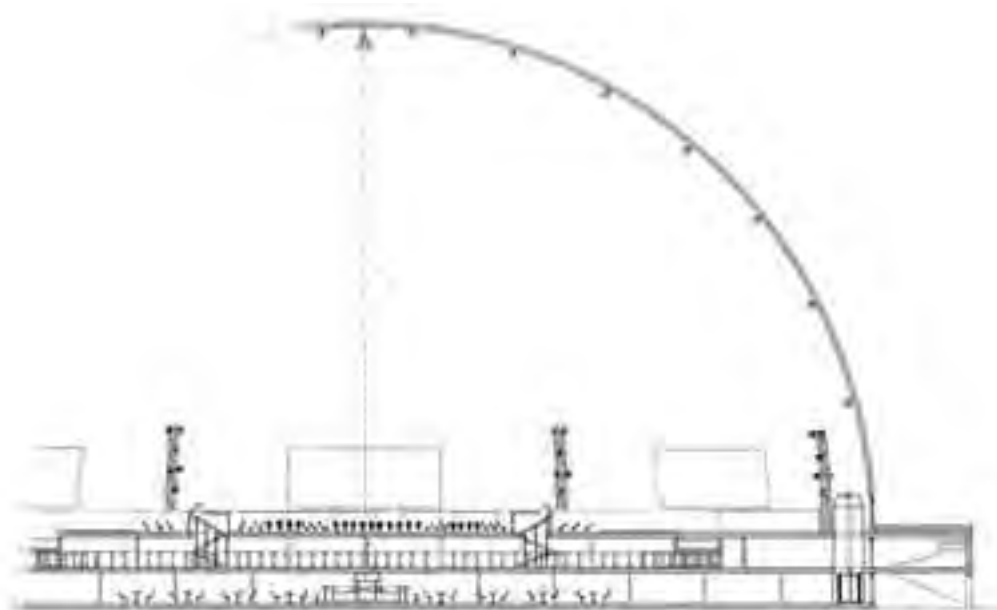
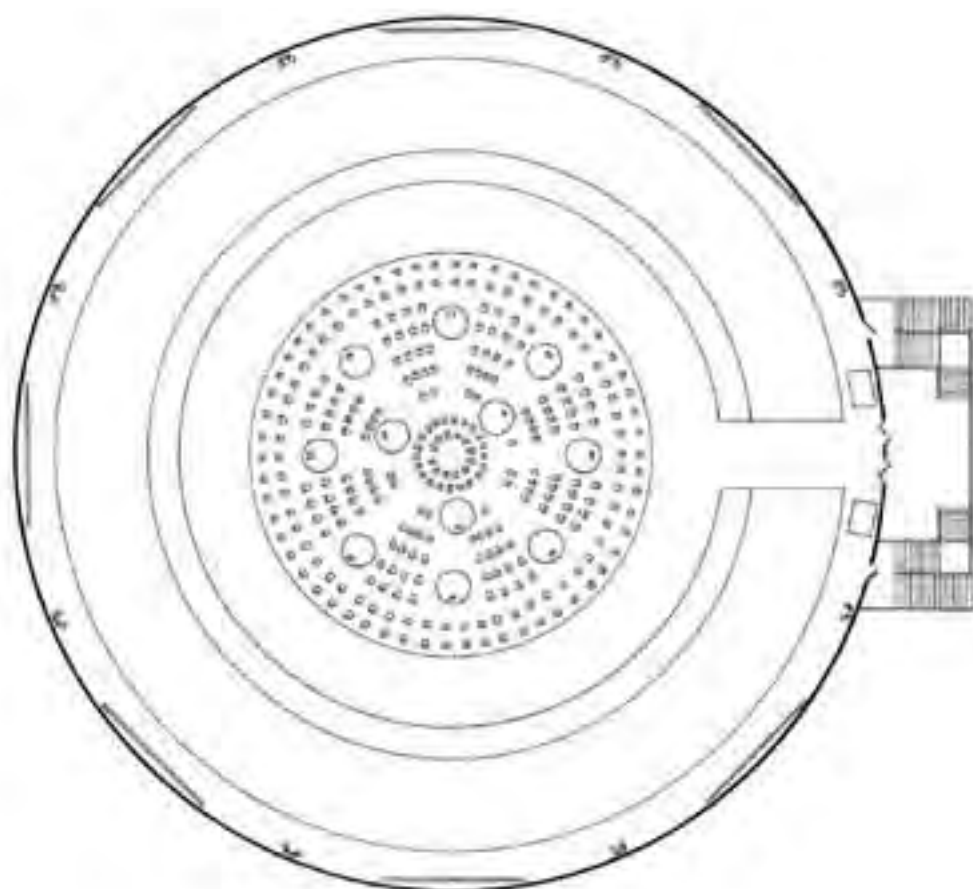


Fig. 1. Study and construction of the architectural forms for the 'Theatre of the Future'.









TEATRO TOTALE - PLAN - SEZIONE E DETTAGLI
 TEATRO TOTALE
 TURIN - ITALIA - 1950



Seesaw mechanism in the form of a seesaw

