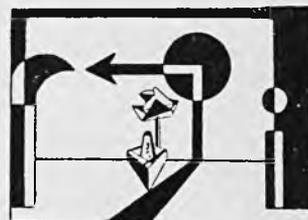




Costumi e Scene per un balletto di Casella

DOPO IL TEATRO SINTETICO  
E IL TEATRO A SORPRESA,  
NOI INVENTIAMO IL



di TOTO FORNARI

## TEATRO ANTIPSICOLOGICO ASTRATTO, DI PURI ELEMENTI E IL TEATRO TATTILE

Tutto l'attuale teatro giovane italiano, che ha giustamente scopato via il teatro verista e il teatro d'annunziano, sarebbe un teatro futurista se non fosse ingombro di psicologismo e di filosofismo. 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 alle folle italiane.

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.

Questa precedenza d'invenzione nel teatro, nell'operetta e nel *music-hall* fu constatata dalla critica parigina, inglese, berlinese, americana, e recentemente in un articolo di fondo del quotidiano *Comoedia* di Parigi, in cui Gustave Fréjaville scrisse: « F. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza ».

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti e Settimelli) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista « Art et Action »; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il *Teatro della Sorpresa*, creato da Marinetti e Cangiullo, è stato imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, ecc.

Il Teatro futurista sintetico e della Sorpresa, rappresentato e pubblicato in tutte le lingue, commentato da innumerevoli giornali, ha influenzato tutti gli attori drammatici e tutti gli ambienti teatrali.

Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il futurismo nelle sue forme moderate. D'altra parte si deve al futurismo italiano e ai futuristi Balla, Prampolini, Depero la rivoluzione scenografica del teatro russo. Lo constata Luigi Chiarelli in un articolo del *Corriere Italiano*:

« Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, chè in Russia il verbo Marinetti è sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il

quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rampianto Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voga al teatralismo, seguendo anch'egli però i manifesti dei futuristi italiani: le sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epilettico* di Bragaglia e Marinetti ».

Nel 1911 io ed Emilio Settimelli abbiamo ideato una rivoluzione totale del teatro. Le nostre idee assolutamente opposte a quelle imperanti sui palcoscenici d'Italia e dell'Estero ci spinsero alla distruzione di tutti i canoni e di tutti i divieti per giungere a un teatro libero e finalmente aperto a tutte le nuove libertà spirituali.

Dovunque si lavorava a perfezionamenti scenici, ma nulla si era tentato per rinnovare i motivi drammatici.

Ibsen, Maeterlinck, Andreieff, Paul Claudel, Bernard Shaw non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento riluttante d'un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo, che scoppia finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena: bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo), insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* rinnovato motivi drammatici, creando le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico*.

Il *Teatro della Sorpresa* si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti, idee, contrasti non ancora por-

tati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagii e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano, già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa*, la pietra della *trovata* che l'autore lancia dev'essere tale da: 1° Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2° Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi

ripercossi. 3° Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perchè ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme:

1° Psicologismo scientifico-documentario passatista.

2° Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato, ambiguo (Proust).

3° Psicologismo italiano che camuffa di futurismo le sue analisi massicce, avvocatesche, pesanti, funerarie, moraliste, professorali, pedanti, con relativi decrepiti amletismi: «Essere o non essere; vivere, sognare» e dialoghi filosofici senza sintesi plastica nè movimento.

Questi psicologismi sono tutti e tre ugualmente analitici, lunghi, opachi, senza lirismo, monotoni, tediosi, deprimenti, e anti-italiani, cioè contrari alle belle qualità liriche spiritose esplosive improvvisatrici alate coloratissime della nostra razza.

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nella *tournee* del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1° La sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.

2° La sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia.

F. T. MARINETTI.

# SINTESE TEATRALI FUTURISTE

## TEATRO ASTRATTO E TATTILE

### LOTTA DI FONDALI

#### SINTESE ASTRATTA

##### *Fondale rosso.*

Scalpiccio interno. Urli interni di folla rivolta all'assalto.  
Un minuto di silenzio.

Entra LO SPREZZANTE. Parla incomprensibilmente. Critica il fondale, gesticolando. Esce.

Entra IL PREPOTENTE. Con gesti e parole incomprensibili, ma più violenti, critica il fondale. Esce.

Entra IL DELICATO. Fa gesti confusi di orrore. Esce.

Entra IL PERSUADENTE. Fa gesti diplomatici che accompagnano il cambiamento del fondale.

##### *Fondale blu morbido.*

Quattro mandolini su una nota dolce, interna.

Un minuto di silenzio.

Bisbiglio e risate represses, all'interno.

Una scala sul flauto, all'interno.

Una voce di donna amorosa, all'interno.

Un singhiozzo lacerantissimo, all'interno.

Tre colpi di grancassa invisibile.

La scena si spegne.

Nel buio, un forte russare d'uomo.

F. T. MARINETTI.

### LA GRANDE CURA

#### SINTESE TATTILE

##### *Fondale rosso.*

*Buio completo sulla scena e nella sala. Un rumore-vocio di rissa violenta viene dal fondo della scena.*

UNA VOCE. No! No! Non voglio! Non voglio entrare! (*implorando*) Per carità! Lasciatemi!

ALTRE VOCI. (*feroci*) Devi! Devi entrare! Ti faremo entrare per forza!

ALTRA VOCE. (*acutissima*) Ti fa-re-mo entrare, a schiaffi, a calci! Sì! a calci!... Prendi!... (*massimo rumore-vocio*).