



Da sinistra a destra: BRAGAGLIA - Scena per "Amleto" — BRAGAGLIA - Scena per "L'Uomo dal fucile in bocca" di Pirandello — BRAGAGLIA - Scena per il balletto "La Torre rossa" di Sammo-Piccardi.

PER UN TEATRO INTEGRALE

TEATRO A PAROLE

Quegli che rivada con la mente la storia del teatro di prosa italiano può facilmente osservare una involuzione — precipitata alla fine dell'ottocento — per l'avviamento a vie false di questo genere di componimento scenico. Se non possono dirsi ciechi gli autori drammatici di tal periodo, cieche appaiono certo le loro strade antiteatrali.

L'irrigidimento in una statica ricetta filosofica della maggior parte degli autori d'oggi, mentre snatura lo scopo della rappresentazione, ne abolisce lo « spettacolo ». Lo stesso venne nei tempi passati, in Italia e fuori, con l'arresto della commedia e della tragedia, in certe forme fisse puramente letterarie, cioè scarsamente teatrali.

Al Teatro di pensiero si può applicare una considerazione di G. T. Danzel « il pensiero artistico: malaugurata frase che ha condannato un'intera epoca al lavoro di Sisifo per ridurre l'arte al pensiero dell'intelletto e della ragione ».

E ora hanno sfoderato il teatro di pensiero, come una volta la poesia didascalica! Cioè un « pensiero teatrale! ».

Per fortuna spesso accade che gli scrittori di commedie, non pensano affatto di fare un teatro di pensiero anche quando la critica ce lo vede. Essi subiscono la sorte di Dante, al quale i dantologi han fatto dire cose ch'egli neanche si era sognato. Male è però che, a furia di sentire i critici scoprir delle tesi filosofiche nelle commedie, gli autori han finito col pensar le commedie addirittura con la tesi filosofica premeditata.

Una volta il buco veniva con la ciambella. Ora la ciambella si forma attorno al buco...

Il Teatro ha sempre occupato nella vita il posto magico e misterioso della ricreazione illusoria. I poeti

hanno anche voluto *dilectando docere*; ma la funzione di educare è assegnata meglio a certa specie di letteratura, che al teatro.

Mentre ieri J. J. Rousseau si scagliava contro gli spettacoli perchè, a parer suo, posson solo alterare e corrompere, non mai educare, la reazione ai generi che sollevavano Rousseau contro il teatro ha portato a un tipo di componimento teatrale che è giunto ai nostri giorni a deformare il teatro stesso.

Esiste però un teatro che diverte senza corrompere e diverte senza deformare le leggi teatrali. Che l'arte debba insegnare a vivere è la vecchia utopia greca, utile ormai solo a certe polemiche. Che lo possa non è escluso, ma lo scopo non è quello dell'arte. L'arte deve soprattutto dire alla sensibilità: « Noi che siamo nati più per sentire che per pensare », scriveva il Foscolo, andiamo a teatro per sentire. Se poi esso farà pensare, ciò non deve essere visibile nelle intenzioni dello spettacolo; sarà tutt'al più una conseguenza che, trovandosi, non guasterà; ma che, non trovandosi, non guasterà lo stesso. Come il Ronsard (III, 18 e seguenti) crede che i generi teatrali siano *didascaliques et enseignantes* per mezzo di *grandes sentences*, così l'autore così detto moderno crede che il teatro non si faccia col teatro ma con le tesi morali. S'è smarrito lo scopo dello spettatore.

Il concetto shakesperiano che fa valere più il giudizio di uno spettatore intelligente che quello d'una platea intera di mediocri (1), ha condotto gli autori moderni a disprezzare il giudizio del pubblico e della critica, anche quando essi non erano degli Shakespeare. In tal modo si è potuto sovvertire perfino le leggi fondamentali, per un vento rivoluzionario che anche noi, lo confessiamo, abbiamo aiutato a sollevare. E' così che sono arrivati a tentare, senza giudizio, una strada imprudente, che conduce il teatro a un proprio contro natura. Solo i creduti più folli: i futuristi, sono restati nella tradizione! I manifesti futuristi riguardanti il teatro, sono più rispettosi delle



Al Circolo delle "Cronache d'attualità".
Il maestro di scena A. G. Bragaglia tra i suoi attori
Marcella Rovana e Benso Becca nelle ore... piccole.

leggi fondamentali del teatro, di quel che non lo siano gli autori del repertorio « di pensiero » o di « poesia ». Rosso di San Secondo, perchè riuscito a farsi applaudire a Milano un atto costituito da un lungo squarcio lirico del protagonista, è assai più ribelle futurista dell'autore stesso, che avrebbe l'attenuante del felice fu-
Ed Ettore Romagnoli, quando scrive la difesa di *ror poeticus*; ed è rinnegatore di leggi e di savi legislatori, più che Marinetti medesimo. Sol che senza giudizio...

Un critico deve saper osservare che qualsiasi squarcio lirico, ove sia nobile toccante e ben recitato, può « muovere » l'*admiratio*, cara a Minturno; ma deve pur notare che il poeta in quel momento non fa della drammatica certo! Gli imitatori del teatro nordico o russo, possono ricordarsi di un brano di Francesco Ogier: « I greci scrissero per i greci e riscosero i consensi degli uomini maggiori del loro tempo. Noi però li imiteremo meglio assai, ove restassimo fedeli al gusto del nostro paese e della nostra lingua, invece di sforzarci a seguirli pedissequamente sia nel contenuto che nella forma ». (Pref. al *Tyr et Sydon* di Jean de Schelandre 1628).

Se da noi capissero la Commedia dell'Arte — mentre non l'ha compresa nemmeno il Croce, che pure di cose ne ha fatte capire a noi tante — i nostri capiscuola sarebbero meno snaturati.

Mulcaster, il maestro dello Spencer, diceva: « Io amo Roma, ma non quanto Londra, stimo l'Italia, ma di più l'Inghilterra; onoro il latino, ma adoro l'inglese ». (Morley - *English Writers*, IX, 18).

Da noi c'è la mania di riformare, intonandoci alle riforme straniere.

Quando Aristotile nella tragedia — che va « esposta da persone in alto e non in forma di racconto » — ammette il « discorso abbellito », intende che questo

dato in scena, venga teatralizzato: cioè abbellito con ritmo, armonia e canto. Noi per i primi siamo per le riforme, e questi scritti mirano appunto a questo; ma, per riformare accortamente giova comprendere che alcune leggi, come la statica nell'architettura, non possono unanimemente essere negate. I generi scenici hanno leggi diverse dai generi melici e da quelli narrativi.

Il teatro filosofico ha messo il teatro in ceppi. Gli autori non sanno più tramutare il logico in fantastico, com'è ufficio del poeta, e questa traduzione credono fatta suggerendo al personaggio ragionamenti interminabili, invece che creando nella commedia, vicende che parlino con l'azione meglio che coi monologhi.

Come l'antigrazioso boccioniano e il grigio dei cubisti puniva la pittura; così al teatro è stato ora imposto un saio bigio che gli fa far penitenza.

Ma il teatro di pensiero non ha fatto che sostituire il teatro a tesi. Tutto ciò ch'è stato detto e scritto contro quello, va ripetuto per questo. L'opera drammatica fatta per la tesi, per il pensiero o problema centrale che dir si voglia, esulerebbe dall'arte se fosse quello soltanto. Quindi è proprio la parte di essa più vantata: è proprio il suo cosiddetto contenuto, a sminuirlo di fronte all'arte. L'Hanslik, canzonando il problema centrale che viene di solito attribuito alla musica, secondo alcuni destinata a servire il sentimento, la morale e altre attività non disinteressate, scrisse: « se bastavano alcuni accenti frigi a incoraggiare i soldati dinanzi al nemico, e una melodia in modo dorico ad assicurare la fedeltà di una moglie il cui sposo era lontano, la perdita della musica greca potrà dolere ai generali e ai martiri; ma gli estetici e i compositori non avranno ragione di lamentarla ».

Spesso gli scritti degli apologeti del teatro psicologico, esaltano senza argomenti, affermando a vuoto le loro preferenze, senza tener conto di nessuno dei fattori teatrali del teatro. Col *sorpassato* si confondono le smaniose ricerche del nuovo, condotte per via di vani sforzi inani, con le esigenze della tesi dell'inespresso.

Come se non si potesse proiettare quest'inespresso, anche tenendo conto della teatralità. E come se mezzi nuovi e pur sempre teatrali non potessero conciliarsi con le tendenze spirituali, e, anzi, non potessero assecondarne l'espressione poetica.

I teatri d'eccezione non sono teatri dell'arte d'eccezione. Non c'è un'arte d'eccezione, c'è l'arte di forme vecchie e quella di forme nuove: i teatri del vecchio e quelli del nuovo. L'eccezione starebbe in questo. Senonchè sono d'eccezione, per lo più, i teatri che col pretesto di non voler considerar più il teatro come un passatempo, — errore in cui sono occorso anch'io — creano col teatro di pensiero, il teatro della noia e cioè antiteatro. Codesti intendono liberare il teatro dai canoni e dalla schiavitù delle tradizioni, e sta bene. Senonchè, per far questo snaturano, deviano, tradiscono, sovvertono le leggi fondamentali del teatro. Allora non lo chiamino teatro. Chiamino, le loro: letture drammatiche.

La lettura è letteratura, e il teatro è il teatro, e contiene di quella solo una parte. Voler fare il teatro con

la letteratura, col pensiero, è, direbbe Plutarco, spaccare un albero con la chiave di casa, invece che con l'ascia.

« Chi vuole, scriveva Plutarco, fendere il legno con la chiave e aprire le porte con l'ascia, non solo guasta questi due utensili, ma si priva anche dell'unità dell'uno e dell'altro ». E il Lessing commentava osservando che « fine di un'arte è solo quello cui essa è unicamente atta ».

Che bisogno c'è di far scomodare poesia da sola per farla affannare a prepararci nel giardino delle feste, ciò che senza correr pericolo e con maggior effetto, con minor spesa e successo generale, il « festaiolo » farà in quattro e quattr'otto, purché non si cacci essa in mezzo a far da pavone?

L'arte non è una scienza; il teatro di pensiero è un equivoco come quello a tesi. Non esiste una « tesi teatrale », un « pensiero teatrale »; esiste il teatro. Ecco come i critici filosofi hanno travolto il teatro: « Molto frequenti sono state le confusioni, osservò il Croce, tra il procedere dell'arte e quello delle scienze filosofiche... e si è scambiato in tal modo l'arte per la scienza ». Il teatro nordico e tedesco, che ha sedotto anche noi negli anni recenti, è privo di giustificazioni teatrali sia teoriche che pratiche. E poiché quel che conta è la pratica, ora con profitto possiamo francamente rilevare quanto ci secciamo noi e quanto mortalmente il pubblico, inchiodati a dover star tre ore avanti ai suffumigi melanconici del teatro di pensiero, per non apparir tanto spregiudicati da non onorare i pregiudizi letterari e culturali pensosi, sospirosi, cogitabondi, sotto il cui piombo ci si sprofonda quando... « si va a teatro ». Noi, questo, lo chiamiamo andare a teatro!...

Infine, il famoso problema centrale che ha riempito di ammirazione i critici più profondi — (troppo profondi, ahimè!) — questa famosa tesi al termine di ogni lavoro di Pirandello, si ridurrebbe alla seguente dimostrazione:

« La realtà ha un bell'adeguarsi alla finzione, e questa ha un bell'inserirsi in essa, e diventare così viva e feconda, sempre l'abisso tra le due, vaneggia enorme e invalicabile ».

Tanti affanni dunque, e il martirio di centomila platee, per scoprire che non c'è nulla da scoprire?! Al teatro di Pirandello resta dunque la parte teatrale, che si burla dei problemi centrali e ciascuna commedia resta col proprio valore intrinseco: se diverte, va; se no, non si ripete. Né si ripeterebbe, se pur la tesi costituisse una scoperta e non una disillusione filosofica.

SMARRITO IL FINE

Resta pacifico che le commedie del teatro di pensiero se son buone, lo sono per qualità teatrali possedute dalle commedie buone, da quando mondo è mondo, e, se sono cattive, ciò risulta sempre per cause antiteatrali, a malgrado degli stessi valori poetici e speculativi...

Ma, felici i tempi antichi!

« Ho con tutte le forze, scriveva B. Tasso, nel suo

Amadigi, in quest'opera mia atteso alla delectatione, parendomi che sia più necessaria e più difficile al poeta di assequire, perchè, come si vede per esperienza, molti scrittori giovano e pochi dilettano ».

Così John Dryden (1668) (*Lettere*, II, 195): « Io sono contento se procuro diletto; perchè questo è il primo se non l'unico scopo della poesia; all'istruzione si può fare un certo posto, ma secondario, la poesia istruendo solo in quanto piace ».

Così il Castelvetro (2), il Robertelli, e altri commentatori di Aristotile pensavano che fine della poesia è il diletto e niente altro che il diletto.

Aristotile infatti scriveva: « Il fine delle arti belle è di dar piacere » (prosedonon) (3).

Il fine dilettevole della rappresentazione teatrale non è mai dimenticato dai grandi autori di teatro. Quelli che resistono ancora dopo secoli di successo, fanno del vero teatro; e come ciò si deve intendere, possono esser certi i nostri autori, che di loro resterà in piedi appena appena qualcuna delle commedie più divertenti e dei drammi più mossi.

E' facilmente dimostrabile come il teatro dei suffumigi sia per noi antinazionale. Solo il teatro teatrale è italiano. La tradizione veramente italiana che noi possiamo vantare è questa della teatralità. Tutto il precedente fu imitazione latina. E ora se gli autori nuovi vorranno veramente entrare nella tradizione teatrale italiana, gioverà loro abbandonar il nordicismo dei loro capogiri logici, e fare del teatro integrale.

IL TEATRO, COLLABORAZIONE DELLE ARTI

L'arte del teatro raccoglie quello che, non riferendosi ad esso il Busch, vedeva « secondo i tre grandi tipi di immaginazione: visiva, motrice, uditiva ».

L'arte del teatro è l'unità delle attività artistiche.

Il Croce, spiegando lo Schleiermaker, scrive che « quegli, propostosi di partire dal concetto generale dell'arte per dedurre come necessarie tutte le varie forme di questa, e trovando nell'attività artistica due lati: la coscienza oggettiva e la coscienza immediata, e notando che l'arte non sta tutta nell'una o nell'altra, e che la coscienza immediata o rappresentazione dà luogo alla mimica e alla musica, e la coscienza oggettiva o immagine alle arti figurative, nel procedere poi ad analizzare un quadro, riconosceva inseparabile le due coscienze; ed eccoci giunti (osservava) a qualcosa di affatto opposto: cercando la distinzione abbiamo trovato l'unità ».

Circa la simultaneità e successione, diceva: « l'antitesi tra i due ordini d'arte significa solamente che ogni contemplazione, al pari di ogni produttività, è sempre successiva, ma che, nel pensare la relazione dei due lati in un'epoca d'arte, l'uno e l'altro ci sembrano indispensabili: il coesistere e l'essere successivamente ».

Tutto questo, ripensato riguardo allo spettacolo, conforta nel modo che la fantasia d'ognuno può dedurre. Nello Schleiermaker vediamo « inseparabile l'elemento soggettivo e oggettivo, il musicale e il figurativo » e « pensa talora anche lui a una riunione delle varie arti, onde si otterrebbe l'arte completa ».

Il D'Annunzio, nel *Fuoco*, dice che è impossibile « fondere la poesia e la musica, senza togliere a taluna il carattere proprio ». È vero. Ma qui trattasi di fare del teatro, e cioè di creare il carattere di un'arte speciale, e non già di conservare alla musica o alla poesia il carattere proprio. Anche D'Annunzio è caduto nell'eterno equivoco.

« Tutte le arti, scriveva Noverre (4), si tengono per mano e sono l'immagine di una famiglia numerosa che cerca di farsi illustre ». — « Ciascuna di esse prende vie opposte, come ciascuna ha principii diversi; ma si trovano in ognuna certi tratti e certe somiglianze, che denunciano la loro intima unione e il bisogno che l'un l'altra hanno, per elevarsi, abbellirsi, rinnovarsi. Dai rapporti delle arti, da questa armonia che regna tra di esse, devonsi concludere che il Maestro le cui conoscenze saranno più estese e che avrà più genialità e fantasia, sarà quegli che metterà più fuoco di verità, di spirito e di interesse, nelle sue composizioni ».

Ma, nel Noverre, prevale la concezione del teatro come spettacolo. Mentre nei filosofi che scrivono del teatro, facilmente si scopre che la veduta è ugualmente laterale, anche se opposta. Un coreografo propende per il teatro fèerico, un filosofo per il dramma. Anche il Croce, sistemando a suo modo queste divergenze scrive (5):

« Vi sono drammi, il cui effetto si ottiene dalla semplice lettura; altri, ai quali occorrono la declamazione e l'apparato scenico: intuizioni artistiche che, per estrinsecarsi pienamente, richiedono parole, canto, strumenti musicali, colori, plastica, architetture, attori; e altre, che sono belle compiute in un sottile contorno fatto con la penna e con pochi tratti di matita. Ma che la declamazione e l'apparato scenico, o tutte insieme le altre cose che abbiamo ora menzionate, siano più possenti della semplice lettura e del semplice contorno a penna e a matita, è falso; perchè ciascuno di quei fatti, ha, per così dire, uno scopo diverso, e la potenza dei mezzi è incomparabile, quando gli scopi sono diversi ».

Le potenze dei vari mezzi non si possono tra loro misurare; ma l'effetto di ciascun mezzo è prezioso quanto l'altro, mentre qualcuno di essi è meno teatrale dell'altro. Gli stessi progressi fatti dall'illuminazione nell'allestimento scenico negli ultimi anni possono aver variato di molto gli elementi del giudizio. Oggi, per quelli, diversamente il pubblico esige, e diversamente i critici teorizzano.

Teatro è ambiente: atmosfera, movimento: estrinsecazione dell'azione: realizzazione visiva; esteriorizzazione. Senza l'apparato scenico non c'è ambiente, non c'è clima, non c'è atmosfera psicologica. Se l'arte è comunicazione, non si comunica una scena di teatro senza realizzarla coi mezzi delle varie arti di cui il teatro dispone. Infatti senza estrinsecarlo l'ambiente, l'ambiente non viene comunicato, e cioè il teatro non vien fatto. Trattasi o no, di far teatro? O vogliamo solo comunicare delle situazioni psicologiche? Ma allora non andiamo a pretendere di far teatro. Basta laprosa di romanzo. E anzi sarà preferibile!

Noi non vogliamo dunque scoprire qui se le arti riunite o distinte siano più potenti o meno. Ciò appar-

tiene al filosofo. Noi italiani vogliamo preferire quel teatro che richiede la collaborazione delle altre arti, perchè troviamo che esso corrisponde meglio, sia al gusto del genio nostro, sia a quello del nostro pubblico, per dimostrazione già avvenuta e confermata dalla nostra storia teatrale.

Se è vero che il particolare visivo di una rappresentazione può costituire da solo un interesse ad uno spettacolo, è altrettanto falso che una volata lirica del poeta, incastonata nella rappresentazione, possa costituire egualmente il « clou » di una serata.

Intintivamente ora, anche i vecchi organismi dei teatri si vanno orientando all'innesto di un'attrazione (elemento puramente teatrale) visiva di danze moderne, come l'anno passato al Regio di Torino con le variazioni plastiche e coreografiche di Ja Ruskaia nella « Gioconda », o come le scene e i costumi coi quali Bakst, ha tentato di rinnovare « La Signora delle Camelie » data dalla Rubinatein a Parigi, o le scene dei pittori avanguardisti, costituenti il nucleo principale dell'opera teatrale, negli spettacoli odierni di Diaghilew.

Io però non sono favorevole a queste predominanze, perchè una scena fissa non sorprende solo per pochi minuti, epperò non può costituire da sola uno spettacolo. A meno che non si faccia mobile, come pensavano i macchinisti architetti italiani, come ha scritto Alberto Bragaglia prima di Tairoff, e come abbiamo ideato Marinetti ed io, nella nostra pantomima « Il Cabaret Epilettico », due anni or sono, muovendo le scene. Noi volevamo rinnovare la sorpresa visiva, costituente per un terzo l'interesse generale dello spettacolo, essendo l'altra conferita alla farsa tipeggiata buffa con cento colpi di scena, e alla musica sincopata americana, che è assai svegliarina.

Le arti sorelle, si dice, collaborano tutte allo spettacolo teatrale.

Ma allora non capisco perchè nello spettacolo moderno le arti visive non abbiano gli stessi diritti della poesia; e specialmente nel teatro di prosa esse vengano così malconce. Non capisco perchè, trattandosi di uno spettacolo — opera esteriorizzata, da guardare — il visivo passi in seconda linea e sia concesso al poeta di fare il leone e di legittimare il sopruso con... la traduzione in regola.

Non c'è volta che i critici trascurino di acciuffarsi con noi, partigiani del visivo a teatro, per accusarci di lesa poesia! Come se non fossimo lì noi a volerle la vestire, la poesia, di bei colori e di belle forme esteriori! Ingrati...

Il Croce, riferendo le teorie di G. Engel, « se abbiano maggior valore le arti singole o riunite », riporta la conclusione di questi « che le arti singole come tali, hanno bensì la propria perfezione, ma maggiore è quella delle arti riunite nonostante le transazioni e le vicendevoli concessioni imposte dalla riunione ».

Se questo fosse vero, e se il fonderle non unificasse, è comunque chiaro che il teatro di poesia sta facendo le parti del leone, e non concede transazioni nè ammette le vicendevoli concessioni, cioè tradisce il principio della riunione come collaborazione per l'arte suprema.

« La pittura, scriveva Leonardo, ti rappresenta in

un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo, donde l'impressiva riceve gli oggetti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto, che contenta il senso; e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio, il quale porta nella impressiva più confusamente e con più tardità le figurazioni delle cose nominate che non fa l'occhio, vero mezzo infra l'obbietto e l'impressiva, il quale immediatamente conferisce con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli rappresenta, dalle quali ne nasce la proporzionalità detta armonia, che con dolce contento contenta il senso, non altrimenti che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dell'udito; il quale ancora è men degno che quello dell'occhio, poichè tanto quanto ne nasce, tanto ne muore; ed è sì veloce nel morire come nel nascere » (6).

L'equilibrio nella collaborazione degli elementi costitutivi di una evocazione drammatica completa, negli ultimi anni venne spezzato di nuovo dal predominio della parola. Ma la parola come ci può dare la luce, il colore, il gesto, il movimento, i rumori, il silenzio? In quei spettacoli, avrebbe detto Leonardo « l'anima non potea fruire il beneficio degli occhi, finchè delle sue abitazioni » (7).

• • •

La pretesa che l'opera letteraria di teatro possa dirsi compiuta anche alla sola lettura, cioè abbia facoltà suggestive di spettacolo, è l'errore da cui, nel loro orgoglio, sono partiti i poeti.

Ma come avviene nel caso delle arti plastiche, il poeta « non si avvede che le sue parole, nel far menzione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, v'inframette l'oblivione e divide le proporzioni, le quali senza gran prolissità e non può nominare. E non potendole nominare, esso non può comporre l'armonica proporzionalità, la quale è composta di divine proporzioni. E per questo un medesimo tempo, nel quale si inchiude la speculazione di una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa peccato contro natura, quello che si deve mettere per l'occhio, a volerlo mettere per l'orecchio » (8).

Questo riguarda ogni sorta di descrizione del visivo, fatta in teatro, dove il visivo può apparire, e non si trova, come nel libro, nella impossibilità di farlo.

Il problema del personaggio, la cui personalità esiste soltanto nell'atmosfera scenica del suo proprio ambiente, è un problema visivo. E in tal caso, « qual porta ti metterà innanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità qual farà il pittore? » (9). *Quel pittore vale « esteriorizzatore ».* Si tratta di tradurre un quadro di passioni, che vivono in una propria cornice. Giova soltanto ricorrere alle arti speciali di ciascuna forma di rappresentazione.

« Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile e così per contrario è meno utile quella che è meno comunicabile » (10).

Ciascuna arte ha la possibilità di propri differenti rivelazioni su un tema dato. La poesia oggi dominante

diventa povera cosa per certe esigenze. Se ne convincono i letterati. Può più rapidamente un gioco di rumori o un lavoro di luci che mezz'ora di poema. Dove la parola è meno efficace conviene che i poeti si adattino a cedere il passo. Nella orchestrazione, il più nobile degli strumenti non può pretendere di far tutto da solo, e di bastare ad ogni effetto, solo perchè esso è il più nobile. Né può imporre al concertatore le sue prepotenze, come è moda oggi per opera dei capocomici attori, poichè « l'arte istrionica è ministra della poesia », commentava Bernardo Segni alla « Poetica » di Aristotele. Gli istrioni, con questa sopraffazione della parola sul visivo, sono alleati dei poeti, i quali concepiscono il lavoro per teatro, circondandosi di astutissime cautele e ripugnanze per le espressioni delle altre arti che volessero collaborare alla rivelazione: la quale ai poeti suona, gara parallela, donde può essere oscurato il lavoro del poeta.

Invece — scriveva il Perrucci — « Si deve in ogni sorta di Tragedia, o di Comedia, o Tragicomedia, o di Pastorale, o Boscareccia, come vogliono alcuni chiamarla, adattare le vestimenti proporzionati, assecondando il Filosofo esser l'apparato una delle parti sostanziali e questo consistere nella costruzione della scena, nelle vesti dei rappresentanti, ecc. » (11).

« Nelle arti stesse che si dicono successive, quel che importa — scrive Croce sempre riferendosi allo Schleiernaker — è la coesistenza e l'aggruppamento ».

Se le misure di queste sono sproporzionate, l'aggruppamento è inutile. E in tal caso, — nel caso della predominanza di una delle arti — tanto vale considerare la manifestazione come appartenente all'arte sola predominante. Epperò se predomina nello spettacolo la poesia, resterà essa poesia; non sarà divenuta spettacolo; se predominano l'architettura e la pittura — (o come ora si dice, la scenografia o la scenoplastica, o tutte e due mescolate) — si creerà un teatro pittorico e plastico o pittoplasticamente nuovo, con la collaborazione della luce-colore; ma questo sarà uno spettacolo nuovo, una rappresentazione visiva e non drammatica. Dunque con il solo visivo magari, si potrà far teatro, non con la sola poesia! Nei secoli scorsi, questi esempi di spettacoli puramente visivi, fiorirono con fortuna che si mantenne per lunghi anni. Invece di citare l'ultimo genere di spettacoli dati quest'anno a Montecarlo da Serge de Diaghileff, — rappresentazioni in cui predomina il pittore — sarà meglio ricordare gli spettacoli di architetture e di giuochi scenici, che i nostri macchinisti, chiamati in Francia nei secoli scorsi, a creare spettacoli italianamente grandiosi a Parigi, dettero all'Opera e al Teatro delle Macchine, alle Tuilleries, per sollecitazione avuta dai Re che amavano molto questo genere di teatro puramente visivo. Dunque, se un genere di teatro si poteva fare, era solo facendo predominare il visivo e il dar in esso il movimento: non già la poesia. D'altronde, lo stesso Schleiernaker, scrive il Croce, pensa anche lui ad una riunione delle varie arti, onde si otterrebbe l'arte completa. Però la riunione delle varie arti non vuol significare una predominanza di una sola di esse; e tanto meno di quella che forse meno delle altre possiede, in uno spettacolo teatrale, i requisiti domandati dalla teatralità.

Mi diceva Massimo Bontempelli, com'egli pensa invece, che quando le arti sono fuse nella concezione d'una rappresentazione teatrale, è il *metteur en scène* che diventa l'autore di questa, come già avviene nel cinematografo. Se, infatti, un autore tiene al successo, è importante ch'egli la concepisca vivamente, più che non la scriva, l'opera sua, affinché possa essa interferirsi e « far spettacolo ».

TEATRO INTEGRALE

Il teatro è un cocktail, si può variare e dosare come questa bevanda. In genere vi si usano i liquori di secondo grado, perchè la mescolanza uccide l'un per l'altro le particolari finezze ideali che son la caratteristica di ognuno di ciascuno. La mescolanza crea un gusto e un fascino nuovo d'insieme e la dosatura dell'esperienza regola il gusto. Ove sarete così signori da mescolare tutti liquori fini di marca e ottenere di mantenerne, il più possibile il profumo, andrete in Paradiso!

Esistono le voghe e quindi anche le epoche anche per i cocktails: ora va a secco, domani forse meno. Ciò nonostante esistono contemporaneamente i gusti personali che compiono opera di propaganda e di difesa per la miscela più gustosa. Resta comunque convalidato il prototipo « del giorno », che è unico, e caratterizza esso il cliente che lo beve. L'abito fa il monaco anche qui.

Non è d'altronde difficile un calcolo delle dosi dei diversi fattori di effetti, di cui l'arte collettiva del teatro è naturalmente intessuta. La riforma moderna intende restituire alla meccanica teatrale il suo prestigio antico, che tanto successi, trionfi, gloria procacciò all'arte geniale e ingegnosa dei nostri architetti scenografi macchinisti. La mia tesi del Teatro Integrale — che non rinunci a nessun membro dell'organismo, per vantaggio d'uno qualsiasi degli elementi costitutivi del corpo teatrale, sia esso la musica o la poesia — è tesi squisitamente moderna, e quel che interessa per giunta, assolutamente italiana e sostenuta dalla tradizione.

Tenendo conto delle varietissime convenzioni su cui riposano i sistemi vari di estetica e non calcolando le apparenti confusioni d'espressione della classifica dei diversi elementi delle arti diverse, si potrebbe senza pedanteria e per mera curiosità polemica, designar una specie di piano — ricetta dello spettacolo teatrale — quale esso verrebbe composto sia pure con leggere varianti, care a ciascuno di noi, circa la terminologia delle definizioni.

Partendo dal principio dell'essere il teatro un'arte « sui generis », vale a dire indipendente dalle altre arti, per quanto da tutte costituzionalmente costrutta, questa che sto per definire « Tavola sinottica dei generi italiani » deriva dalla Poetica di Aristotile e ricorda facilmente la concezione teatrale del teatro come arte suprema di Wagner (*Oper und Drama*, 1851).

Ora il concetto di un « Teatro teatrale » è anzitutto un concetto buono per fare. Avendo l'idea di un teatro teatrale, diciamo così per capirci, non si può altro di meglio che realizzarlo. Parlarne è vano. Certo!

Comunque, nella forzata prigione dell'inazione cui ci costringe l'attuale mentalità degli impresari e del pubblico, non è inutile meditare sulle ricette di dosaggio pretese per i diversi generi teatrali. Le letture teatrali del teatro di Poesia — coppie di parole, i cui sensi abbiamo visto in contrasto fra loro — a noi sembrano un assurdo teatrale; sembrano l'anti teatro, cioè l'antiteatro che stavolta è in voga, d'un teatro arido e turgido, dalle molte idee parlate e degli scarsissimi effetti teatrali di azione, (fatti e colpi di scena, mimica e ritmo, ambiente atmosfera clima scenico, audizione, voce espressione o canto musicale).

E siamo moderatissimi noi. Non certo estremisti. Chè, sapendo quante difficoltà la critica ci presenta, in luogo di concederci alcune brevi riforme superficiali, non osiamo neppure riferirci alle audaci richieste degli estremisti assoluti. Questi pretendono riforme integrali. Mirano alla scoperta di nuove sorgenti di emozione, per via di assolutamente nuovi mezzi di effetti. (E non dico di esser lontano dall'amar questi punti di vista radicali: dichiaro con franchezza che li capisco e li sento, ma comprendo pure che per un piano strategico pratico, conviene la procedura per gradi: una sorta di moderazione).

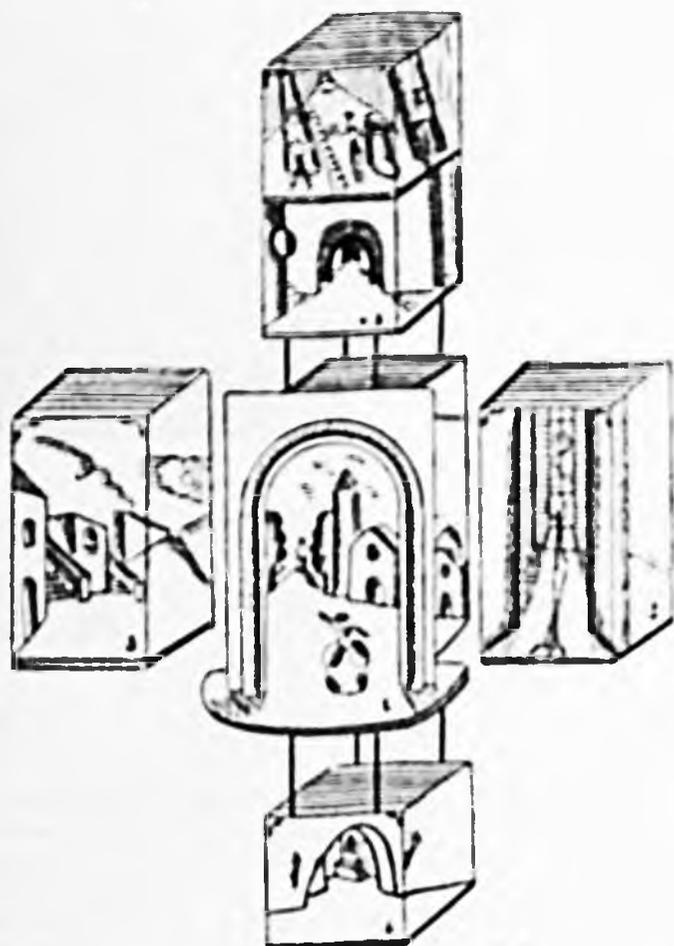
Lo spirito umano, vivendo la vita di esseri umani, agace e si agita interiormente, ma attraverso una esteriorizzazione fisica, sensibile, (per gli occhi e per le orecchie) nello spazio e nel tempo. Si tratta ora, dicono gli estremisti, di scegliere dopo la parola e dopo la musica, il mezzo prevalente di espressione per la esteriorizzazione, al fine di conferirgli il primo posto nello spettacolo.

Io ho già messo il colore ai servizi della poesia nella mutevolezza delle luci seguenti le mutazioni del lirismo poetico e coadiuvandole nel dar rilievo agli stati d'animo poetici e alla suggestione.

Ricciardi a sua volta, aveva concepito il tempo e lo spazio smoggettati alla estetica del colore, traducendo l'intera spiritualità umana.

Alberto Bragaglia tende sempre alla visività e promuolga un teatro plastico, cioè con prevalenza conferita alla « plasticità-luce-colore » pur senza esclusione della musica e della poesia. Questo mio fratello Alberto, abbiamo già veduto che, precedentemente ai russi che fanno capo a Tairoff, ha concepito un teatro che miri alla esteriorizzazione plastica del sentimento; mezzo d'espressione nuovo, sul quale egli stesso ha teorizzato particolareggiando nelle mie prime « Cronache di Attualità ». Così pure il concetto di portare il ritmo nell'azione drammatica, centro della teatralità (plasticità fluyente in tempo e spazio), oltre l'azione poetica e fin nello scenario costruito e dipinto, illuminato e meccanizzato, dinamizzato (mobile), è idea bandita da questo mio fratello nel 1918. E io so che fin d'allora dei suoi scritti sulla panplastica venne data notizia in Germania e particolare traduzione diffusa in lingua tedesca.

Centrata in questi reparti, anziché tutto sull'altro, gli estremisti vedono un teatro prevalentemente luminoso meccanico, espressivo di sentimenti, anche per via della plasticità e del colore in movimento. Ciò come i letterati han finora concepito un teatro di sole parole. Eccesso inverso ma più logico in teatro, sem-



BRAGAGLIA: Il panorama multiple.

piacemente perchè più teatrale. (Stesso fenomeno che giustifica l'idiosia della recue moderna).

•••

La mia tavola sinottica non troverà uno solo che la approvi così com'essa è. Ciascuno ci troverà a ridire e proporrà una variazione. Ma noi vediamo il teatro come un cocktail e non ci spaventeremo; faccia pure ognuno le varianti che vuole, purchè non perda di vista lo scopo; quel che hanno perduto di vista i letterati invasori del teatro. C'è un libro che insegna 2000 modi per fare un « cocktail ». Volendosi fare una ricreazione tragica e comica, stiamo attenti soltanto a non fare il contrario... Si domanderà dunque perchè ho sistemato la musica dalla parte dei sensi. La musica è tanto forma che contenuto; ma nel caso teatrale è più forma che contenuto, in quanto come forma si impone a tutti ed è sensibile per tutti.

L'equivoco delle scuole moderne è quello contrario: di far l'ipotesi, sempre, di un solo tipo di spettatore: quello ideale! Mentre i teatri contano 2000 posti per 2000 spettatori che non può essere siano tutti uguali. Non è più il caso di illudersi sulle platee di élite scelta sì, ma relativa. Tutto è relativo; non c'è da canzonarsi troppo. Eppoi élite di che? Di gente eccezionalmente sensibile alla musica? Ma che poi dovrà in un altro senso essere eccezionalmente sensibile alla poesia? Ma che poi in terzo senso dovrà esserlo anche alla pittura?

E come si fa a formar platee di te, così fatte? Non scherziamo.

Questa considerazione dello « spettatore tipo unico » presumibilmente intelligente (che cioè non sia malato di letteratura o non giaccia rincretinito da altre mani) possedendo ad un tempo una certa cultura moderna e sia preparato, cioè, a un tipo di spettacolo sempre diverso dal precedente, la tenga presente il lettore polemico, per tutte le osservazioni che legittimamente farà.

Un'altra considerazione voglia comunque dedicarsi alle ragioni polemiche donde siamo mossi noi, che vogliamo innovare e riformare la scena, per far sì che l'epoca nostra come le epoche passate, abbia un tipo di teatro suo proprio.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

1) *Unieto*. Anche l'Arco conteniva il coltutto. Il giudizio popolare sul suo « gusto del silero », vale quanto quello dei critici di professione. Luigi de Vega ripropone ai suoi tradimenti il giudizio del pubblico.

2) *Cfr. S. H. Butler*, *Aristotle's Theory of poetry and the art. etc.*, London, 1906, p. 185.

3) *Cfr. Antonio Fusco*, *La poetica di Ludovico Castelvetro*, Napoli, 1904.

4) *Lettere per la Dama*, Londra, 1780.

5) *Estetica*.

6) *Leonardo da Vinci*, *Trattato della pittura*, Parte prima, pag. 17, ediz. Zanichelli.

7) *Leonardo da Vinci*, *Trattato della pittura*, Parte prima, pag. 19.

8) *Leonardo da Vinci*, *Trattato della pittura*, Parte prima, pag. 19.

9) *Leonardo da Vinci*, *Trattato della pittura*, Parte prima, pag. 12.

10) *Leonardo da Vinci*, *Trattato della pittura*, Parte prima, pag. 2.

11) *Andrea Perini*, *Sull'Arte rappresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, 1079.

GLI ABBONAMENTI A "TEATRO..

per 1926

debbono essere inviati

alla Direzione

VIA SALUZZO, 41 - TORINO

e non più in Via Palmieri, 3

□ □ □

Gli Abbonati che ci hanno già pagato in L. 20 la quota del 1926 — dato il nuovo prezzo d'abbonamento stabilito in L. 30 — sono pregati di inviarcene la differenza.

□ □

Procurate abbonamenti

a "TEATRO..