

## ***Il futurismo ha un futuro?***

***Per una scrittura drammaturgia da mettere in vita.***

***di Alfio Petrini***

**1.** La mostra organizzata dal Comune di Rovereto, la riapertura al pubblico del Museo Depero e le manifestazioni messe in cantiere dal Comune di Roma sono una buona occasione per riprendere il filo del mio ragionamento sull'arte e, in particolare, sul teatro futurista, dopo due focus nella *Vetrina Internazionale in Aree Intermediali e Sinestetiche* e la scrittura di alcuni saggi pubblicati in tempi in cui il Futurismo veniva sistematicamente ignorato o ancor peggio demonizzato. La riflessione parte, in sostanza, da una domanda di fondo. Ci sono idee futuriste che possano passare dalla storia del teatro alla pratica contemporanea della scrittura drammaturgica? In altre parole, si può andare dal futurismo oltre il futurismo?

**2.** Dico subito che le collusioni tra futurismo e fascismo non intendo né ignorarle né sottovalutarle. Tuttavia il fatto che il *movimento* sia stato messo in soffitta per più di mezzo secolo come vergogna nazionale e ignorato come la più importante avanguardia storica del nostro Paese penso che riveli la miopia della cultura politica dominante e degli intellettuali asserviti al potere. Le proposizioni artistiche e culturali del futurismo - con tutto lo sfavillio di idee, progetti, intuizioni, utopie e sperimentazioni -, non solo andavano separate dalle questioni politico-ideologiche che lo avevano visto compromesso con il regime, ma dovevano essere sottoposte a severo giudizio critico e considerate parte integrante di quel patrimonio nazionale condiviso che con il passare del tempo diventa sempre più necessario. Sono convinto che il teatro futurista - più a livello teorico che pratico per i motivi che cercherò di esplicitare - possa a buon diritto essere considerato una della quattro aree del fare teatro, assieme al teatro mimetico, al teatro pirandelliano e al teatro totale.

**3.** I tempi non sono, però, ancora maturi perché si passi dal dibattito al riconoscimento del futurismo come movimento degno di essere acquisito come patrimonio della collettività. Ci sono riserve e ostacoli che non so fino a quanto dureranno. La produzione artistica che tende verso le mode effimere più che verso idee che abbiano radici nel passato e si rinnovino nel tempo, la subordinazione dell'arte dalla politica, la scarsa incidenza dell'arte nella vita sociale, la crisi economica, il conflitto permanente degli opposti schieramenti nell'agone politico nazionale non rappresentano le condizioni migliori per fare passi avanti nella prospettiva della *polis*, e perciò nella costituzione di quel patrimonio che considero centrale ai fini di uno sviluppo che si trasformi in un reale progresso sociale e culturale. La politica - impegnata com'è nell'esercizio di potere individuale e di gruppo - appare prigioniera di se stessa. Invece di pensare a cambiare se stessa, pensa a cambiare i cittadini. E per cambiarli usa maldestramente due strumenti: o il favore personale (considerando asservito il cittadino) o l'egemonia culturale attraverso il controllo delle strutture di servizio (considerando asservito l'artista). L'arte conta nella società come arredo, come abbellimento, e nel migliore dei casi come piacere volatile. Non conta né come ricchezza immateriale né come quantità economica e occupazionale. Non conta come carburante che alimenta il crogiuolo dell'unità nella diversità della *polis*. Infatti la *polis* non c'è, e non se ne vede traccia all'orizzonte.

**4.** Cos'è stato, in grande sintesi, il teatro futurista? Una *contestazione globale* per una teoria e prassi di *teatro totale*. Questo si può dire. Il rapido e violento sviluppo della civiltà industriale, lo sviluppo tecnologico e scientifico, la forza dirompente delle nuove ideologie, le trasformazioni avvenute sui versanti della progettazione e della creazione artistica, la pratica del volo, i lunghi viaggi, "obbligano la società europea, allo spirare del XIX e all'inizio del XX secolo, ad una trasformazione fino a metterla in crisi", scrive Mario Verdone, determinando una "rottura dell'unità culturale"(1). Cambiano i modi di vivere. Cambiano le modalità e le finalità dell'espressione artistica. "Le arti – prosegue lo storico -, come i sensi, cercano nuove vie di rivolta e interferiscono. Idee e materiali di provenienze diverse si combinano in unità nuove che attingono al procedimento, forse mutuato dalla civiltà industriale, del montaggio, del quale si è vista l'importanza e la necessità, nella officina come al cinematografo, nel cantiere edile come nelle arti figurative". Il vivere codificato crolla sotto l'avvento delle opere di Rimbaud e di Lautréamont.

**5.** Il Futurismo si pone come movimento che ha in sé due tendenze. Una di *distruzione* e l'altra di *prospettiva*. La *distruzione* riguarda musei, ruderi, cimiteri, culturalismo, professoralismo, accademismo, imitazione del passato, lungaggini, tradizionalismo, accademismo, moralismo, immobilità, pedanteria, viltà opportunistica, autorità degli avi, femminismo. In termini generali si pone come contestazione totale che interessa la dimensione pubblica e privata dell'uomo, la famiglia e la scuola, la filosofia e la scienza. Tende a lanciare messaggi all'umanità nella sua interezza, utilizzando tutto quello che può essere utile a comunicare. Sul versante specifico del teatro sono molte le cose contro le quali e a favore delle quali il Futurismo ha espresso un giudizio critico, forte e determinato. Mario Verdone le ha raccolte in una sorta di distinta, che figura nel libro *Il movimento futurista*. **Contro:** l'attore tradizionale, la supremazia dell'attore, il teatro borghese, il teatro letterario, la scenografia dipinta, l'azione logica e progredente, la ricostruzione storica, la razionalità, il teatro fatto e dissociato dal pubblico, il teatro psicologico, la tecnica teatrale, l'antropomorfismo, il sentimentalismo, la commedia, il teatro per gli orecchi, la dimensione tradizionale, il palcoscenico. **A favore:** l'attimo, la supremazia dell'autore, il teatro antiborghese, il teatro teatrale, la scenografia costruita o astratto-luministica, l'azione analogica e visionica (per montaggio, per flash-back), la vita dinamica contemporanea, l'irrazionale, l'assurdo, l'astrazione, il teatro da fare ed associato con il pubblico, il teatro antipsicologico, la non-tecnica e la politecnica teatrale (utilizzo di varietà, del cinema, del circo, dello sport, della radio), il teatro di cose ed oggetti, il teatro antisentimentale e della crudeltà, il teatro-gag (della trovata, della sorpresa), il teatro per gli occhi, la polidimensionalità, la scena del mondo.

"Qualunque giudizio si voglia dare del futurismo teatrale – scriveva Giuseppe Bartolucci – e del suo più vivo assertore Marinetti: sul piano estetico essendo rimaste pochissime pagine teatrali utilizzabili e assimilabili modernamente, sul piano morale avendo subito il suo impegno ideologico estetizzante uno dei maggiori tonfi della cultura europea di questo mezzo secolo; resta il fatto che alcune enunciazioni dei manifesti teatrali del futurismo sono tuttora di una sconcertante attualità e che alcune sperimentazioni proprio di Marinetti, brevissime di durata e originali di procedimento le si veda ancora oggi con una certa emozione al di là della loro conformazione tecnica come anticipazioni insperate di una scrittura teatrale antipsicologica e antinaturalistica assolutamente contemporanee" (2). In forte polemica con il teatro mimetico e con il melodramma, il teatro futurista non rivolge alcuna attenzione alla verosimiglianza, al contesto storico e sociale, alla

introspezione psicologica dei personaggi e ai loro tormenti. Anche se Marinetti, drammaturgo di spicco del movimento, paga un forte debito al velo della superficie - essendo buona parte della sua scrittura povera di connessioni interne, di verticalità e di contenuto poetico - bisogna riconoscere che il procedimento critico applicato "libera potenzialità inedite, facendo cortocircuitare azioni e parole, provocando scintille nuove e inimmaginabili proprio perché toglie la *protezione* della tecnica drammaturgia consueta" (3).

6. Cosa rimane della contestazione totale futurista nell'epoca della globalizzazione? Cosa può essere ancora degno di attenzione nell'epoca dello sviluppo vertiginoso della scienza, dell'avvento di nuove tecnologie della comunicazione, dell'intensificazione degli scambi di beni materiali e immateriali? E, come ho già detto, quali intuizioni e sperimentazioni possono essere considerate funzionali - magari con arricchimenti, aggiustamenti o trasformazioni - alla scrittura drammaturgica del terzo millennio?

7. "Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) - scrivevano i futuristi nel manifesto del 1913 -, perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana". Sembrano parole scritte oggi. Ieri il teatro era minuzioso lento analitico diluito psicologico naturalistico, degno al più dell'età della lampada a petrolio. Oggi è descrittivo noioso psicologico didascalico pedagogico ideologico mimetico moralistico sospetto (nella esaltazione della ragione) asfittico (nella gabbia dell'assoluto ideologico). Ma la fatiscenza non cambia. L'uno e l'altro negano stupori, meraviglie, poesia, emozioni, partecipazione. Difettano di credibilità. Se le forme non sono credibili non suscitano fascino, interesse, partecipazione emotiva. Il pubblico è ignorato, respinto, abrogato come soggetto fondamentale della bipolarità che lo vede protagonista assieme all'attore.

8. La sottovalutazione (erronea) della funzione dell'attore a tutto vantaggio dell'autore e l'aggressività di questi nei confronti dello spettatore hanno prodotto la centralità del pubblico nello spettacolo dal vivo futurista, ma anche e soprattutto negli eventi, quali erano le serate futuriste. E' evidente, sostiene Paolo Fossati che "il pubblico è il deuteragonista. O l'antagonista". Ne discende che la creatività promossa fisicamente dal teatro non si limita al momento della percezione, ma dura per un tempo più lungo, che va oltre l'evento e al di là del luogo fisico del teatro. C'è dunque un *movimento*. Un *passaggio* dal soggettivo all'oggettivo, dall'oggettivo al collettivo. Da qui la battaglia culturale con l'*io*, come risulta chiaro nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. La volontà di "abbattere ogni mediazione, ogni ritardo di partecipazione" (4) implica una dilatazione della scena, che ingloba la platea, che si spinge fino alla parte esterna del teatro e che, come tale, lancia riverberi interessanti sulla scena contemporanea.

La distruzione dell'*io* è possibile. E' fattibile, perché c'è un'altra dimensione alla quale fare riferimento: la materia. "La materia è la matrice del movimento, dell'azione, del divenire, come verità altra", commenta ancora Fossati nel suo libro *La realtà attrezzata*. Dunque, la contrapposizione fino alla rissa, lo scontro caotico di forze opposte e contrarie, e l'aggressione fomentata diventano una necessità. Un fatto insostituibile perché la materia e la vita possano tendenzialmente coincidere. Abbandonata ogni posizione intellettualistica e psicologica, sono messe in primo piano azione fisica e creatività. E rileggendo Nietzsche, Sorel, Bergson e James, "cos'è la materia - si domanda Fossati - se non vita e la vita se non scontro, urto, violenza, realismo contro culturalismo?" Il teatro è corpo. Anche la

parola è corpo, essendo la voce un fatto materico. E l'azione fisica porta con sé pensiero, immagine, percezione, sensazione, sentimenti e psicologia. L'azione fisica - punto di arrivo di Stanislavski e punto di partenza del lavoro di Grotowski - rappresenta una tematica che attraversa il grande teatro del '900 con la teoria sul tronco di Decroux, la biomeccanica di Majerc'old, fino al *corpo messo in forma* di Barba. Il corpo – attraverso l'autogestione dei *processi vitali* (5) - supera il peso della carne, diventando luminoso e volatile (Artaud). Del resto il movimento della creazione artistica non va dal *materiale all'immateriale*? Dal *fare al dire* nell'ambito della scrittura drammaturgia e dalla *cosa al come* nell'ambito della scrittura scenica? Il teatro mette in scena la vita e determina l'azione. Non *mette in scena* un testo. Lo *mette in vita*. Il che non è ovviamente una questione terminologica.

Il pubblico degli spettacoli e degli eventi futuristi è il cardine della comunicazione teatrale. "Che il pubblico debba divenire un oggetto artistico è evidente. Anzi, deve divenire il marchio dell'operazione artistica, nel senso che nel pubblico s'identificano e si condensano i termini stessi della poetica (ieri futurista, oggi contemporanea, aggiungo io): la conflittualità, la provocazione, il dinamismo"(6). A proposito del dinamismo "è stupido – scrivevano con buona ragione Marinetti, Corrà e Settimelli nel *Manifesto del Teatro Sintetico* - voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni agli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati". Il teatro crea una realtà, meglio ri-crea la realtà che esiste già in brandelli, a frantumi, a pezzi. Il teatro è "allora il mondo: è sintesi di elementi, non è esplorazione dei frammenti dati ma la loro coesione al di là dell'esser frammenti secondo un progetto che il teatro determina, come tale dinamico, simultaneo, sintetico" (7).

**6.** La *frammentarietà* è una teoria che sposta le connessioni tra scena e scena dall'*esterno all'interno* della struttura linguistica. Perché ciò si verifichi sono però necessarie alcune condizioni 1) che si lavori sulla *frase* e non sulla *parola* come invece hanno fatto i futuristi, 2) che per *dinamismo* s'intenda non solo il movimento e il ritmo del movimento, ma anche lo slancio verso il dinamismo dell'azione fisica dotata delle *qualità* che ne specificano e ne determinano il significato. A queste condizioni la *frammentarietà* determina una serie di *passaggi* a catena. Dalla intuizione alla percezione fisica. Dalla improvvisazione alla progettazione. Dal gesto o dal movimento all'azione fisica. Dalla superficialità della tecnica alla profondità dei processi vitali e dei conseguenti procedimenti associativi. Dai moduli ripetitivi alle forme organiche. Dalla messa in scena alla messa in vita del testo. La scrittura drammaturgica deve dunque mettere in preventivo azioni fisiche, non parole-concetto, prefigurando uno stimolo che nella sua concretezza (antipsicologica) mette l'attore – colpevolmente ignorato dai futuristi nella funzione d'intreccio dei codici espressivi – nelle migliori condizioni di lavoro. Le azioni fisiche rappresentano uno stimolo forte per l'attore in scena: lo stimolo consente all'interprete *messo in forma* di dare risposte immediate e organiche, che attraverso i *processi vitali* producono *forme organiche* che il regista può selezionare e combinare nel modo più opportuno. Le *forme organiche* possono essere ri-fatte dall'attore *messo in forma* durante il lungo periodo di prove e delle repliche dello spettacolo. Le *forme organiche* – opposte e contrarie ai moduli espressivi ripetitivi generati dalle tecniche – producono nel rapporto con l'osservatore i valori della credibilità, imprevedibilità, stupore e seduzione. L'abilità messa in campo dall'attore che sa autogestire i *processi vitali*, con la guida dal maestro-regista, garantisce la *messa in vita* di un testo teatrale

7. La *sintesi* (altra intuizione futurista) risponde alla violenza, alla provocazione e al dinamismo indicato poc'anzi. La *sintesi* è un accozzo impensabile, una pazzia geniale, una sfacciataggine satiresca, un intruglio di pensieri prepotenti, una combinazione di *materiale* e *immateriale*, un mixer di pensiero e di sangue. La *sintesi* è sorpresa. E' seduzione. E' ferocia. Rifiuta la ragione: dea-padrone di tanta parte dello spettacolo dal vivo, di ieri e di oggi. La ragione mette a margine o la parte sensibile o la parte impalpabile, facendo a pezzi l'uomo. Riconosce il sapere e rifiuta il non-sapere come sapienza umana. Conduce verso l'assoluto ideologico e sbarra il passo alla relatività del punto di vista. Genera perbenismo, buonismo, moralismo, psicologismo, descrittivismo, ideologismo, mimetismo: che sono una grande ingiustizia. Quanta formazione rivolta al teatro dei generi continua a fare strage di attori! La ragione non serve a fare teatro. Di ragione si muore, e anche di verità si muore. La ragione serve ad attraversare la strada, non a fare teatro. Serve la mente. E l'istinto, che spinge fino ai confini della barbarie (8), del negativo, dell'estremo, del pensiero che si fa sangue ( e viceversa) nella prospettiva di un risultato che conquista e possiede lo spettatore.

La *sintesi* non è un'opera tradizionale di breve durata. E' una creazione veloce, ma non superficiale. Una combinazione fulminante di segni. Una manovra pregnante, ricca di significati di rimbalzo. Una rivoluzione che si pone nel grande alveo del *teatro totale*, prevedendo l'utilizzo di un variegato sistema di segni. Punta all'essenziale dell'azione chimica e prende in esame tutto ciò che serve per comunicare. Per esempio, bidoni, involucri e sacchi (vedi Pirandello e Beckett), oppure "scene a rovescio" e "accozzi di azioni" che fanno perno sul frammento e sul montaggio (vedi Chiti). Orienta la creazione verso l'assurdo (da cui dada, surrealismo, Jonsco, Adamov), verso la crudeltà (da cui Artaud) e verso lo straniamento (da cui Brecht). Crea nuove forme e nuove istituzioni letterarie, quali le battute in libertà, la simultaneità, l'indeterminatezza, la flessibilità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extra-logica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, le metafore condensate, le immagini telegrafiche, le somme di vibrazioni, i nodi di pensiero, i ventagli di movimento, le dimensioni pesi misure velocità di sensazioni. La *sintesi teatrale* è atonica, dinamica, simultanea, autonoma, alogica e irrealistica. Stringe "in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli" (9).

La buona pratica della *sintesi* non va confusa con la confezione del "corto teatrale". Il "corto teatrale" è un testo tradizionale di breve durata, realizzato sulla linea del descrittivismo mimetico. La *sintesi teatrale* è un'opera che manifesta il suo spirito attraverso la complessità e la pregnanza di una *manovra* che utilizza tutto quello che serve per comunicare e che organizza il materiale linguistico in modo *sintetico*. La *sintesi* è ricca. Il "corto" è povero. La *sintesi* è verticale. Il "corto" è orizzontale. La moda del "corto" coinvolge tutti coloro che scrivono un testo breve perché non sanno scrivere un testo lungo o perché non sanno cosa sia veramente una *sintesi teatrale*. Nell'agone teatrale il "corto" viene presentato come scoperta, come novità, invece è un plagio male interpretato. Il plagio è trasformazione della materia, non è copiatura, non è furto. Per praticare il plagio ci vuole intelligenza, conoscenza, coraggio e una forte individualità. Il plagio è una cosa seria. Non lo praticano uomini a metà. Uomini che hanno perso la loro intelligenza. Uomini alla moda. Ci si avventurano naufraghi senza sponde, come Ulisse.

Individui che sanno affrontare il rischio dell'errore e del naufragio. Uomini che rinunciano a combattere contro altri uomini e che non cercano di vincere sull'*altro*.

L'opera *sintetica* è stata inventata da Vittorio Alfieri. La chiamò "scorcio", ma non la mise in pratica. Ci pensò Marinetti ad applicarla, senza tuttavia citare il drammaturgo astigiano. E ci pensarono Sanguineti e Ronconi ad utilizzare la teoria della *simultaneità* nello spettacolo *Orlando Furioso* senza citare la fonte futurista. E ci pensò Pirandello a utilizzare in modo brillante la *simultaneità*, l'*indeterminatezza* e il *metalinguaggio*, dimenticandosi di Marinetti e compagni. Ma che importa! Tutta la storia dell'arte è caratterizzata da plagi aurei e infiniti. Nel campo dell'arte nulla si crea e tutto si trasforma. Tutto si ri-crea. A condizione che si abbia una dote fondamentale: il comportamento poetico, che l'artista assume nel raccontare una determinata storia e che dona solo Dio.

**7.** La *simultaneità* e l'*indeterminatezza* - idee felici, ma poco utilizzate dagli stessi futuristi -, sono state approfondite e applicate con grande sapienza da Pirandello. Sono cariche di modernità. Ronconi e Sanguineti le usarono nel famoso *Orlando Furioso*. Quando nel *Manifesto del varietà* i futuristi esaltano il meraviglioso, la caricatura, il ridicolo, il sarcasmo, la balordaggine, la satira, la dissacrazione, l'exasperazione dell'intelligenza fino alla follia luminosa confermano un interesse forte per la *necessità di agire*, per la provocazione che sottopone il corpo e l'anima ad una tensione continua e violenta, che apre verso la *simultaneità* dei pensieri, dei riferimenti e degli eventi come sostanza semplice, sintetica e dinamica in continuo divenire. Il che tende a coinvolgere lo spettatore in una atmosfera antirealistica, straniata ed esasperata nel tentativo, a volte vincente, d'incidere sul suo mondo e sulla realtà medesima. Data la *necessità di agire*, che era dei futuristi ma che è anche di una parte della drammaturgia contemporanea europea, alla pratica della *simultaneità* appartiene la *tabularità* del testo, ovvero la organizzazione di azioni fisiche contemporanee che implicano l'intreccio tra *movimento del desiderio* e *movimento del pensiero*. La *simultaneità* va intesa anche come *irriducibilità* di valori opposti e contrari. Come *ubiquità di tendenze*, per dirla con Gino Gori che la considerava anima delle cose. Come "accozzi di sensazioni serie e ultracomiche compenstrate da certe fusioni di lacrime e di sghignazzate", per dirla con Giovanni Antonucci quando riflette sull'arte scenica di Ettore Petrolini (10).

La *simultaneità* e l'*indeterminatezza* portano allo *happening*, al mixed-media, alle azioni performative, alle nuove arti visive, all'evento intermediale, alla totalità dello spettacolo dal vivo, confermando la centralità delle teorie e delle esperienze futuriste. Si tratta di procedimenti che Bartolucci riteneva si fossero messi in risalto, "influenzando sensibilmente vita ed arte, materiali quotidiani ed elementi linguistici, con un'alternanza di sguardo sulla vita e di riflessione sull'arte, che rende estremamente flessibile e mobile il movimento scenico, la scrittura scenica, all'interno di procedimenti che rispondono alla duplice esigenza di un'alta formalizzazione per mezzo di un'estrema frantumazione". E aggiungeva che "la mobilità della scrittura scenica, cioè la sua *flessibilità* è data per un verso dalla diversità della durata che ogni azione comporta e persegue, e per l'altro dalla diversità della dimensione dell'esistenza che s'inserisce nella contiguità fisicizzata, per prolungamento e allacciamento".

**8.** I futuristi affermavano che il teatro dovesse essere non solo sintetico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale, ma anche atecnico. Evidentemente fra le rose dei

manifesti c'era anche qualche spina. La teoria della "atecnicità" è inaccettabile. La negazione della tecnica convenzionale implica l'affermazione di una tecnica alternativa. Alla base della complessa manovra di scrittura drammaturgia c'è una perizia che non può essere ignorata. Lo stesso vale per l'arte dell'attore. L'intuizione fulminea e l'improvvisazione sono utili, ma non esaustive. Servono, ma non bastano. Non bastano da sole. Lo stile e la poetica sono una grande fatica. Sono un magistero. Una fatica e un magistero che possono essere considerati inutili dagli scrittori che non amano la fatica e che non hanno la forza del magistero. Pretendendo d'intuire, spesso non intuiscono niente e cadono nell'aura vagamente poetica, invece che approdare alla poesia vera. Anche l'abilità nella manovra tecnica non è sufficiente. Ci vuole, come ho accennato, l'apporto fondamentale del comportamento poetico dell'autore.

**9.** A proposito della tecnica, del dinamismo e dell'immagine, ritengo opportuno aprire una parentesi sulle riflessioni critiche di Gino Gori, un parafuturista che ha svolto approfondimenti di sicuro interesse. La critica alla tecnica, esposta nel *Manifesto del Teatro Sintetico*, che "dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice" non è una riflessione futurista campata in aria. Gori condivideva la critica radicale alle "convenzioni". Accettava in pieno la *sintesi*, lo scorcio, ma sosteneva che l'opera dovesse essere *suggestiva*, cioè capace di suscitare idee ed emozioni attraverso la sintesi complessa di un linguaggio originale e scevro da superficiali intuizioni. E' nella frase, dunque, che si realizza l'arte combinatoria dei segni e la produzione di senso, non nella parola. "La parola in sé non rappresenterà mai altro che o una indicazione sommaria o una vetustissima sintesi determinatasi per intussuscezione di significati. All'artista spetta dunque il compito di rinnovar le parole, cioè i significati di esse, limitandoli nella frase. Come? Per mezzo di tutte quelle movenze del linguaggio e del ritmo che, di loro natura, definiscono una espressione"(11). "Nessuno scrittore – secondo Gori – potè mai realizzare un'opera d'arte senza dell'arte avere prima appresa – e faticosamente – la tecnica". Le *parole in libertà* si reggono su una fragile intuizione. Non portano con sé poesia, punto di vista e ritmo: elementi indispensabili all'immagine e al dinamismo della scrittura. E' la frase che consente di mettere in preventivo un sistema variegato di segni. E' nella frase – sintatticamente e aritmicamente costruita – che risiede la complessità del punto di vista e la sua carica di suggestione.

"*Amore sole cane tetto ponente* è una pseudo-frase – diceva a ragione il Gori -, in cui una sorta di sintesi elementare può pure sorprendersi. Ma è una sintesi banale"(12). La parola è un luogo comune generico che non esprime alcun punto di vista. Tanto meno esprime un punto di vista a confronto con altri punti di vista. La parola, non producendo stile e poetica, non distingue un artista da un altro artista. E' una tecnica che nega una tecnica convenzionale e che raggela la comunicazione. In conclusione, il teatro futurista, pur volendo combattere la logica e la razionalità delle vecchie *convenzioni*, ha reso omaggio proprio alla logica e alla razionalità delle forme, negando il rapporto sensuale che l'artista ha con la sua arte.

**10.** Mettendo da parte l'attore e puntando tutto sull'autore, i drammaturghi futuristi inventarono il "caricamento di senso degli oggetti"(13). A tale proposito può essere citato il fantoccio in *Elettricità sessuale* di Marinetti, oppure il protagonismo di sette sedie e una poltrona in *Vengono*, ancora di Marinetti. Continuamente spostate dai domestici di una

casa, le sedie restano nella vana attesa di essere occupate dagli ospiti in arrivo. Le ombre si allungano sempre di più verso la porta, dando l'impressione che siano le sedie stesse a volersene uscire dalla casa.

**11.** Contestando tutte le convenzioni, la ricerca futurista ha spinto la sperimentazione drammaturgica in tutte le direzioni - verso lo spazio scenico, i suoni, i rumori, la luce - , prefigurando e a volte realizzando un teatro imprevedibile e multiforme. Ha lanciato un messaggio semplice e universale: tutto è buono per comunicare. Tutti i segni – verbali e non verbali – e tutti i materiali. Con il "teatro aereo", che considera il cielo contenitore e contenuto di evento, i futuristi hanno prefigurato quello che oggi viene chiamato il "teatro dei luoghi". E con le *serate futuriste* e *i piatti di artista* hanno realizzato eventi intermediali e sinestetici autentici, vivi e seducenti. Fatti - per dirla ancora con Bartolucci -, "di sguardi sulla vita e di riflessioni sull'arte", risultano ben lontani dai rituali algidi dei professorini della performance internazionale contemporanea incentrati sulla legge demenziale delle prove e della ripetizione. Invece di reggersi sulla intuizione fulminante (ora sì che conterebbe!) e sulla improvvisazione guidata (sostenuta da una progettazione drammaturgica meticolosa) celebrano l'uomo dimezzato che sta seduto sul carro della ragionevolezza, producendo un risultato così ragionevole da non suscitare la benché minima meraviglia, emozione, partecipazione.

**12.** Ancora una riflessione critica. Sono d'accordo con Gino Camerini e Paolo Fossati: non si può negare un sistema – come ha fatto il futurismo - con l'edificazione di un altro sistema, se non si vuole che la lotta contro il "passatismo" diventi un nuovo "passatismo". Che rompa convenzioni e regole per creare altre convenzioni e altre regole. Che contesti l'accademia rifacendo un'altra accademia. L'alternativa alle acque riflessive di Narciso sta nelle acque torbide e agitate di Afrodite che aprono un varco primordiale, barbarico e indisciplinato, capace di generare quello sguardo sulla vita e quella riflessione sull'arte indicati da Bartolucci. Il teatro si fa per rappresentare *l'invisibile* e *l'impalpabile*. Non c'è *ricerca* senza *tradizione*. Non c'è albero senza radice. Ettore Romagnoli nel riconoscere al futurismo il merito di aver affondato il bisturi nel mondo teatrale accademico in putrefazione, si domandava da chi poteva essere raccolta la parte buona dell'eredità futurista, trasformando la polvere cosmica in nuove forme drammaturgiche. La risposta non si è fatta attendere e porta il nome di Luigi Pirandello.

Non sono stati pochi gli influssi e le risonanze di origine futurista. Al tempo delle riviste Poesia e Lacerba artisti come Papini, Soffici, Morandi, Funi, Sironi, Rosai e Bontempelli fecero esperienze futuriste. E altri poeti, come Ungaretti, De Pisis, Quasimodo, Campigli consumarono le loro prime esperienze in campo futurista. Non pochi furono gli influssi futuristi su D'Annunzio e Campana. L'episodio dell'Orlando Furioso di Ronconi-Sanguineti è ormai ben noto. Nel cinema – come ci ricorda Mario Verdone nel suo libro *Il movimento futurista* -, il regista australiano Albie Thomas ha intitolato un suo film astratto sperimentale *Marinetti*. Molte trovate, scoperte, invenzioni del futurismo sono oggi di dominio pubblico e di uso corrente. Basta pensare ai vestiti metallici di Paco Rabanne, ai fiori di plastica colorata prediletti dalla gioventù hippy, ai mobili con rotelle di Gino Ponti e di Marc Held, agli oggetti in fibreglass, perspex, flexglass, poliuretano espanso, metacrilato trasparente. Dalla svalutazione del sentimentalismo romantico alla teoria e alla pratica dell'orgasmo; dal culto della velocità alle tecniche del trapianto; dal rifacimento del paesaggio (*Il Nuovo Paesaggio*, all'insegna del *Grande Numero* alla XIV Triennale di

Milano) alla mostra-cantiere destinata a demolizione (Osaka 70); dal lento avanzare della cibernetica ai voli spaziali (si tratta forse della marinettiana *Conquista delle stelle?*), l'impronta futurista è largamente diffusa. Non hanno un che di anarco-futurista persino certe esplosioni di guerriglia e di pornosex? Ma si potrebbe andare avanti fino alle mirabolanti macchine della globalizzazione, alle nuove tecnologie della comunicazione, all'arte tecnologica, al digitale terrestre e all'uomo macchina che corre nelle piste dell'atletica leggera con la velocità di un campione. "Forse è lecito dedurre – conclude Verdone nel suo libro – che almeno una buona parte dello Zeitgeist ("spirito del tempo") del nostro secolo si muove all'insegna del futurismo".

Dopo molti anni la domanda di Romagnoli resta ancora valida. Le tensioni attive che vivono ancora nelle esperienze futuriste saranno raccolte – dopo Pirandello - dai drammaturghi contemporanei? E' difficile rispondere. Nell'attesa si può formulare un auspicio: tante drammaturgie, per tanti teatri, per tanti pubblici. Tante drammaturgie da mettere in vita, però, non da mettere in scena. E più in generale, un patrimonio culturale condiviso per la trasformazione dello Stato in una *Polis*.

#### **Note bibliografiche.**

- 1) M. Verdone, *Il manifesto futurista*, Lucarini Editrice, Roma 1986, p.5.
- 2) G. Bartolucci, *Teatro-corpo, Teatro-immagine*, Marsilio Editori, Padova 1970, p.58.
- 3) L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Editori Laterza. 1993/2000, p.114.
- 4) P. Fossati, *La realtà attrezzata*, op. cit., p.23.
- 5) A. Petrini, *Teatro Totale*, Titivillus 2006.
- 6) P. Fossati, *La realtà attrezzata*, op. cit., p.44.
- 7) P. Fossati, op. cit., p.50.
- 8) A. Petrini, *Il Manifesto del Teatro barbarico*, *Dramma.it*, 2009.
- 9) F.T.Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Il teatro futurista sintetico di, 1915*, In Lapini , *Il Teatro Futurista Italiano*, Mursia, Milano 1977, p.107.
- 10) G. Antonucci, *Storia del teatro futurista*, Edizioni Studium, Roma 2005, p.58.
- 11) G. Gori, *Irrazionale*, Campitelli, Foligno, 1924, p.170.
- 12) G. Gori, *Irrazionale*, op. cit., p.171.
- 13) L. Allegri, *La drammaturgia...*, op.cit., p.115.