

Altre
visioni

56

In collaborazione con:



Lia Lapini

Futurteatro

Saggi sul teatro futurista

a cura di Andrea Mancini

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009
via Zara, 58
56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-251-2



Indice

- p. 7 La follia del teatro
(a. m.)
- 9 Nota bio-bibliografica
- 13 Marinetti e il teatro: la vocazione alla scena
- 15 *Mappa storico-cronologica*
- 87 Il futurismo: l'arte nella vita quotidiana
- 96 Le battaglie per il teatro de «L'Italia Futurista»
- 105 Attori, recitazioni, rappresentazioni futuriste
- 143 Il libro «confuso e violento» di un poeta della scena:
il Teatro del Colore di Achille Ricciardi
- 151 Un musicista sulle scene futuriste:
Francesco Balilla Pratella e il Teatro Sintetico

LA FOLLIA DEL TEATRO

Dal suo osservatorio soprattutto toscano e fiorentino, Lia Lapini “scoprì” molto di quello che oggi è il teatro più accreditato e spesso anche consolidato, dai Tiezzi e Lombardi a Benvenuti, Benigni, Monni, fino a Paolo Hendel o ad Angelo Savelli, Chiti e l’Arca Azzurra, ma sono questi solo alcuni nomi, molto casuali, ai quali bisognerebbe aggiungere almeno le presenze internazionali, che soprattutto tra il Settanta e l’Ottanta, toccarono Firenze, primo fra tutti il Bread & Puppet di Peter Schumann, a cui Lia dedicò interventi e articoli di eccezionale spessore.

La sua presenza critica, la sua grande curiosità e soprattutto una straordinaria disponibilità nei confronti dei giovani e degli esordienti, ne facevano un personaggio particolare, anche nel panorama nazionale: un critico amato dagli attori, dunque una bestemmia, una contraddizione in termini. Eppure questo era Lia, e non è un caso che da parte di alcuni di questi strani abitatori dei palcoscenici, spesso venga spontaneamente un ricordo, un’iniziativa. Non ultimo l’intervento, pochi mesi fa, di un attore comico intelligente, come Paolo Hendel, che l’ha voluta nominare davanti al suo pubblico, ma anche sui giornali, come la vera responsabile di un cambio epocale, almeno nella sua vita, quando con la sua ingenuità e il suo acume critico, lo aveva scoperto, ormai molti anni fa, incitandolo a cambiare mestiere, cioè a diventare un uomo di teatro a tempo pieno.

Io ricordo che facemmo un viaggio insieme a Genova, alla metà degli anni Ottanta, verso un allora mitico Museo Biblioteca dell’Attore, ricordo il suo entusiasmo, la sua felicità, per la storia, per i documenti così effimeri, così fragili, così limitati, e per questo ancora più preziosi, relativi soprattutto al teatro contemporaneo. Allora non riuscivo a capirlo, guardavo, ammiravo questa sorta di follia. Un po’ anche la invidiavo. Negli anni successivi,

anche in quelli più recenti, e più vuoti, quelli senza Lia, ci avrei pensato molte volte, usando quella follia come modello, trovando giustificazione del mio lavoro e delle mie scelte.

Il teatro è un piccolo corollario di gesti minuti, di piccole cose, uomini e donne si incontrano nello spazio, a volte neppure su un palcoscenico, sono solo ombre, esseri senza sostanza. Sta allo spettatore restituire vita a queste presenze, dargli l'anima. Lo storico può soltanto registrare il mistero di questo evento, il critico può raccontarlo in prima persona, a patto di possedere una umanità, oggi sempre più rara, altrimenti il racconto diretto e anche lo sguardo più distaccato, risultano privi di pulsioni vitali.

Lia possedeva la ricetta, il sorriso, fisico e mentale e l'ha applicato anche alla ricostruzione storica. Si leggano i saggi di questo libro, dedicati con amore grandissimo, un amore quasi adolescenziale, ad un teatro che fino ad allora quasi non esisteva, quello dei futuristi. A quel teatro Lia Lapini ha dedicato anni di lavoro, in un'epoca in cui questi studi erano guardati con sospetto e anche un po' con sufficienza. Oggi invece, a cento anni dalla fondazione del movimento futurista, c'è sembrato importante pubblicarli qui, anche perché erano nati per riviste o per altre occasioni, e non erano in origine destinati ad un volume.

Insieme a Lia l'avevamo progettato, pensando poi ad altri libri che Lia Lapini aveva nel cassetto, dedicati al teatro contemporaneo, ma anche al rapporto tra Pirandello e il teatro dei suoi anni, cioè su quel "Pirandello capocomico", che aspetta ancora una reale diffusione nella nostra cultura accademica. Non erano comunque troppi titoli, perché Lia non aveva forse tempo, il suo bisogno primario era quello di ridere e sorridere alla vita, alle persone che amava.

(a. m.)

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Lia Lapini si era laureata nel 1974 alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, dove fino al 1987 ha collaborato, prima come borsista poi come ricercatrice, con la cattedra di Storia dello spettacolo tenuta da Ludovico Zorzi e poi da Siro Ferrone.

Dal gennaio 1988 diventa professore associato all'Università di Siena, dove continua il suo lavoro dedicato al teatro delle avanguardie storiche, soprattutto al Futurismo; al teatro pirandelliano nel contesto del rinnovamento italiano dei primi decenni del '900; alle problematiche della messinscena e alle teoriche della regia.

Dal 1975 al 1998 è stata critico teatrale per «Paese Sera» e per «La Repubblica». Ha collaborato alle riviste «Sipario», «Hystrio», «Antologia Vieusseux», «Ariel», «Il Castello di Elsinore», «Biblioteca Teatrale», «Lettera dall'Italia», «Quaderni di Drammaturgia». Ha fatto parte del comitato di redazione della rivista semestrale di studi sullo spettacolo «La Scena e lo Schermo».

Tra le sue pubblicazioni:

Il teatro di Massimo Bontempelli: dall'avanguardia al novecentismo, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1977;

Il teatro futurista italiano, Milano, Mursia, 1993 Ila. ediz. aggiornata con bibliografia rivista (Ia ediz. 1977);

Catalogo di stenterellate alla Riccardiana di Firenze, «Quaderni di Teatro», I, n.1, agosto 1978, pp. 81-109;

Alberto Savinio e il teatro: da 'Le Chants de la Mi-Mort' a 'Capitano Ulisse', «Quaderni di Teatro», II, n. 6, novembre 1979, pp. 29-37;

Commedia dell'Arte e teatro di regia: i primi allestimenti di Giorgio Strehler, «Quaderni di Teatro», VI, n. 24, maggio 1984, pp. 79-89;

Luigi Rasi maestro e storico dell'«arte rappresentativa», in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, tomo I;

Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi, «Quaderni di Teatro», VII, n. 27, febbraio 1985, pp. 28-35;

Il teatro futurista italiano dalla teoria alla pratica, «Quaderni di Teatro», X, n. 35, febbraio 1987, pp. 101-115;

Le Théâtre Futuriste Italien et la mise en scène, in *Vitalité et contradiction de l'avant-garde*, Paris, José Corti, 1988;

Marinetti e il teatro: la vocazione alla scena, in *Marinetti il futurista*, Pistoia, Tellini, 1988;

Il teatro del primo Novecento, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ediz., Il Novecento, Milano, Vallardi, 1989, tomo I, pp. 405-434;

Il teatro del «cattivo gusto». Gramsci e l'industria dell'applauso, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», I, 1988-1989, n. 1/2, pp. 133-143;

La 'normalizzazione' della scena italiana del dopoguerra. Note sul teatro di regia negli anni Cinquanta, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», II, 1989-1990, n. 3/4, pp. 18-29;

Edward Gordon Craig nel teatro italiano fra tradizione e avanguardia, in *Edward Gordon Craig in Italia*, a cura di L. Caretti, G. Isola, L. Lapini, A. Sardelli, Roma, Bulzoni, 1991;

Messinscena e regia. Teatro del ruolo e teatro del testo, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 1991, vol. XII, pp. 263-278;

Edward Gordon Craig nel teatro italiano d'inizio secolo: due episodi fiorentini, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», n.s., IV, 1992, n. 1, pp. 152-161;

Il teatro futurista per il teatro de "L'Italia futurista", in *L'Italia futurista. Firenze 1916-1918*, a cura di L. Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1992;

Appunti sul teatro di Loria, in *L'opera di Arturo Loria*, a cura di R. Guerricchio, Firenze, Ediz. Festina Lente, 1993;

Un musicista sulle scene futuriste. Francesco Balilla Pratella e il Teatro Sintetico, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», n.s., V, 1993, n. 2, pp. 29-44 (poi in *Francesco Balilla Pratella, Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di Domenico Tampieri, Ravenna, Longo, 1995, pp. 61-76);

Il libro «confuso e violento» di un poeta della scena: 'Il teatro del colore' di Achille Ricciardi, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», n.s., VI, 1994, n. 3, pp. 115-122;

Voce *Teatro* in *Il dizionario del Futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2002, voll. 2.

Ha curato:

Abiti e costumi futuristi. Catalogo della Mostra, Pistoia, Palazzo comunale 25 maggio-30 giugno 1985, a cura di L. Lapini, C. V. Menichi e S. Porto, Pistoia, Edizioni del Comune, 1985;

Vita teatrale a Firenze fra Otto e Novecento, numero monografico di «Quaderni di Teatro», IX, n. 36, maggio 1987;

Indici dei «Quaderni di Teatro», a cura di C. Buonamici, L. Lapini, S. Mazzoni, «Quaderni di Teatro», X, n. 37, agosto 1987, pp. 121-141.

MARINETTI E IL TEATRO: LA VOCAZIONE ALLA SCENA

Dall'epoca degli esordi letterari francesi prefuturisti di poeta-declamatore, alla fase eroica delle battaglie per diffondere e imporre il programma etico-artistico futurista, fino a tutti gli anni Venti-Trenta, l'interesse per il teatro e lo spettacolo in generale – unito alla vocazione a porsi in scena – non cessa di coinvolgere Marinetti. Più tradizionalmente come drammaturgo, ma anche come attore-declamatore dal fascino magnetico e dalla foga istrionica, come teorico e sperimentatore di nuove forme spettacolari, come organizzatore e direttore di compagnie, Marinetti subisce costantemente il richiamo della scena e del contatto diretto con il pubblico reso possibile dal teatro.

E se all'epoca delle scandalose “serate” degli anni Dieci, il teatro appare come la strategia di propaganda più immediatamente efficace per diffondere i propri nuovi ideali di arte-azione antiaccademica, antiletteraria – nel senso di antitradizionale e insieme antilibresca – in seguito diverrà urgente anche la riflessione sul linguaggio teatrale nel suo specifico, inteso modernamente da Marinetti (in modo del tutto rivoluzionario per la scena italiana tardottocentesca dell'epoca), come scrittura della scena contrapposta a scrittura della pagina drammatica, cioè a un teatro essenzialmente di parola, da portare alla ribalta all'*ascolto* del pubblico, passivamente ipnotizzato dai soliti intrecci ripetitivi di affari di cuore e di denaro.

Eppure, nonostante le prese di posizione importanti anche a livello internazionale come nel famoso pronunciamento a favore del *Teatro di Varietà* del '13 o nel complessivo manifesto sul *Teatro Futurista Sintetico* del '15, e nonostante le energie continuamente profuse nel radicale svecchiamento dei moduli scenici contemporanei, Marinetti non fu mai uomo di teatro nel senso completo del termine. Strumentalizzò il mezzo teatrale quale

potente veicolo pubblicitario delle proprie idee, ne intuì potenzialità espressive specifiche, anche in concorrenza e in risposta al nascente linguaggio cinematografico o evidenziandone le componenti peculiari scenotecnico-visive, gestuali, di improvvisazione e coinvolgimento diretto, anzi sensoriale, del pubblico, si avvicinò alla danza, tentò di sperimentare un nuovo genere drammatico “sintentico”, guidò compagnie e fu sempre pronto a salire in scena da carismatico galvanizzatore delle platee. Ma non ebbe la tempra del riformatore teatrale o del regista *ante litteram*, ché in fondo rimase sempre il declamatore poetico e il drammaturgo con forti richiami romantico-simbolisti dei suoi esordi scenici. Un eccentrico agitatore di platee, nel giudizio dei più autorevoli critici italiani contemporanei (a cominciare da Silvio d’Amico), un *amateur*, occasionale compagno di strada sulla via delle riforme sceniche del nuovo secolo, per i grandi registi del teatro europeo (significative le opinioni di Craig e di Mejerchol’d)¹, un drammaturgo sempre visto con sospetto e mai entrato, se non raramente, nel repertorio delle compagnie teatrali anche più audaci della prima metà del Novecento (senza parlare dell’assoluto oblio di questo dopoguerra). E anche nei giudizi critici rivalutatori dell’ultimo ventennio, il ruolo teatrale che gli viene riconosciuto rimane sostanzialmente quello di pur geniale battistrada – in particolare con i testi rivoluzionari del teatro sintetico – di esperienze teatrali innovative maturate poi altrove: nell’ambito delle avanguardie europee dadaiste e delle neoavanguardie anni Sessanta. Ma di fatto, il complesso della sua attività teatrale e il corpus delle sue opere drammatiche, pur recuperate all’attenzione della critica dopo la riedizione completa a cura di Giovanni Calendoli nel ’60 e a cominciare dall’ampio dissodamento del terreno critico da parte di Mario Verdone nella seconda metà degli anni Sessanta, attendono ancora una più attenta riflessione e capillare analisi.

¹ È severo il giudizio di Gordon Craig nei confronti dell’“impertinente ignoranza” dello spavaldo e allegro gruppo di giovani artisti futuristi, espresso in occasione della pubblicazione sulla propria rivista «The Mask» (a VI, n. 3, pp. 194-200), nel gennaio del ’14, del manifesto di Marinetti sul *Teatro di Varietà*. Per la polemica posizione di Mejerchol’d, pur vicino ai dettami del *Teatro di Varietà* riguardo all’“anarchia riscaldata del movimento di Marinetti”, cfr. V. E. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 101 e *passim*.

MAPPA STORICO-CRONOLOGICA

1. Prime battaglie futurista: cronaca di una guerra di arte-azione combattuta sulla scena

Il giorno 11 ottobre 1908, dopo aver lavorato per 6 anni nella mia rivista internazionale «Poesia» per liberare dai ceppi tradizionalisti e mercantili il genio lirico italiano minacciato di morte, sentii ad un tratto che gli articoli, le poesie e le polemiche non bastavano più. Bisognava assolutamente cambiar metodo, scendere nelle vie, dar l’assalto ai teatri e introdurre il pugno nella lotta artistica.

(F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, 1915)

15 Gennaio 1909: debutto teatrale di Marinetti come drammaturgo. Al Teatro Alfieri di Torino va in scena *La donna è mobile*, traduzione italiana – a cura di Decio Cinti – del dramma in tre atti *Poupées électriques* (Paris, Sansot, 1909), testo di impianto tradizionale borghese-naturalistico sulla consueta tematica di amori adulterini. Si tratta del terzo lavoro drammatico scritto da Marinetti, dopo il dramma romantico senza titolo (protagonista il condottiero quattrocentesco Paolo Baglione) rimasto inedito fino all’edizione del teatro marinettiano curata da Calendoli nel ’60, e dopo *Roi Bombance*. La messinscena torinese è della Compagnia Drammatica di Spettacoli Classici e Popolari “Città di Milano”, diretta da Andrea Maggi e specializzata in un repertorio romantico-popolare spaziente dal *Cyrano de Bergerac* di Rostand (cavallo di battaglia del Maggi) al *Conte Rosso* di Giacosa.

L’insuccesso è tale che le cronache della serata registrano non una recita, ma “una battaglia, un pandemonio, un caos” (ANTONUCCI, 1975, pp. 37-41), Ai sonori fischi del pubblico al termine del secondo atto del dramma (il più nuovo e originale per l’invenzione tipicamente marinettiana di due perso-

naggi-fantocci elettrici, sosia dei protagonisti), Marinetti replica provocatoriamente, venendo alla ribalta: “Ringrazio gli autori di questa fischiata che profondamente mi onora”, Orchestrando e strumentalizzando abilmente le reazioni del pubblico, già in senso propagandistico futurista, Marinetti fa in quest’occasione una specie di prova generale delle future “serate”. È anzi ipotesi sostenuta da molti che egli abbia assoldato, in luogo della consueta *claque* pronta all’applauso, una *claque* di fischiatori (cfr. LIVIO, 1976, pp. 10-14), Non a caso, nel n. 1-2 delle rivista da lui diretta «Poesia» (febbraio-marzo 1909), esce a mo’ di *manchette* pubblicitaria un invito ai fischiatori di Torino, perché assistano al Théâtre de l’Oeuvre di Parigi all’imminente rappresentazione di *Roi Bombance*. Né va dimenticato che qualche anno più tardi egli teorizzerà “la voluttà del fischio”, in alternativa all’applauso concesso a qualsiasi autore compiacente ai pigri gusti del pubblico.

3 Aprile 1909: al Théâtre de l’Oeuvre di Parigi debutta *Roi Bombance*, “tragédie satirique en quatre actes”, per la regia di Aurélien Lugné-Poe, con scene di Ronsin e costumi di Paul Ranson (repliche al Théâtre Marigny). L’opera teatrale di Marinetti, già pubblicata nel 1905 a Parigi per le edizioni del “*Mercur de France*” con dedica “A mon cher Maître et Ami Paul Adam”, uscirà in Italia, tradotta sempre dal segretario di Marinetti Decio Cinti, nel 1910 (Milano. F. Ili Treves) con il titolo *Re Baldoria* e con una dedica più politicizzata “Ai grandi Cuochi della Felicità Universale Filippo Turati Enrico Ferri Arturo Labriola”. L’atteso debutto teatrale del “giovane poeta” e declamatore italiano, balzato alla notorietà due mesi prima con il manifesto di fondazione del futurismo divulgato da «*Le Figaro*», si risolve in una serata incandescente, che in molti parigini rievoca il ricordo non lontano della leggendaria “prima” dell’*Ubu Roi* di Jarry, avvenuta nel ’96 proprio al Théâtre de l’Oeuvre. La rappresentazione dell’“epopea intestinale” antiparlamentarista di Marinetti suscita infatti violente reazioni di pubblico e di critica, per la crudezza del linguaggio, per le immagini “disgustose”, per le forti tinte di un’allegoria tragica di eccessi rabelaisiani, accentuati dalla messinscena di Lugné-Poe. Lo attesta l’ampia rassegna stampa del debutto di *Roi Bombance* pubblicata da Marinetti in «Poesia» (nn. 3-4-5-6 del febbraio-luglio 1909) dove appaiono anche numerose vignette e caricature dei personaggi principali. Il 12 aprile 1909, per il quotidiano parigino «*L’Intransigeant*» schieratosi a favore dello spettacolo, Marinetti scrive l’articolo *Les funérailles du Roi Bombance*, dove riflettendo sui fischi, sui ragli, sugli attacchi sollevati dalla propria tragedia, scrive:

Tout d’abord, je ne considère cela ni comme une victoire – parbleu! – ni comme une défaite. Je suis seulement étonné qu’on ait pris la chose au tragique et que *Le Roi Bombance* ait provoqué de tels accès de rage chez les gens les plus spirituels du monde. On m’a qualifié de grossier, tout net, de fou, d’insolent, d’arriviste enfin. M. Paul Souday – dont j’aime la verve élégante et discrète – prétend que suis “L’auteur le plus sifflé du siècle”. C’est encore une gloire, je sais, mais ce siècle est si jeune!... [...] Il y a près de cinq ans qu’il a écrit cette tragédie satirique, et je n’ai jamais voulu la présenter au public comme une formule d’art définitive. *Le Roi Bombance* n’est pas un programme, c’est, je le répète, une oeuvre de jeunesse qui m’a paru s’éloigner peu de la tradition. On en lit bien d’autres dans les auteurs classiques, et j’ai plaisir à vous l’avouer, ma métaphore la plus sifflée est d’Eschyle. Ma grande erreur a été de croire qu’on pouvait écouter à la scène ce qui s’imprime dans les livres (*Teatro*, 1980, II, p. 476).

Se è pronto inoltre egli per primo a fischiare, con spirito futurista, quest’opera violentemente idealistica “come qualsiasi lavoro giovanile”, ma concepita con gusto assai tradizionale, confessa tuttavia un debole per il “buon Re panciuto” e per la tragedia che è fra le sue prime prove letterarie. Da notare, invece, è già la dichiarazione marinettiana a sfavore di un teatro che sia rappresentazione, anzi “lettura” scenica, di un testo pensato e scritto per la pubblicazione.

12 Gennaio 1910: l’intervento irredentista e antitriplicista, organizzato da Marinetti al Politeama Rossetti di Trieste, dà l’avvio alle cosiddette serate futuriste, sorta di evento teatrale del tutto *sui generis* per le platee dell’epoca, a metà fra il comizio di propaganda artistico-politica e la declamazione poetica, anticipazione delle serate d’avanguardia dadaiste e surrealiste e, in tempi assai più recenti, di quelli che saranno gli *happenings* con intervento del pubblico. Nate dall’esigenza stessa di diffusione diretta del programma estetico e etico-politico futurista, le serate si svolgono sulla base di un programma prestabilito, costituito dalla lettura dei manifesti provocatori lanciati in ogni campo artistico, dalla declamazione dei testi poetici futuristi, talora dall’esecuzione di composizioni musicali futurista. Ma abilmente dirette da Marinetti, forte dell’esperienza giovanile di declamatore poetico affinatosi nei salotti francesi e dotato di un naturale talento di imbonitore delle platee, le serate acquistano il carattere di strutture spettacolari aperte a qualsiasi variante, intervento estemporaneo, improvvisazione, secondo gli umori del pubblico pungolato in ogni modo alla reazione. Nella fase