

CIVILTÀ ITALIANA
Collana diretta da Peter Kuon

Terza serie
6



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO

LE AVANGUARDIE STORICHE E LA COLLABORAZIONE INTERARTISTICA

A cura di
Bart Van den Bossche
e Sarah Bonciarelli



Franco Cesati Editore

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.

Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Alberto Bianchi (Wheaton College)
Pietro De Marchi (Zurigo)
Franco Musarra (Lovanio)
Dagmar Reichardt (Groninga)
Daragh O’ Connell (Cork)
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Leonarda Trapassi (Siviglia)
Bart Van den Bossche (Lovanio)
Ineke Vedder (Amsterdam)

Volume pubblicato con il contributo ...

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate nella sessione “...” del XX Congresso A.I.P.I. “L’Italia e le arti. Lingua e letteratura a dialogo con arte, musica e spettacolo” (Salisburgo 5 - 8 settembre 2012).

ISBN 978-88-7667-502-7

© 2014 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: «*Autoritratto*» di *Corrado Govoni* (Lacerba, 27 marzo 1915), tratto da «Rarefazioni e parole in libertà».

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com – e-mail: info@francocesatieditore.com

INDICE

Introduzione, di <i>Bart Van den Bossche & Sarah Bonciarelli</i>	pag. 0
La visione globale e poliespressiva del Futurismo italiano: verso il superamento della figura dell'artista, di <i>Antonio Saccoccio</i>	» 00
La Grande Guerra di Marinetti o la sinergia delle arti in <i>Sintesi futurista della guerra, Battaglia a 9 piani e L'alcova d'acciaio</i> , di <i>Sylvie Viglino</i>	» 00
Il <i>Gesamtkunstwerk</i> futurista: l'esempio di Paolo Buzzi, di <i>Monica Biasolo</i>	» 00
La fortuna del Futurismo italiano nell'Austria di inizio secolo: la rivista viennese <i>Der Ruf</i> (1912-1913) e Robert Müller, di <i>Arturo Larcati</i>	» 00
Pluralità di linguaggi e incontro di culture in Alberto Savinio, di <i>Giuseppina Giacomazzi</i>	» 00
Problemi a teatro? Sulla trilogia metateatrale di Luigi Pirandello, di <i>Karol Karp</i>	» 00
Tra novità e tradizione: i <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> nella regia di Orazio Costa Giovangigli, di <i>Lucilla Bonavita</i>	» 00
Luigi Pirandello: il sogno di una rivoluzione, di <i>Stefania Giovando</i>	» 00
Pirandello tra Futurismo e <i>musical</i> , di <i>Lia Fava Guzzetta</i>	» 000
Pitigrilli modernista? Nascita di un bestseller a metà tra tecniche pubblicitarie e contaminazioni artistiche, di <i>Sarah Bonciarelli</i>	» 000

La rosa nel calamaio. Leonardo Sinisgalli direttore dell'Ufficio Sviluppo e Pubblicità Olivetti, di *Simona Campus* » 000

Teatro e metafora del teatro in Elsa Morante, di *Roberto Salsano* » 000

La questione della *performance* e l'ontologia del testo letterario, di *Giuseppe Bomprezzi* » 000

Indice dei nomi » 000

INTRODUZIONE

di BART VAN DEN BOSSCHE & SARAH BONCIARELLI

Nei vari programmi di rivoluzione estetica lanciati dalle cosiddette avanguardie storiche del primo Novecento, un posto di rilievo spetta all'attenzione a nuove forme d'espressione interartistica che in non pochi casi sconfinano nell'esigenza di superare le divisioni fra le varie discipline artistiche. L'obiettivo principale di molti movimenti d'avanguardia è di ridefinire in modo radicale le funzioni sociali e culturali dell'arte, generando le condizioni per un'arte al passo con i tempi, capace di dar voce ad inquietudini ed entusiasmi suscitati da una fase di rapida e massiccia modernizzazione che le società occidentali stanno attraversando tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Da un tale obiettivo – generale quanto ambizioso – deriva la necessità non solo di un *tabula rasa* espressivo all'interno di singole discipline artistiche, ma anche un'eliminazione e una trasgressione attiva delle rigide distinzioni fra generi e settori artistici. Queste distinzioni sono percepite come il risultato di un'istituzionalizzazione accademica e sociale dell'arte che non solo costringe la creatività artistica nelle paratie stagne delle varie discipline (imponendo per l'appunto una “disciplina” agli artisti), ma che impedisce all'arte anche di dare forma e voce alle complesse implicazioni esperienziali ed antropologiche della modernità trionfante.

La volontà di uscire dai limiti delle singole discipline artistiche per trovare modi storicamente più aggiornati ed esteticamente più efficaci di rispondere all'esigenza dei tempi dà adito ad iniziative e fenomeni interartistici di vario genere, che a seconda del contesto concreto assumono fisionomie particolarmente variegata. In alcuni casi gli artisti operano all'interno di un'identità professionale o tecnica più o meno chiaramente circoscritta (quella del “pittore” o “poeta”, ad esempio), e l'interazione fra le arti mira piuttosto ad un ulteriore corroboramento dell'impostazione estetica innovatrice delle rispettive operazioni formali. In altri casi, invece, si va verso una cancellazione delle distinzioni fra le singole operazioni artistiche con di conseguenza un'ibridazione delle identità degli artisti coinvolti e lo statuto delle loro operazioni artistiche.

Lungi dall'essere circoscritta alle sole avanguardie storiche, l'interartisticità – considerata nella sua straordinaria varietà di possibilità concettuali ed esiti

concreti – è un fenomeno che ha investito l'intera letteratura del Novecento. In effetti, nella storia della letteratura del Novecento occupano un posto di rilievo le costanti preoccupazioni, nelle poetiche come nelle strategie di scrittura, di definire e legittimare lo statuto artistico e culturale della letteratura e di chi la produce. In questi processi di ripensamento dell'identità e dei meccanismi basilari della creatività letteraria sembra svolgere un ruolo centrale la volontà (e la necessità) per chi si occupa di scrittura letteraria di affrontare la propria posizione all'interno di un contesto mediatico in costante trasformazione. In effetti, l'apparizione e il rapido sviluppo di discipline, tecnologie e generi mediatici (dallo sviluppo straordinario della stampa periodica a partire dalla seconda metà dell'Ottocento alla rapida ascesa del cinema, dal diffondersi di tecnologie per la registrazione e la riproduzione del suono alla letteratura *middlebrow*, dalla radio alla televisione) creano per la letteratura e per chi se ne occupa innumerevoli possibilità d'interazione intermediale nonché altrettante occasioni (o necessità) di ridefinire la natura e la posizione della letteratura e della lingua letteraria.

Data la preminenza dei fenomeni interartistici nel Futurismo italiano, non potrà meravigliare che questo volume apra con quattro saggi dedicati alle poetiche e alle pratiche del Futurismo. Antonio Saccoccio ricostruisce i modi in cui la coscienza di vivere in un'epoca completamente nuova porti gli artisti futuristi ad elaborare una visione comune sull'operato artistico da cui vengono fatte discendere le innovazioni nelle singole arti, e che sfocia anche in operazioni direttamente poliespressive (*in primis* le serate e il cinema) e in un'attenta riflessione sul potenziale interartistico di nuove tecnologiche comunicative come la radio e il telefono. E se molti futuristi realizzano le innovazioni più radicali all'interno di un linguaggio artistico specifico (che sia quello musicale, quello pittorico o quello poetico-letterario), questo operato s'inscrive in un progetto di trasformazione globale non soltanto delle arti ma dell'intera vita moderna, anticipando numerosi altri movimenti d'avanguardia del Novecento. Sylvie Viglino analizza la rappresentazione interartistica della guerra nel volantino parolibero *Sintesi futuriste della guerra*, nella tavola parolibera *Battaglia a 9 piani* e nel racconto *L'alcova d'acciaio*. Le interazioni tra creatività verbale e rappresentazione visiva in queste opere vengono situate all'interno del quadro più generale dei rapporti fra letteratura e pittura nel Futurismo. La dimensione interartistica delle due tavole parolibere è manifesta e documentata (vuoi per la presenza di più firme, vuoi per le rappresentazioni collettive che se ne fecero), laddove nel caso de *L'alcova d'acciaio*, un racconto autobiografico dedicato all'esperienza di guerra, la collaborazione fra artisti figura fra gli argomenti preferiti del racconto, poiché viene segnalato in continuazione quanto la collaborazione solidale dei futuristi e la loro concreta produzione artistica (*in primis* attraverso l'efficacia delle tecniche parolibere) abbiano contribuito allo sforzo bellico e, infine, alla vittoria finale della nazione. Monica Biasolo propone una lettura di *Conflagrazione* di Paolo Buzzi. Definita dallo stesso autore una "epopea parolibera", scritta durante la Prima Guerra Mondiale ma pubbli-

cata soltanto nel 1963, *Conflagrazione* si segnala per le fitte quanto sapientemente variate combinazioni di elementi verbali, visivi e fonici, che ne fanno una delle realizzazioni estetiche più raffinate dell'ambizione futurista a realizzare un'opera d'arte totale. Monica Biasolo sottolinea anche che *Conflagrazione* è da considerarsi un tassello importante nell'incontro-dialogo di Paolo Buzzi con l'opera di Ricihard Wagner, e in particolare con il suo concetto di *Gesamtkunstwerk*. Il contributo di Arturo Larcati è dedicato alla ricezione del Futurismo italiano in Austria, e si concentra in particolare sulla figura di Robert Müller, animatore della rivista "Der Ruf" (1912-1913), la cui poetica presenta singolari consanze con la visione futurista del mondo, in particolare nell'esigenza di una rottura totale con il mondo borghese tradizionale attraverso operazioni estetiche dissacranti e ispirate al mondo tecnologico. Proprio come per il Futurismo, anche per Robert Müller l'avvento di un mondo nuovo impone agli artisti genuinamente moderni un rinnovamento che trascende i confini dell'arte.

Sempre legato all'ambito avanguardistico è il concetto di "dilettantismo" di Alberto Savinio, termine che l'artista contrappone polemicamente allo "specialismo" in ambito artistico, e con cui rivendica, rifacendosi ai presocratici e in generale alla cultura greca, il diritto d'affrontare e di combinare in modo spregiudicato idee, linguaggi e stili. Come sottolinea Giuseppina Giacomazzi, questa inclinazione alla commistione di linguaggi è legata ad una condizione esistenziale dominata dall'innesto di lingue, culture ed esperienze estetiche, e conferisce all'*iter* artistico di Savinio un'impronta inconfondibile.

In un volume sull'interartisticità e l'intermedialità non può non mancare la figura di Luigi Pirandello, la cui opera non si contraddistingue soltanto per la trasformazione per così dire dall'interno dei vari generi letterari che l'autore ha frequentato nel corso della sua carriera (e si pensi in particolare al teatro, ma anche al romanzo e alle novelle), bensì pure perché Pirandello si è mostrato particolarmente attento alle ripercussioni di trasformazioni mediatiche sull'evoluzione delle arti. Le manifestazioni più note della sensibilità pirandelliana alla specificità artistica e culturale di media e generi artistici sono indubbiamente da cercare nel teatro di Pirandello, in particolare nella trilogia del teatro nel teatro, analizzata in questo volume da Karol Karp. L'analisi dello studioso polacco coglie nella trilogia metateatrale di Pirandello un'attenta disamina estetica dell'incastro fra teatro e vita, affrontato di volta in volta attraverso i vari elementi costitutivi del teatro (dall'autore al personaggio, dal capocomico al pubblico). Come lo illustra il saggio di Lucilla Bonavita sulla regia di Orazio Costa Giovangigli, la riflessione sul teatro che innerva il teatro dell'agrigentino (e in particolare la sua *pièce* più famosa) è stata un'importante fonte d'ispirazione oltre a un banco di prova per nuove idee e pratiche teatrali. Nel caso di Costa Giovangigli, si è di fronte ad un regista che della disamina metateatrale dei *Sei personaggi* (di cui mette in scena la versione del 1921) preferisce mettere in luce la dimensione umana ed esistenziali, ricavandone anche indicazioni per il futuro del teatro nell'Italia e nell'Europa postbellica. Ste-

fania Giovando, per parte sua, analizza l'atteggiamento di attrazione e repulsione di Pirandello nei confronti del cinema. Del rapporto plurilivellare con il cinema testimoniano le riflessioni dedicato al nuovo medium (in particolare alla specificità del cinema rispetto al teatro, e alla domanda se e come sia possibile sviluppare un linguaggio cinematografico specifico), ma anche dall'uso del cinema che Pirandello fa nel corso della sua carriera (dall'uso del metalinguaggio cinematografico all'elaborazione di progetti per film), nonché, indirettamente, dall'attenzione particolare che il cinema ha prestato alla sua opera, a conferma del potenziale cinematografico della sua opera.

Nel 1925 l'esperienza del Teatro d'Arte segna per Pirandello l'inizio di un periodo in cui, grazie anche alla collaborazione con vari artisti d'avanguardia, esplora nuovi linguaggi artistici e inedite possibilità drammaturgiche. Nell'incontro con le varie novità teatrali, Pirandello sarà colpito in particolare dal teatro di suggestione magica e onirica, com'è attestato anche da *I giganti della montagna*. Alla sostanziale apertura artistica che caratterizza l'ultima stagione pirandelliana è possibile ricondurre anche la recente scoperta, nel Fondo Torre Gherson (uno degli ultimi agenti di Pirandello) del manoscritto di un musical steso in francese, dal titolo *C'est ainsi*, e accompagnato da uno spartito musicale. Il testo documenta, sia per la scelta del genere, sia per la concreta elaborazione delle varie scene, la volontà di Pirandello (anche di un Pirandello ormai quasi anziano) di misurarsi con le possibilità espressive del *musical*, e in particolare, come sottolinea Lia Fava Guzzetta, dai giochi scenici e dagli ammicchi ironici che il genere consente di utilizzare abbondantemente.

Il percorso dedicato all'intermedialità prosegue con un'analisi dedicata alla figuratività dei testi letterari tra gli anni Venti e gli anni Trenta e alla capacità dello stile letterario di quel periodo di adeguarsi e farsi permeare dai codici della cultura visuale, dalle tecniche pubblicitarie e cinematografiche, o più in generale dai linguaggi mediali. Sarah Bonciarelli si concentra a tale proposito sulla produzione letteraria di Pitigrilli – Dino Segre, che costituisce un caso interessante per la sua capacità di simboleggiare ed esprimere una soltanto apparente contraddizione tra una letteratura di ampia diffusione – popolare direbbe qualcuno – e un prodotto letterario di qualità, tra una produzione di massa e una crescente fortuna delle avanguardie artistiche. Il caso Pitigrilli afferma ed esemplifica l'esistenza di processi di contaminazione ed espressione interartistica che da origine alla circolazione di una cultura media che acquista un proprio statuto, e una propria dignità, seppur vivendo di un continuo confronto e di una costante tensione verso una cultura di tipo alto (*bigbrow*).

Si è già accennato a come nel corso del Novecento l'incessante modificarsi del contesto mediatico influisce sull'identità della letteratura e sullo statuto dello scrittore. A partire dall'avvento di una stampa periodica di massa nel secondo Ottocento si registrano numerosi fenomeni di convivenza (e di concorrenza) fra la letteratura e il giornalismo che rimangono di primaria importanza nel Novecento, senonché nel corso del secolo il campo delle possibili connessioni fra attività

letteraria e attività (professionali e non) in altri media non ha fatto che arricchirsi in continuazione, dai casi più ovvi (e ben documentati) di scrittori attivi come sceneggiatori nell'industria cinematografica a percorsi meno noti e più originali nel mondo della pubblicità, dell'industria grafica e dei mass media. Il saggio di Simona Campus esamina il ruolo di Leonardo Sinisgalli come direttore dell'Ufficio Sviluppo e Pubblicità dell'Olivetti; in tale funzione avrà modo di contribuire all'interazione di idee e codici espressivi che sarà un elemento centrale nei metodi di lavoro e di comunicazione dell'Olivetti. Come dimostra Simona Campus, a questo incarico Sinisgalli è arrivato forte di un percorso formativo particolarmente ricco di apporti artistico-letterari di vario genere (dalla storia dell'arte alla pittura contemporanea, dall'architettura alle arti grafiche alla poesia). Un'ulteriore riprova di quanto sia fondamentale nella letteratura del Novecento la riflessione critica sull'identità della scrittura letteraria e dei suoi meccanismi si trova nel saggio di Roberto Salsano dedicato alla presenza di metafore e motivi di teatralità nella narrativa di Elsa Morante, e in particolare in *Menzogna e sortilegio* e ne *Il gioco segreto*. Alla scrittura morantiana sottende un'idea di teatro e di gioco declinata in senso antropologico ed epistemologico, e che si manifesta anche nel ricorso ad un metalinguaggio teatrale per definire l'immaginazione e la creatività. Sembra lecito parlare di una vocazione originaria alla teatralità in Elsa Morante, vocazione che s'inquadra anche in una poetica che contrappone ad una visione fondativa della conoscenza il gioco di una vitalità naturale e immaginativa.

Il contributo di Giuseppe Bompreszi, infine, esamina lo statuto ontologico del testo letterario. Considerato da un punto di vista filologico può apparire come un *oggetto* preciso, dotato di una sua identità originaria ricostruibile facendo astrazione da ogni sua contestualizzazione. Da un punto di vista ermeneutico, invece, il testo non può non esistere se non per virtù della sua interpretazione. L'arte del Novecento, e forse in particolare le avanguardie del primo Novecento con la loro enfasi sulla *performance*, ha il merito di aver insistito sul dinamismo ontologico del testo e sull'interpretazione quale sua proprietà intrinseca.

LA VISIONE GLOBALE E POLIESPRESSIVA
DEL FUTURISMO ITALIANO:
VERSO IL SUPERAMENTO DELLA FIGURA DELL'ARTISTA

di ANTONIO SACCOCCIO

All'interno del Futurismo italiano interartisticità e poliespressività ebbero un ruolo di primo piano. La stretta collaborazione tra artisti impegnati in campi diversi e la creazione di opere poliespressive non furono certamente una novità assoluta, tuttavia in seno al movimento futurista assunsero un significato e un'importanza enormi. Se si vuole comprendere pienamente la portata di questo fenomeno, si dovrà procedere per un doppio binario: individuare il motivo dell'interartisticità futurista e descriverne al tempo stesso i risultati più eclatanti. In seguito sarà utile completare il discorso rendendo conto degli sviluppi successivi al Futurismo. Dada, Debord e i situazionisti, uno studioso-artista come McLuhan, porteranno alle estreme conseguenze le intuizioni futuriste: fondere (fino a sostituire) l'arte con la vita quotidiana, rifiutando le specializzazioni in nome della totalità.

1. L'interartisticità futurista

La compattezza e la tendenza alla fusione tra le arti dipende indiscutibilmente dal fatto che il Futurismo è un movimento fondato su un'ideologia e una poetica ben precise, condivise di volta in volta, e in varia misura, dai suoi membri.

Ideologia e poetica del Futurismo sono evidenziabili già nel manifesto di fondazione del 1909. Tuttavia, gli undici punti programmatici presentano un carattere frammentario, a metà tra provocatori slogan e audaci voli poetici, e si mantengono sempre ben lontani da precise enunciazioni teoriche. Si tratta di un programma che lascia al lettore decine di spunti differenti, i quali presentano indubbiamente legami tra loro, ma al tempo stesso evidenziano anche elementi, almeno a prima vista, contraddittori. Non è infatti sui singoli specifici punti del manifesto che i futuristi si aggregheranno: non sarà il bellicismo ad unirli, né l'ansia di ribellione, non sarà neppure la bellezza della velocità, né il gesto distruttore dei libertari. L'ag-

gregazione nascerà invece dalla convinzione di essere stati i primi a comprendere di trovarsi in un'epoca nuova che necessitava comportamenti nuovi (da parte degli artisti innanzitutto): i futuristi sono «i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata»¹, come affermano nel 1910 i pittori Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini. Al contrario dei futuristi, la maggioranza della popolazione non comprende di trovarsi ad un punto di svolta, nega «che le scoperte scientifiche abbiano completamente rifatto il tessuto mentale del mondo, che sia avvenuto un radicale cambiamento nel nostro spirito»². È questa consapevolezza che unisce così fortemente i futuristi tra loro, è questo comune assunto di base che spinge questi artisti dalla varia formazione a entrare in contatto e fondere le proprie esperienze (e le rispettive arti) per dar vita a quello che diventerà il primo autentico movimento d'avanguardia. La conferma ci arriva dagli stessi futuristi, che lasciano a più riprese intendere che le varie sperimentazioni artistiche derivano dalla stessa visione globale. Marinetti, in un manifesto del 1913, a conclusione di una serrata spiegazione in cui ha messo in luce la particolare sensibilità dei futuristi nel cogliere le innovazioni del mondo moderno e le loro influenze sulla psiche umana, afferma:

Ecco alcuni degli elementi della nuova sensibilità futurista che hanno generato il nostro dinamismo pittorico, la nostra musica antigraziosa senza quadratura ritmica, la nostra Arte dei rumori e le nostre parole in libertà³.

Carlo Carrà ribadisce, pochi mesi dopo, questa stessa comune derivazione:

L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori⁴.

Le innovazioni nelle singole arti (per ora pittura, musica, poesia, ma presto ci saranno il teatro, la moda, l'architettura, ecc.) vengono fatte discendere da questa nuova sensibilità comune a tutti i futuristi. Negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo le nuove tecnologie della comunicazione e dell'informazione proiettano l'umanità in un mondo ricchissimo di stimoli e scambi rapidissimi, provocando, tra

¹ GIACOMO BALLA, UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GINO SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, in *Manifesti del Futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, p. 33.

² UMBERTO BOCCIONI, *La pittura futurista*, in ID., *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 13.

³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 69.

⁴ CARLO CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, in *Manifesti del Futurismo*, cit., p. 101.

le altre cose: «acceleramento della vita», «coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo», «ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità»⁵. Tutto questo per i futuristi non può non provocare conseguenze sul piano dell'espressione artistica: la velocità nei trasporti e nelle comunicazioni comporta anche poliespressività e simultaneità.

L'aggregazione tra gli artisti futuristi è talmente forte che spesso non è facile individuare la precisa paternità di alcune idee chiave del movimento. Questo perché, come ha ben osservato Luciano De Maria, i futuristi «rappresentano un "collettivo" artistico, le idee circolano liberamente, il diritto di proprietà letterario tende a sparire: parecchi manifesti (o brani di essi) portano firme diverse in occasioni diverse; le scoperte (la "simultaneità", ad esempio, messa in circolo dai pittori) passano da un ambito artistico all'altro»⁶. E proprio la simultaneità è una delle manifestazioni più evidenti della nuova sensibilità e la ritroviamo infatti in tutte le arti futuriste. In questo caso molto probabilmente l'idea è stata messa in circolo da Boccioni, che infatti precisa nel capitolo 16 del suo saggio *Pittura scultura futuriste*:

Se consideriamo le diverse manifestazioni dell'arte futurista noi vediamo in tutte affermarsi violentemente la simultaneità. Il poeta Marinetti ha creata (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912) la simultaneità in poesia, coll'*immaginazione senza fili* (cioè allargamento infinito e intreccio sempre più complicato delle analogie) e le *parole in libertà* (distruzione della sintassi). Marinetti ha poi raggiunto degli effetti potenti di simultaneità col *lirismo multilineo*. [...]

Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compenetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura (*Manifesto tecnico della musica futurista*, 29 marzo 1911).

Luigi Russolo inoltre, coll'«enarmonia degli *intonarumori* e il dinamico divenire, suddividersi e sfumarsi di un tono nell'altro, ottiene *simultaneità* di tono»⁷.

2. La poliespressività futurista

La collaborazione interartistica porta direttamente alla creazione di opere o azioni poliespressive. Durante le serate futuriste, declamazioni di manifesti e poesie, conferenze teoriche, sintesi teatrali, esecuzioni musicali e rumoristiche, provo-

⁵ Ivi, pp. 66-69.

⁶ LUCIANO DE MARIA, *Marinetti costruttore*, in *Futurismo*, «Nuovi Argomenti», Numero Speciale Supplemento al n. 17, aprile 1986, Milano, Mondadori, p. 14.

⁷ UMBERTO BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste*, Firenze, Vallecchi, 1977, pp. 114-116.

cazioni improvvisate si susseguono sul palco, sfociando assai spesso in risse con il pubblico presente. Sull'importanza di queste serate tanto si è detto; in questa sede importa sottolineare che siamo di fronte a una testimonianza di grande compattezza e unità d'intenti e a un esempio notevole della poliespressività futurista.

Al di là delle serate, e mettendo da parte alcune manifestazioni poliespressive assai note (tali possono essere considerate le tavole parolibere), il cinema rappresenta l'autentico trionfo di questa particolare sensibilità. Nel manifesto *La cinematografia futurista* del 1916 i futuristi la descrivono come la somma di tutte le arti "futuristizzate": «Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista»⁸. È ancora una volta la poliespressività a suscitare il loro interesse:

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di *una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la sinfonia poliespressiva [...]. Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata⁹.

Da notare che il cinematografo si presenta anche come mezzo utile a forzare i confini delle singole arti, quasi uno strumento di distruzione della tradizione artistica.

Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale¹⁰.

Anche in manifestazioni artistiche del tardo Futurismo si può riconoscere la stessa tendenza alla poliespressività. Ne *Il teatro totale* (1933) Marinetti giunge a incorporare ulteriori nuovi media quali il telefono e la radio.

⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA, REMO CHITI, *La cinematografia futurista*, in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 144.

⁹ Ivi, p. 140.

¹⁰ Ivi, p. 141.

Noi facciamo circolare gli spettatori intorno a molti palcoscenici tondi su cui si svolgono simultaneamente azioni diverse con una vasta graduatoria di intensità con una perfetta organizzazione collaborante di cinematografia – radiofonia – telefono – luce elettrica – luce neon – aeropittura – aeropoesia – tattilismo – umorismo e profumo¹¹.

In una versione del Manifesto emersa più tardi dagli archivi di Marinetti compaiono ulteriori precisazioni che testimoniano ancora una volta la lucidità teorica del fondatore del Futurismo:

Il teatro futurista potrà esprimere la vita contemporanea modificata integralmente dalle grandi scoperte scientifiche e dalle velocità terrestri e marine conquistate; la nostra sensibilità moltiplicata, l'acutezza dei nostri nervi divenuti veggenti. Il teatro futurista sarà la sintesi del mondo. Ci si obietterà che non si può assistere ad una azione drammatica essendo disturbati dallo spettacolo di un'altra azione drammatica: questa obiezione varrebbe per dei campagnoli e degli eremiti ma non per degli abitanti delle metropoli moderne in cui l'uomo pensa, discute, medita, ama, vende, compra, dona, schiaccia, innalza, canta, ride e piange in un turbine di altre vite opposte parallele che moltiplicano pure la loro attività in mille modi diversi¹².

Ancora una volta sono la sensibilità moltiplicata e la vita dell'uomo metropolitano moderno «modificata integralmente dalle scoperte scientifiche» il vero motore di questa innovazione teatrale, segnale che l'ideologia futurista con gli anni ha forse perso in radicalità, ma resta perfettamente fedele ai suoi assunti di base.

L'anno successivo un ulteriore manifesto firmato da Bruno Munari, Carlo Manzoni, Gelindo Furlan, Ricas e Regina, tenta di forzare ulteriormente i confini delle arti. Si tratta del *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* (1934), di cui è utile leggere qualche passaggio particolarmente incisivo e visionario:

Per cui ci siamo detti: *urge una nuova arte!* (naturalmente urge per noi sensibili ché tanto il pubblico se ne frega che si possa trasmettere una nuova sensibilità come non avrà certamente organizzato magnifici festeggiamenti al sig. Newton quando scoprì la forza di gravità). Questa nuova arte senza a maiuscola e se volete senza anche la parola arte (che molti applicano con la massima facilità creando l'Arte di radersi, l'Arte di cuocere le uova ecc. ma esitano ad applicarla ad un nuovo autentico fatto artistico) questa nuova sensibilità ha bisogno per esprimersi di una manifestazione al di là della pittura e della scultura, che contenga in sintesi, del cinema (senso cinepanoramico) del ritmo, della materia, dell'*aria* e dello *spazio*.

¹¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il teatro totale*, in «Futurismo», II, 19, Roma, 15 gennaio 1933, p. 1.

¹² Citato con il titolo *Teatro totale per masse* in MARIO VERDONE, *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 2003, pp. 84-89.

Questa nuova espressione noi la chiamiamo *aeroplastica futurista* o anche *progetto di paesaggio* (ricostruzione combinazioni di paesaggi) poiché saranno complessi plastici polimaterici tattili *da viaggiarvi dentro...*¹³

Anche in questo caso tutto prende avvio dalla nuova sensibilità futurista, che spinge a superare i confini tradizionali delle arti, proponendo espressamente «una manifestazione al di là della pittura e della scultura».

3. I futuristi primi artisti totali

L'ideologia e la poetica globale che sostiene il Futurismo non conduce soltanto ad opere poliespressive in cui i confini delle singole arti vengono superati. Le conseguenze più radicali si possono rintracciare nell'attività dei singoli artisti. I futuristi sono poeti, pittori, scultori, musicisti, hanno una loro formazione professionale nei rispettivi campi, eppure tendono quasi tutti ad uscire dai confini delle singole arti¹⁴. Il motivo è sempre il medesimo: l'artista futurista ha sempre come riferimento la poetica e l'ideologia globale del movimento, può capitare che abbia un'intuizione in merito e che questa non riguardi la propria disciplina artistica, ma un'altra di cui non è affatto pratico. Se ciò che conta è la percezione di una nuova sensibilità più che la tecnica specialistica artistica, allora si può ben comprendere come un pittore possa scrivere la sua pagina d'avanguardia più importante nel campo della musica. È questo il caso di Luigi Russolo, un caso limite, ma che rappresenta meglio di qualunque altro la via che ha ormai aperto il Futurismo. Russolo non è certo un pittore di secondo piano, ma avrà la sua intuizione maggiore nel campo sonoro, e sarà l'intuizione che rivoluzionerà la musica del tempo: l'arte dei rumori. La nuova sensibilità futurista è decisamente più importante della tecnica pittorica posseduta da Russolo: la visione dell'avanguardia totale infligge così un colpo durissimo alla specializzazione artistica. Se si analizza attentamente il manifesto del 1913 si può notare che Russolo si rese conto di aver osato moltissimo. Il grande rispetto con cui si rivolge al «caro Balilla Pratella, grande musicista futurista»¹⁵, l'umile affermazione di essere solo un pittore futurista e non un musicista non gli impedisce di essere consapevole della sua grande scoperta: «il grande rinnovamento della musica moderna mediante l'Arte dei Rumori». Non solo. Russolo ha la lucidità per comprendere che questa sua intuizione è stata possibile

¹³ BRUNO MUNARI, CARLO MANZONI, GELINDO FURLAN, RICAS, REGINA, *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, in «Sant'Elia», II (1934), 5, 1° marzo 1934, p. 10.

¹⁴ I futuristi, quasi tutti, scrissero manifesti tecnici, a dimostrazione del fatto che ebbero piena consapevolezza di essere degli specialisti: intuirono solo vagamente che la nuova sensibilità (di cui erano portatori) stava minando alla base anche la specializzazione artistica.

¹⁵ LUIGI RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, in *Manifesti del Futurismo*, cit., p. 83.

proprio per il fatto di non essere «un musicista di professione» e quindi può essere più «temerario» di chi è rinchiuso nella propria attività artistica specialistica. La sua incompetenza è quindi solo «apparente»¹⁶.

Molti futuristi sono impegnati nella produzione in diversi campi artistici. L'esempio più rilevante è probabilmente quello di Fortunato Depero: pittore, scultore, scenografo, parolibero, grafico, reclamista, e ancora sperimentatore nel campo della fotografia, del libro, della moda, etc. Proprio Depero aveva pensato, già nel 1914, ad una sintetica definizione dell'artista del futuro: «genio libero complesso = critico + architetto + pittore + scultore + musicista + matematico + meccanico + fisico + chimico + conferenziere + soldato + pazzo»¹⁷. Come si può vedere, Depero fa saltare non solo lo steccato fra le arti, ma anche quello tra le discipline artistiche e quelle scientifiche.

4. Lo sconfinamento tra arte e vita: dal Futurismo al Dada

Il Futurismo è quindi pervenuto alla poliespressività, alla fusione delle arti e all'artista totale. Ma, proprio perché era provvisto di un'ideologia globale, ha sentito la necessità di spingersi oltre, allargando il campo dell'arte fino ad integrarlo con quello della vita. Tutto viene investito dalla nuova sensibilità, non solo l'arte, ma la vita di tutti i giorni in ogni aspetto. Il Cubismo, con il quale il Futurismo gareggiò a più riprese in alcuni aspetti formali (soprattutto pittorici), è al contrario un'avanguardia che non ha queste pretese totalizzanti, possiamo considerarla un'avanguardia "tecnica", che non esce dal campo della sperimentazione in un singolo campo artistico. Luciano De Maria ha correttamente affermato:

Il Futurismo fu, in questo senso, il primo autentico movimento d'avanguardia: gruppo fondato sulla tendenziale affinità elettiva dei componenti e provvisto di un'ideologia globale, artistica ed extra-artistica, abbracciante tutti i settori dell'esperienza, dall'arte alla politica, dalla morale al costume. Il confronto con il cubismo diviene, in questo ordine di idee, oltremodo istruttivo: il cubismo non sconfinava dal campo di una sola arte, non tende cioè alla "poliespressività" futurista. Il Futurismo invece non solo dilaga fin da principio nell'ambito delle differenti arti ma ne travalica lo stesso limite, munendosi appunto di un'ideologia globale¹⁸.

Dello stesso avviso è Antonio Castronuovo: «La totalità è ciò che interessa al Futurismo: l'uomo non deve cambiare in superficie, ma dalle radici, essere modi-

¹⁶ Ivi, p. 89.

¹⁷ FORTUNATO DEPERO, *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale*, in MAURIZIO SCUDIERO, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon, 2009.

¹⁸ L. DE MARIA, *Marinetti costruttore*, cit., p. 13.

ficato in ogni aspetto della quotidianità, essere insediato in un diverso ordine di idee. Perciò il Futurismo si esprime su ogni aspetto della vita e dell'arte»¹⁹. Questo aspetto della sensibilità futurista fu ulteriormente sviluppato dalle successive avanguardie: anche Dada e Surrealismo sono provviste del medesimo senso della totalità, in cui l'arte non detiene più un ruolo centrale, se non a tratti e per il solo fatto che i membri di questi movimenti si esprimono anche utilizzando linguaggi appartenenti per tradizione alle "arti". Le conseguenze di un simile atteggiamento sono notevoli, tanto che per Renato Barilli Marinetti «apre la strada al fenomeno della "morte dell'arte", da intendersi in accezione positiva, di allargamento dei poteri dell'uomo, di passaggio a un'età di risorse immateriali, affrancate dall'obbligo fastidioso di appoggiarsi a un oggetto fisicamente greve e ottuso. È la strada che poi verrà approfondita dal dadaismo...»²⁰.

5. La totalità situazionista

Nella seconda metà del Novecento, l'avvicinamento tra arte e vita si fa sempre più prepotente. I situazionisti, con la lucidità teorica che li contraddistingue, insistono sulla critica alle singole arti specializzate portando alle estreme conseguenze le intuizioni delle avanguardie storiche. Si punta al superamento dell'arte. Non basta più, quindi, integrare fra loro le arti, ma occorre andare oltre, cancellando la separazione tra arte e vita quotidiana. Nei testi pubblicati sulla rivista «Internationale situationniste» troviamo continui riferimenti al superamento della tradizionale attività artistica in nome di attività collettive e unitarie che sono già al di fuori dell'arte. Nel primo numero del giugno 1958 l'«urbanismo unitario» viene così definito: «Teoria dell'impiego congiunto delle arti e delle tecniche, che contribuiscono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze comportamentali»²¹. Come si può vedere, per i situazionisti risulta fondamentale l'impiego congiunto di arti e tecniche. Similmente si spiega il *détournement*: «Integrazione di prodotti attuali o passati delle arti in una costruzione ambientale superiore»²². Ciò che interessa ai situazionisti è la "costruzione superiore", non le singole arti, e neppure l'arte in sé. E infatti, precisando questa idea, specificano subito che non può esistere una pittura o una musica situazionista, ma solo un uso situazionista di questi mezzi. Più generalmente, l'Internazionale situazionista lotta contro la specializzazione artistica e in favore del recupero della vita quotidiana, della "totalità". Nelle *Tesi sulla rivoluzione culturale*, Guy Debord precisa questo

¹⁹ ANTONIO CASTRINUOVO, *Il sapore dell'ignoto. La scienza nella visione del Futurismo*, in «Rivista di studi italiani», XXVII (2009), 1, p. 14.

²⁰ RENATO BARILLI, *Tra passato e futuro*, in *Futurismo*, «Nuovi Argomenti», 1986, cit., p. 54.

²¹ «Internationale situationniste», n. 1, giugno 1958.

²² *Ibid.*

aspetto e connette il lavoro artistico al problema più generale della divisione del lavoro:

I situazionisti considerano l'attività culturale, dal punto di vista della totalità, come metodo di costruzione sperimentale della vita quotidiana, sviluppabile permanentemente con l'estensione del tempo libero e la scomparsa della divisione del lavoro (a cominciare dalla divisione del lavoro artistico)²³.

E poco dopo:

L'arte può cessare di essere un rapporto sulle sensazioni per divenire un'organizzazione diretta di sensazioni superiori. Si tratta di produrre noi stessi e non delle cose che ci rendano schiavi²⁴.

Nell'articolo *L'avant-garde de la présence* del 1963²⁵ troviamo un attacco ironico e sprezzante ai presunti avanguardisti del tempo (Robbe-Grillet, Julio Le Parc, ecc.). Qui l'integrazione tra le varie arti, compresa l'integrazione dello spettatore ad ogni costo, viene definita ironicamente come "ultima moda". Quindi si afferma: «Cosa vi manca? L'esperienza reale, l'ossigeno della critica spietata dell'esistente, la totalità»²⁶.

6. McLuhan: l'artista come uomo della consapevolezza integrale

Marshall McLuhan è stato indubbiamente influenzato dalle teorie di vari movimenti d'avanguardia, e in particolare dal Futurismo. In questa sede è importante sottolineare che anche lo studioso canadese ha offerto una significativa interpretazione della figura dell'artista contemporaneo. Per McLuhan, l'artista contemporaneo torna ad avere, uscendo gradualmente dalla fase meccanica, una percezione globale del mondo, e ha il compito di andare ben oltre le arti specializzate, decifrando i cambiamenti tecnologici nel mondo e le loro influenze sulla psiche umana (proprio come avevano intuito i futuristi). In questo recupera in qualche modo la condizione dell'uomo tribale: «Come il balinese [...] l'uomo elettronico raggiunge la condizione in cui è possibile percepire l'intero ambiente come un'opera d'arte»²⁷.

Gli effetti della tecnologia non si verificano al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni senso-

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ «Internationale situationniste», n. 8, gennaio 1963.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ MARSHALL MCLUHAN, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e in pittura*, Milano, SugarCo, 1988, p. 7.

riali o le forme di percezione. Soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale²⁸.

L'attività artistica viene così considerata vitale e fondamentale, per nulla accessoria e decorativa: «Sarei curioso di sapere cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà»²⁹. Anche McLuhan si è battuto contro le specializzazioni e ha compreso l'insensatezza della separazione tra l'ambito scientifico e quello umanistico: «L'artista è l'uomo che in qualunque campo, scientifico o umanistico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. È l'uomo della consapevolezza integrale»³⁰.

Ciò che conta è superare la separazione delle discipline per pervenire all'interdisciplinarietà, allo sguardo globale, evitando in questo modo i macroscopici errori in cui incorrono i miopi specialisti. Lo stesso McLuhan ha una formazione umanistica (è un professore di letteratura inglese) eppure giungerà ad enunciare teorie fondamentali nel campo della tecnica. Si ripete, in altro modo, ciò che era capitato a Russolo, pittore giunto ad intuizioni profonde nel campo della musica. Lo sguardo d'insieme ha avuto nuovamente la meglio sulle conoscenze specialistiche. Scrisse McLuhan: «Il dilettante può permettersi di perdere. Il professionista tende a classificare e a specializzarsi, ad accettare acriticamente le regole base dell'ambiente. [...] L'«esperto» è colui che non si muove: dove lo metti sta»³¹.

²⁸ MARSHALL McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 39.

²⁹ Ivi, p. 79.

³⁰ Ivi, p. 78.

³¹ MARSHALL McLUHAN & QUENTIN FIORE, *Il medium è il messaggio*, Mantova, Corraini, 2011.

LA GRANDE GUERRA DI MARINETTI O LA SINERGIA
DELLE ARTI IN *SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA*,
BATTAGLIA A 9 PIANI E L'ALCOVA D'ACCIAIO

di SYLVIE VIGLINO

Durante il primo Novecento, sia Vassily Kandinsky, Alexandre Scriabine e Arnold Schönberg che i futuristi avviarono una nuova riflessione sui limiti tra le arti e un rinnovamento delle pratiche espressive, riformulando così il concetto wagneriano di «opera d'arte totale»¹. Nell'avventura avanguardistica, sembra interessante seguire l'*iter* artistico di Marinetti, capo indiscusso, almeno fino al 1914, del Futurismo italiano. L'affermazione sulla scena nazionale e internazionale del suo movimento coincide storicamente con lo scoppiare di guerre successive. Come sappiamo, quella libica, quella turco-bulgara e infine quella italo-austriaca coinvolsero personalmente Marinetti. Ma fu la cosiddetta Grande Guerra a costituire l'apoteosi del Futurismo: ormai vissuta e non più soltanto osservata o auspicata, la guerra smise di costituire uno dei tanti aspetti della modernità, accanto alla città, alle macchine, al mondo industriale², per rappresentare, come scrisse Marinetti nel 1915, il «Futurismo assoluto»³. Insomma, non fu più uno fra i temi prediletti dai futuristi, ma segno precipuo della fusione dell'arte con la vita.

In questa prospettiva, e al fine di valutare il contributo di Marinetti al progetto di collaborazione interartistica e di creazione intermediale, ci proponiamo di analizzare tre delle sue opere. Le prime due sono tavole parolibere mentre la terza è un racconto in prosa di tipo autobiografico. Si tratta di *Sintesi futurista della guerra*, volantino del 1914, *Battaglia a 9 piani*⁴, del 1915, e *L'alcova d'acciaio*, scritto sulla

¹ Sul significato assunto dal concetto vedasi MARCELLA LISTA, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes: 1908-1914*, Paris, INHA, 2006.

² Com'era scritto nel Manifesto fondatore del Futurismo del 1909.

³ L'espressione figura su una cartolina tipo Cangiullo inviata allo stesso Francesco Cangiullo nel 1915 quando Marinetti era volontario ciclista.

⁴ Sulla *Sintesi futurista della guerra*, volantino della direzione del Movimento futurista, cfr. CARLO CARRÀ, *Guerrapittura. Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Firenze, Edizioni futuriste di Poesia, 1915. *Battaglia a 9 piani. Parole in libertà*, dedicato «al

base degli appunti presi durante la guerra⁵, di cui abbiamo scelto un brano, a parer nostro, esemplare. Queste tre opere, situate diversamente tra verbale e visivo, illuminano i rapporti tra letteratura e pittura in quanto illustrano i concetti presi in prestito da Marinetti ai testi teorici dei pittori e, viceversa, l'impulso dato da Marinetti alla collaborazione con i pittori. Ma prima di passare all'analisi, ricordiamo brevemente in quali circostanze furono prodotte, come vennero diffuse e quali forme riveste in ognuna la collaborazione fra artisti.

Notiamo subito che la prima fu eseguita all'inizio del conflitto europeo ma durante il periodo di neutralità dell'Italia, la seconda nel 1915, pochi mesi dopo l'entrata in guerra del paese, la terza a guerra finita. Più precisamente, la *Sintesi futurista della guerra* fu eseguita il 20 settembre 1914 nel carcere cellulare di San Vittore a Milano dove Marinetti, insieme a Boccioni, Carrà, Piatti e Russolo furono rinchiusi durante cinque giorni per aver capeggiato una dimostrazione antiaustriaca. A quell'epoca, Marinetti e i futuristi erano già autori di azioni strepitose con cui avevano espresso le loro convinzioni irredentiste⁶. Questa volta però, con una manifestazione organizzata subito dopo la battaglia della Marna e la resistenza del generale Joffre all'offensiva tedesca⁷, i futuristi ebbero l'impressione di aver dato per primi il «segnale»⁸, cioè il via alle dimostrazioni in favore della guerra. Effetti-

grande futurista Depero», è conservato presso il MART, Museo d'Arte Moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

⁵ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitagliano Editrice, 1921. Ora con prefazione di Gino Agnese, Firenze, Vallecchi, 2004, nostra edizione di riferimento. I nostri ringraziamenti a Lorenza Bersieri della Galleria Biffi Arte di Piacenza e Federico Zanoner del servizio Archivi del MART di Trento e Rovereto per il prezioso aiuto documentario.

⁶ Marinetti, Boccioni, Carrà, Piatti e Russolo vennero arrestati il 16 settembre per tumulto nelle vie di Milano e nella Galleria Vittorio Emanuele. Ma il giorno prima, insieme ad altri futuristi avevano interrotto la rappresentazione di un'opera di Puccini al Teatro Del Verme con slogan anti-austriaci e bruciando la bandiera asburgica. L'episodio è riferito con precisione da LUIGI SANSONE, *I futuristi del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, Milano, Mazzotta, 2010, pp. 14-15. Prima ancora della fondazione del movimento, Marinetti era stato arrestato nel 1908 a Trieste per manifestazioni irredentistiche. La prima manifestazione futurista risale al 15 febbraio 1910 quando una cosiddetta «serata di poesia» organizzata da Marinetti, presenti già Boccioni e Russolo, si trasformò in comizio. Nel 1915, Marinetti, Balla, Cangiullo e Depero organizzarono le prime manifestazioni interventiste all'università di Roma. Quell'attivismo politico porterà nuovamente Marinetti in carcere nel 1915: il 12 aprile, fra l'altro, egli verrà arrestato durante una manifestazione con Mussolini, Balla, Corra e Settemelli.

⁷ Claudia Salaris ricorda che Marinetti dedicò al generale Joffre una delle più note tavole parolibere, *Montagne + Vallate + strade x Joffre*. Fu pubblicata nel volantino *Parole consonanti vocali numeri in libertà*, datato 11 febbraio 1915, poi in Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1919, col titolo *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*. In CLAUDIA SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 354.

⁸ Come risulta da lettere scritte da Boccioni e Marinetti, rispettivamente il 16 e 18 settembre 1915. L'espressione è usata da ambedue e riferita da L. SANSONE, *I futuristi del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, cit., p. 15.

vamente, queste andranno moltiplicandosi fino al «maggio radioso».

Appena uscito dal carcere, Marinetti pubblicò la tavola sotto forma di volantino collettivo di propaganda interventista : esso reca il nome suo assieme a quello di Boccioni, Carrà, Piatti e Russolo. Tirato in trecentomila copie per affissione, riscosse grande successo presso gli ambienti studenteschi, fu spedito a novembre a Cangiullo affinché lo diffondesse a Napoli. Esso verrà poi pubblicato da Carlo Carrà nel suo libro *Guerrapittura* del 1915 in quanto autore della composizione grafica.

La tavola *Battaglia a 9 piani* fu invece eseguita il 27 ottobre 1915 sul fronte, in trincea, dopo la presa di Dosso Casina quando Marinetti, insieme a parecchi futuristi o simpatizzanti, era semplice soldato nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti⁹. Questo corpo, che non faceva parte dell'esercito regolare, era prima destinato a funzioni di controllo e di avanscoperta nei pressi del lago di Garda. Ma ad ottobre il battaglione futurista fu inviato in prima linea, in montagna, sulle pendici del Monte Altissimo e dopo il clima di festa dei mesi precedenti, conobbe i disagi e le fatiche degli spostamenti e delle trincee e, cosa molto più esaltante, fece esperienza della battaglia fra il 22 e il 24 quando, insieme agli alpini, fu incaricato di dar l'assalto alle trincee austriache di Dosso Casina e Dosso Remit, battaglia che si concluse il 24 con la conquista delle posizioni nemiche dei Dossi. Il 27, i volontari furono sostituiti da una compagnia di alpini e dovettero lasciare la zona di guerra. Vennero congedati il 1° dicembre. Molti decisero allora di arruolarsi nell'esercito regolare. Fra loro, Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi e Piatti¹⁰.

La tavola *Battaglia a 9 piani*, pubblicata dapprima sul numero dell' 8 gennaio 1916 della rivista napoletana «Vela Latina» diretta da Ferdinando Russo, poi pubblicata in francese nel 1919, in *Les mots en liberté futuristes* (Edizioni futuriste di «Poesia»)¹¹, fu oggetto di una declamazione simultanea a tre voci, quelle di Marinetti, di Balla e di Depero, tenutasi a Roma il 20 aprile 1916¹².

⁹ Marinetti volle arruolarsi nel V.C.A. prima del 24 maggio 1915 insieme ad alcuni aderenti al movimento futurista (Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Ugo Piatti, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi) e alcuni simpatizzanti (Anselmo Bucci, Mario Buggelli, Renzo Codara, Carlo Erba, Achille Funi) ma, per via di un'operazione dell'ernia, raggiungerà gli amici più tardi, nell'VIII Plotone dove sono tutti stati destinati ad eccezione di Luigi Russolo arruolato nel II Plotone.

¹⁰ Sui sei mesi di guerra dei futuristi volontari, si può leggere il resoconto dettagliato di LUIGI SANSONE, *I futuristi del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, cit., pp. 17- 38.

¹¹ Cfr. L. SANSONE, *ivi*, p. 29. Il titolo in francese è *Bataille à 9 étages du mont Altissimo*; una versione a stampa è pubblicata in GIOVANNI LISTA, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 49. Nella stessa opera, figura la tavola ispirata alla battaglia della Marna con il titolo *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*.

¹² Come riportano G. LISTA, *ibid.*, e *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, a cura di Nadia Marchionni, Firenze, Polistampa, 2005, p. 28. Il primo aggiunge che gli animatori erano in movimento. La collaborazione si sarebbe dovuta concretizzare in un libro a più mani: Dario Bellini emette l'ipotesi del che avrebbe

Sintesi futurista della guerra e *Battaglia a nove piani* sono quindi due opere nate da un'esperienza collettiva. Se la prima si presenta ostentoriamente come una creazione a più mani, la seconda è di Marinetti soltanto ma fu oggetto di una rappresentazione collettiva, come furono altre tavole¹³, e, vista l'importanza concessa da Marinetti alla declamazione, fu senz'altro concepita in questa prospettiva.

L'alcova d'acciaio è invece opera esclusiva di Marinetti, terminata nel 1921, quando era già conclusa l'impresa fiumana di Gabriele D'Annunzio. Copre un arco di tempo che va dal primo giugno alla proclamazione della vittoria dell'Italia, periodo in cui Marinetti, dapprima bombardiere, fu assegnato alle Squadriglie di automitragliatrici blindate. Secondo i critici il libro, di fattura più tradizionale rispetto ai precedenti libri sulla guerra, segna un ritorno alla narratività. Anche qui però si delinea una specie di collaborazione tra artisti, non più effettiva bensì mostrata e dimostrata. A Marinetti, infatti, preme *convincere* i lettori che i futuristi unirono le loro forze di soldati e coniugarono il loro talento al servizio di una sola causa, la salvezza della Patria. Molti i riferimenti, più o meno espliciti, a Balla, Boccioni, Depero, Russolo, Sant'Elia, per testimoniare sia la dedizione completa di tutti – che sfociò, per alcuni, sul sacrificio della propria vita – che l'*utilità* delle loro opere al conseguimento della vittoria e all'edificazione della grandezza nazionale. I disegni di Newinson, «allievo e ammiratore di Balla e di Boccioni»¹⁴, i quali servirono a camuffare le navi inglesi furono, ad esempio, un'idea geniale, tipica dello spirito futurista, che permise alla flotta alleata di ingannare i sommergibili tedeschi e di ormeggiarsi nel porto di Genova nonché a destare l'entusiasmo della popolazione; sul fronte interno, moltiplicare le opere fu per i futuristi italiani un imperativo dettato dalla necessità di lottare contro il disfattismo e il pacifismo. È proprio quello che spiega Marinetti nel suo racconto: non solo creazione letteraria, la scrittura tende a farsi commento delle creazioni altrui e il poeta a mutarsi, come scrive lui stesso, in conferenziere. Le due tavole parolibere che intendiamo analizzare ora vengono a conferma della funzione propagandistica che Marinetti voleva allora assolutamente imporre all'arte.

concepito Marinetti di un libro composto da tavole parolibere sue – fra cui *Battaglia a nove piani* – e da opere degli amici volontari dedicate a questa vicenda comune di guerra. Cfr. *Con Boccioni a Dosso Casina. I testi e le immagini dei futuristi in battaglia*, a cura di Dario Bellini, Rovereto, Nicolodi, 2006, p. 10.

¹³ Già Marinetti aveva declamato brani tratti da *Zang tumb tuuum* nell'aprile 1914 durante l'esposizione dei pittori futuristi alle Doré galleries. Marinetti però era l'unico declamatore; il pittore Nevinson lo accompagnava percuotendo grandi tamburi volti a simulare il rombo del cannone. Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 159. Nel dicembre 1915, il suo poema parolibero *Marcia futurista. Parole in libertà* era anch'esso oggetto di una declamazione a tre voci (Marinetti, Cangiullo e Balla) alla sala d'arte Angelelli, a Roma, come riporta G. LISTA, *ivi*, p. 48.

¹⁴ La citazione e l'episodio si trovano nel capitolo intitolato *Un'esposizione futurista navale*, ne *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 73.

1. La guerra auspicata o la linea-forza di penetrazione

Sintesi futurista della guerra offre un esempio di propaganda politica e del corredo retorico che necessariamente l'accompagna: è una fra le tante e varie azioni antineutrali che verranno condotte fino a maggio 1915, quali le Serate futuriste, il «vestito antineutrale» di Balla o ancora il teatro sintetico¹⁵. La sua funzione è di persuadere gli italiani della necessità di uscire l'Italia dalla neutralità scelta dal governo Giolitti, ossia della legittimità e della giustizia della guerra.

Come persuadere? Opponendo in modo manicheo da una parte, a sinistra, le virtù e qualità dell'Intesa e paesi alleati, fra cui viene posta abusivamente l'Italia, dall'altra, i difetti e i vizi degli Imperi Centrali, le une e gli altri ovviamente attribuiti e distribuiti in modo arbitrario e presentati come verità innegabili. Insomma la guerra nella quale dovrebbe entrare il paese viene presentata come una battaglia tra le forze del Bene contro le forze del Male. Anche se la distinzione tra bene e male poggia su criteri futuristi piuttosto che cristiani, Marinetti ed i suoi sodali inaugurano in Italia l'opera di demonizzazione del nemico già in corso nei paesi belligeranti. Basta aggiungere in un breve testo introduttivo, sotto il titolo, l'ideale per cui combatte il campo dei Buoni cioè la libertà, per agitare lo spauracchio dell'imperialismo teutonico.

La composizione grafica di Carrà sottolinea e completa il messaggio verbale con la compenetrazione di due figure geometriche, un triangolo e parte della circonferenza di un cerchio, volte a simboleggiare la guerra e, più concretamente, lo scontro frontale con i nemici, ribadito chiaramente dal lessema «contro». Si noterà però che anche la scrittura assume un valore plastico. Infatti, oltre a sposare le forme geometriche, i caratteri tipografici, raggruppati in blocchi testuali che seguono un medesimo ordine (verticalità del nome del paese, graffa, orizzontalità delle caratteristiche elencate), suggeriscono i rispettivi eserciti, perfino le loro postazioni, e contribuiscono a produrre un effetto cinetico: i soldati sembrano in situazione di assalto a sinistra, in posizione di difesa a destra. Si è quindi in presenza di un vero e proprio calligramma.

A sinistra, il maggior numero di blocchi testuali (otto contro due a destra), occupando più spazio all'interno della tavola, traduce la superiorità dell'Intesa, non più tanto spirituale e morale quanto fisica e numerica. Come a significare che la vittoria è scontata. È pur vero che, alla fine del mese di settembre 1914, la coalizione

¹⁵ «Aspettando la nostra guerra tanto invocata, noi futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, 11 gennaio 1915-18 febbraio 1915, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 97-98, cit. in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 165. Ricordiamo che la prima tournée del teatro sintetico debuttò il 1° febbraio 1915.

contro la Germania e l'Austria riuniva ben otto paesi e il generale francese Joffre era da poco riuscito a fermare l'avanzata dei tedeschi durante la battaglia della Marna ma, a metà settembre, russi e francesi avevano subito dei rovesci contro i tedeschi¹⁶. Nella tavola parolibera invece, questa superiorità appare assoluta. Viene pure espressa dal triangolo in quanto la forma geometrica funge anche da segno matematico mentre la penetrazione del cuneo nel cerchio illustra lo sfondamento delle linee nemiche e quindi la loro disfatta, come se questa fosse già avvenuta. Segno senza dubbio dell'ottimismo marinettiano, della sua convinzione che sarebbe bastato l'appoggio dell'Italia per trasformare la guerra in guerra-lampo.

Manifesto a sostegno dell'Intesa, la tavola è anche figurazione della materia e della sua penetrazione. Sappiamo che questo è un punto comune a Marinetti e ai pittori, al parolibero e alla pittura. Più esattamente, la poetica del parolibero è nata dalla teoria del dinamismo pittorico elaborata da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini¹⁷. A cospetto delle trasformazioni tecnologiche del mondo e della vita, l'arte deve rendere «il dinamismo universale» come «sensazione dinamica» o con «le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni»¹⁸. Dopo aver esaltato tutti insieme «il movimento aggressivo» e la bellezza della velocità¹⁹, i pittori traggono nuovi modelli compositivi, fra l'altro, dalle scoperte visuali della fotografia, della microfotografia e del cinema mentre Marinetti si ispirerà di lì a poco al linguaggio matematico e musicale nonché alle nuove forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione²⁰. Tutti finiranno coll'essere affascinati dalla *materia*; materia domestica e urbana per i pittori:

I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali a loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.

anticipatamente bellica per Marinetti:

¹⁶ Il tentativo francese di forzare la linea dell'Aisne è fallita mentre sul fronte russo, i tedeschi hanno riconquistato tutta la Prussia orientale.

¹⁷ Come constata G. LISTA in *Les futuristes*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 28.

¹⁸ Rispettivamente in *La pittura. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910 e *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913 in LUCIANO DE MARIA, *Marinetti e i futuristi*, Milano, Garzanti, 1994, p. 26 e p. 106.

¹⁹ *Manifesto del Futurismo*, 20 febbraio 1909, sottoscritto da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Piatti. Ricordiamo che il movimento futurista raccolse a partire dal 1910 poeti e pittori; dietro iniziativa di Boccioni si costituì il gruppo dei pittori (Boccioni, Russolo, Carrà) che alla fine di febbraio 1910 redassero il *Manifesto dei pittori futuristi*.

²⁰ Cfr. UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 aprile 1910) e FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi* (11 maggio 1913), in *Marinetti e i futuristi*, cit., rispettivamente p. 79 e p. 100.

È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si oppongono per esempio, alla penetrazione di un obice²¹.

In *Sintesi futurista della guerra*, i sostantivi e gli aggettivi in libertà sposano e si dispongono in un disegno grafico molto elementare e insieme illustrano il concetto pittorico di linee-forze, specie di una linea-forza prediletta dai pittori: l'angolo acuto di Ernst Mach²², sintesi dell'energia in atto, che, prima dello scoppio del conflitto europeo, riprese ad esempio Russolo in molti suoi dipinti e lo stesso Marinetti sulla copertina di *Zang tumb tuuum*²³.

Parole e linee segnano un vero connubio tra pittura e poesia. Marinetti e i quattro pittori puntano sul potere persuasivo e ipnotico della parola-immagine, o immagine-parola che dir si voglia, per rivolgere agli italiani un appello alla guerra.

Il manifesto è insieme atto ufficiale di una fede interventista condivisa e dichiarazione comune della volontà di piegare l'arte ad arte della guerra e arte di propaganda. Firmando collettivamente la tavola, i pittori sostengono pubblicamente la parola d'ordine di Marinetti che è, a quell'epoca, di incitamento all'azione: ecco, in sostanza, l'invito fatto, in una lettera, da Marinetti a Severini. Da Parigi dove abitava, Severini vi rispose con una gioiosa immagine bellica, quella di un «canon en action», accompagnata dall'esortazione «allons les gars FEU!»²⁴

Sintesi futurista della guerra come *Canon en action* rimanda a una guerra ancora desiderata, auspicata. *Battaglia a 9 piani* rimanda invece alla guerra finalmente combattuta. Il tratto dominante dell'opera non è tanto la linea-forza della penetrazione quanto la simultaneità di visioni ed azioni.

²¹ UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* e Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in *Marinetti e i futuristi*, ivi, rispettivamente p. 22 e p. 82. Vedasi ancora, a proposito della materia, *Il cerchio non si chiude* (1° marzo 1914), famosa risposta polemica di Boccioni a Giovanni Papini, ivi, pp. 281-285.

²² Ricordiamo che le microfotografie di Ernst Mach sulle onde di penetrazione di un corpo in un ambiente liquido o atmosferico hanno evidenziato un angolo di penetrazione detto "il cono di Mach".

²³ Vedasi ad esempio, per quanto riguarda Russolo, *La rivolta* (1911) e *Dinamismo di un'automobile* (1912-1913). La dinamografia del movimento era usata all'origine dai pittori con un chiaro valore simbolico: gli angoli acuti de *La rivolta* di Russolo traducono la dinamica e la forza espressiva dello spirito rivoluzionario, secondo G. LISTA, *Les futuristes*, cit., p. 34. Sulla copertina di *Zang tumb tuuum* (Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914), Marinetti disegnò lo stesso cono con le lettere delle onomatopee, sfondando però il cerchio delle parole in libertà per dire l'intrusione della tematica polemologica nell'estetica futurista.

²⁴ Si tratta del dipinto *Canon en action* (*Mots en liberté et formes*), 1914-1915, di Gino Severini. La lettera di Marinetti a Severini risale al 20 novembre 1914. Le osservazioni sul quadro e sulla lettera sono tratte da NADIA MARCHIONI, «L'arte della guerra» in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi* in ID. (a cura di), *La Grande Guerra degli artisti*, cit., pp. 24-25.

2. La guerra combattuta o la simultaneità di visioni ed azioni

Paesaggio evocato graficamente con il profilo delle montagne che inquadrano simmetricamente lo spazio del lago segnato da una linea orizzontale a segnarne la superficie, spazio tra le pareti colmo di parole scritte disposte orizzontalmente: ancora una volta, alla sobrietà del disegno si contrappone il carattere compatto dei caratteri tipografici. Anche qui, opera una linea-forza, verticale però: quella di un cono, anche se tronco, posizionato dall'alto in basso²⁵. Il senso di lettura del testo anima la tavola di un movimento discendente, confermato dalla «caduta» di un'onomatopea che rompe la linearità complessiva della scrittura. Di modo che si può parlare ancora di azione di penetrazione, penetrazione nella terra, nella materia, non più quella fisica di soldati nemici, ma quella geofisica della scorza terrestre. Eppure, a prima vista, la tavola non offre allo spettatore la sensazione di movimento né l'energia sprigionata da *Sintesi futurista della guerra*.

Spicca invece la simultaneità. Con questa, s'intende non tanto la concomitanza con cui lo sguardo coglie sia l'immagine grafica sia la massa visiva del testo, presente già nella prima opera, quanto la simultaneità con la quale, alla vista di chi guarda la tavola, si offrono diversi piani. Proprio con la polisemia della parola «piano» sembra giocare Marinetti nel titolo, sostituendo all'accezione prettamente pittorica quella di «livello di abitazione». In altre parole, Marinetti compone una battaglia svolgentsi su nove livelli, ammiccando senz'altro ai pittori e alle loro metaforiche «battaglie di piani»²⁶.

Alla figura del cono si sovrappone infatti quella di un palazzo di nove piani: disposta chiaramente in nove paragrafi mediante un tratto orizzontale che fa da sottolineatura all'indicazione dell'altitudine, la materia testuale sta a rappresentare visivamente quei nove piani mentre sviluppa una rete analogica tra paesaggio e abitazione: tramite il riferimento a «terrazze» e la ripetizione di «grattacieli», nella parte alta della tavola (a «3000 metri» e «1800 metri»), a una «finestra», nel mezzo, infine a una «cantina», logicamente situata in basso. L'immagine del palazzo è rafforzata dall'uso delle parole ed espressioni « scuole », «reclame luminose », «treni», «rotaie», «stazione», «sartine», «pompieri», «ragazzi che giocano», «imbianchini», «battaglia elettorale», le quali riconducono ripetutamente l'ambiente naturale in cui si svolge la guerra a un ambiente cittadino che ricorda le città ideali dell'architetto Antonio Sant'Elia.

²⁵ Come scrive giustamente Dario Bellini nella sua *Prefazione* in *Con Boccioni a Dosso Casina*, cit., p. 6.

²⁶ L'espressione appare, assieme a quella di linee-forze, in Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, febbraio 1912, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 63 e p. 64. per designare, come scrive Giovanni Lista, i procedimenti formali che devono permettere di costruire la «sensazione dinamica» in pittura (cfr. G. LISTA, *Le futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 55-56).

Lo spettatore-lettore, in posizione di ubiquità, abbraccia, con un solo colpo d'occhio, la visione dei nove piani corrispondenti ad altrettanti scorci che si scaglionano dallo spazio aereo fino a quello subacqueo mentre un susseguirsi di parole in libertà e un microracconto racchiusi nei «piani» presentano sinteticamente diversi fatti – dal passaggio di un aeroplano austriaco fino a quello di due torpediniere – la cui concomitanza è suggerita dall'assenza di indicazioni temporali all'interno del testo ma soprattutto dal tratto verbo-visivo che taglia obliquamente la tavola. Infatti l'indicazione dell'ora (le dieci del mattino) segna il momento preciso in cui si svolgono tutte le azioni e tutto, cose e persone, vede la luce, nel senso proprio e figurato dell'espressione: verbalizzate, ora e luce sono rese visibili dalle due righe parallele che sottolineano l'orientamento obliquo della scrittura – altro calligramma – e insieme disegnano i contorni del raggio di sole che spunta²⁷.

Ora, il concetto di simultaneità è mutuato dai pittori futuristi che l'hanno assunto come principio formale atto a restituire la concomitanza dei piani e degli stati d'animo²⁸: è messa in forma una simultaneità di tempi e spazi. Principio formale che ogni pittore indagò a modo suo: famosa, ad esempio, la serie dedicata da Boccioni alle visioni simultanee di una donna affacciata sul balcone²⁹. E che Marinetti fa suo, presentando come compresenti dei luoghi distanti e contemporanee delle azioni che, in realtà, si sono svolte in giorni diversi durante la permanenza sul Monte Altissimo, come si desume dalla lettura dei taccuini suoi e di Boccioni³⁰.

È proprio questa simultaneità il principio dell'interpretazione e della messinscena della tavola visto che, come detto sopra, essa fu oggetto nel 1916 di una declamazione simultanea a tre voci: può darsi che i declamatori avessero ognuno e nello stesso tempo il compito di recitare il testo contenuto in tre «piani», ossia di evocare nello stesso tempo tre delle nove scenette sovrapposte.

²⁷ La nostra analisi prende spunto da un'osservazione di Giovanni Lista: egli nota infatti come la linea trasversale faccia apparire a livello grafico la sincronia degli eventi registrati dalle parole in libertà (G. LISTA, *Marinetti et le futurisme*, cit., p. 49).

²⁸ Cfr. la messa a punto di Francesca Polacci nel capitolo intitolato *Significazione testuale e simultaneità verbo-visiva*, in DARIO TOMASELLO & FRANCESCA POLACCI, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 85-88. La studiosa mostra che il termine di simultaneità appare per la prima volta nel febbraio 1912 nella Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Amburgo, Vienna etc. firmata da Boccioni, Carrà Russolo, Balla e Severini, per poi essere ripreso da Marinetti nel manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* dell'11 maggio 1913.

²⁹ Cfr. *Visioni simultanee* (1911) e *La via entra in casa* (1911).

³⁰ Lo sguardo di Marinetti, secondo Dario Bellini, è insieme visione dall'alto e sincretica perché «da Dosso Casina e dintorni si vede poco il lago, ciò che ci restituisce è un'immagine totalizzante delle visioni di più giorni», *Con Boccioni a Dosso Casina*, cit., p. 7. Con questo risultato: Marinetti mette lo spettatore di fronte a uno spettacolo in cui, a più livelli, si svolgono contemporaneamente nove scenette. Lo stesso Bellini presenta una ricostituzione cronologica dell'esperienza vissuta da Marinetti a Dosso Casina, ivi, p. 6.

Qui come più tardi ne *L'alcova d'acciaio*, Marinetti accenna appena ai disagi³¹ e tace le sofferenze e gli orrori della guerra di posizione perché le sue opere obbediscono a un imperativo insieme artistico e propagandistico: la guerra non può essere che bella e ben fatta ossia futurista e patriottica. Ecco perché Marinetti mette nel bel mezzo della *Battaglia a nove piani* e al centro del romanzo autobiografico le mosse degli italiani, moltiplicandole e presentandole come un susseguirsi di prodezze eroiche, tutte all'insegna della tecnologia, dell'elasticità e del dinamismo e sempre coronate da una vittoria, quella sul Monte Altissimo in questo caso e, nel '18, quella di Vittorio Veneto. Si tratta, nei primi due anni di guerra, di sollevare il morale delle truppe e, a guerra finita, di cancellare l'onta di Caporetto e denunciare, in modo indiretto, lo scandalo della vittoria mutilata.

3. La guerra ricordata o rumoristica

Ne *L'alcova d'acciaio*, Marinetti glorifica la guerra e la patria per mezzo della sola scrittura. Però il «romanzo vissuto» offre un terzo esempio di intermedialità, non solo perché si calca spesso sulla pittura ma anche perché poggia su quello che fu il punto di congiungimento fra molte arti: il rumorismo. Come attesta un brano tratto dal terzo capitolo, intitolato *La battaglia chimica e gli aloni azzurri*³².

Il narratore vi evoca dapprima lo spettacolo di una battaglia, più precisamente di un bombardamento cui assistette di persona: si sofferma sui fumi che avvulpano la Croce di Alenburg, bersaglio delle batterie da 149 degli italiani nonché su tre case di un paesino colpite dalle bombarde. La rappresentazione del paesaggio assume chiaramente un aspetto pittorico: le precisazioni sulle «linee» e i colori conferiscono alle case una consistenza materiale e cromatica; il riferimento esplicito a Boccioni e al suo dinamismo plastico rivela il modello di quello che si presenta come un «quadro» futurista: non manca il movimento, quello ascendente e discendente dei fumi in lotta con «le pressioni d'aria» né le linee-forza suggerite dalla traiettoria delle palle di cannone che stanno per sfondare le case: «Penso al tragico fermento molecolare di quelle fragili mura che presentano l'urto del diabolico pesce d'acciaio che le sfascerà»³³.

Ma, nei tre paragrafi successivi, il dipinto lascia il posto al concerto e le sensazioni visive a quelle uditive. Lo spettacolo polifonico segue una linea ascendente che giunge al culmine – vero e proprio climax del racconto – nel terzo paragrafo.

³¹ Il freddo patito, evocato nei taccuini, traspare qui «nelle arterie gelate della montagna» e «nella carne congelata» della «pattuglia rintanata», espressione piena di auto-derisione. Il tono dominante della tavola è volontariamente festoso: tutto è sotto il segno del sole e della vittoria, vittoria dell'uomo su sé stesso e degli italiani sugli austriaci.

³² F. T. MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, cit., pp. 42-43.

³³ Ivi, p. 42.

La battaglia non è più tra fumi e aria ma tra cannonate e echi che rimbombano nelle valli e nelle montagne, le quali, come gli echi e le cannonate, vengono personificate; i rumori sono rumori del corpo nelle sue funzioni o disfunzioni fisiologiche più elementari: ingestione, digestione, indigestione, respirazione, defecazione. Valli e montagne sono materia organica che ingoia materia e produce materia organica. Anche qui non manca il movimento: «risse, corse, fughe, salti, capitomboli e coiti di rumori»³⁴. Un'agitazione gioiosa che si trasforma in gioia della distruzione visto che gli echi, usciti vittoriosi dalla battaglia, si accaniscono sulle loro vittime; il terzo paragrafo si conclude sull'elenco iperbolico degli atti distruttori:

Ogni cannonata è aspettata da 10, 20, 30 echi pronti a schiacciarne il fragore, sbranarlo, lacerarlo, liquefarlo, spremerlo, allungarlo, spezzettarlo, per poi riscagliare tutto con schizzi, sputi, scherzi, rabbuffi³⁵,

atto a suggerirne la violenza mentre un'anadiplosi (la parola «cannonata» accostata alle «cannonate» che chiudono il periodo precedente), varie alliterazioni, assonanze, omoteleti, omeoptoti che producono paronomasie (fra cui «schizzi»/«scherzi») nonché l'allungamento della parola «risate», per altro ripetuta, e di «infinite» moltiplicano un effetto di eco, già introdotto in precedenza³⁶ e qui proseguito con le due onomatopее ripetute «SPRANG» e «BRAAA», a lettere maiuscole per significare l'intensità dei rumori. Insomma, grazie a vari espedienti stilistici e tipografici, il significante mima appieno il significato³⁷.

Ora, l'attenzione ai rumori non è solo di Marinetti. Anzi, il primo a concedere al rumore un valore musicale fu Russolo, pittore quando aderì al Futurismo ma musicista di formazione. Il suo manifesto *L'arte dei rumori*, rivolto a Balilla Pratella, e la fabbricazione degli intonarumori con l'aiuto di Ugo Piatti risalgono al 1913 e il primo concerto rumorista, diretto da Russolo con la partecipazione di Marinetti, Boccioni e Carrà, alla primavera del 1914. La ricerca di Russolo proseguì durante e oltre la guerra e sboccò, a partire dal 1920, sulla creazione di nuovi strumenti musicali. Influenzò fin dall'inizio Marinetti: nel 1913, costui tornò sull'onomatopea, già considerata nel 1912 come elemento fondante della necessaria disarmonia dello stile, e invitò gli artisti a giocare con l'aspetto sonoro del materiale verbale mediante la deformazione delle parole³⁸. Dal canto suo, Fortunato

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ Ivi, p. 43.

³⁶ Molte le figure di ripetizione anche nella pagina precedente e due poliptoti – «pacchi/spaccettano» e «valli, valloni, valloncelli, vallette», ivi, p. 41.

³⁷ La tematica rumoristica è già presente nelle opere marinettiane prima della prima guerra mondiale, si pensa in particolare a *Zang Tumb tuuum*. Ma, con la partecipazione diretta dello scrittore, essa diventa oggetto di sviluppi mai riscontrabili prima.

³⁸ Cfr. F. T. MARINETTI, *Risposte alle obiezioni*, 11 agosto 1912, e *Onomatopее e segni mate-*

Depero si adoperava nel '14 alla fabbricazione di «complessi plastici», sculture nuove che congiungevano rumorismo e cinetica, con l'intento di creare «l'essere vivente artificiale» dietro l'esortazione marinettiana a creare «l'uomo meccanico dalle parti cambiabili», prima di dedicarsi nel '15, assieme a Balla, alla ricostruzione rumoreggiante dell'universo³⁹. L'esperienza diretta della guerra segnò senza dubbio una tappa importante nell'elaborazione del rumorismo. I pittori vennero infatti confrontati al problema dell'invisibilità che si può formulare con la domanda seguente: come dipingere un paesaggio che non si vede? Nel 1917, Anselmo Bucci insisteva sulla difficoltà dell'impresa:

Tutti sanno meglio di noi, che l'abbiamo guardata da vicino, che la guerra è invisibile. È arcinoto che questa guerra plasticamente, graficamente *non esiste*: è dramma musicale, non è spettacolo. Essa non può divenire un pretesto pittorico [...]. Nella raffigurazione di questa guerra, dovrà scomparire molto. Scomparirà forse il visibile. L'invisibile dovremo dipingere⁴⁰.

Ribadiva un'idea espressa da Russolo, proprio in seguito all'esperienza della battaglia di Dosso Casina, nel libro *L'arte dei rumori*, pubblicato un anno prima,

nella guerra moderna, meccanica e metallica, l'elemento visivo è quasi nullo; infatti invece vi sono il senso, il significato e l'espressione dei rumori

ma, a quell'epoca, il problema, secondo Russolo, riguardava la poesia tradizionale perché priva dei «mezzi atti a rendere la realtà e il valore dei rumori», e la soluzione stava appunto nell'«enarmonismo, il quale segnava il superamento tanto della poesia quanto della musica e l'avvenimento di una nuova arte:

la guerra moderna non può essere espressa liricamente se non con l'istru-
mentazione rumoristica delle parole in libertà futuriste⁴¹.

matici e Ortografia libera espressiva, in *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913, in *Marinetti e i futuristi*, cit., rispettivamente p. 89 e p. 108 e 111.

³⁹ Accenniamo qui ai complessi plastici motorumoristi di Depero e al suo scritto *Complessità plastica – Gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale* (1914), primo abbozzo della *Ricostruzione futurista dell'universo*, manifesto firmato da Balla e Depero, dell'11 marzo 1915. L'esortazione di Marinetti era stata espressa nel suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 85.

⁴⁰ Parole pronunciate da Anselmo Bucci riportate da Luigi Angelini alla conferenza di presentazione della sua mostra genovese del 1917, in L. ANGELINI, *Disegni di guerra. (Il pittore Anselmo Bucci)*, in «Emporium», XLVI, n. 272, agosto 1917, p. 107, citate da N. MARCHIONI, «L'arte della guerra» in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi*, cit., p. 29.

⁴¹ Nel quinto capitolo *I rumori della guerra* in *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1916, p. 43, riferito in L. SANSONE, *I futuristi del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, cit., p. 35.

L'alcova d'acciaio testimonia lo stesso ricorso al rumorismo. Ogni volta che si trova a combattere, Marinetti ha la vista offuscata – dai fumi dei bombardamenti, dai gas asfissianti, dalla vegetazione o dal buio – ed è alle prese con la difficoltà di dire l'invisibile. La sua narrazione tende sempre a trasformarsi in quello che lui stesso chiama un «paesaggio di rumori», riprendendo per conto suo il titolo dello strano disegno che fece Fortunato Depero sulle pendici del Monte Altissimo⁴².

Marinetti e Depero compongono e propongono una battaglia di rumori, usando lo stesso materiale: le lettere. Marinetti però riempie lo spazio bianco della zona di guerra e quello della pagina puntando sull'aspetto fonico delle parole; Depero gioca sul grafismo dell'alfabeto per suggerire, in modo analogico, quanto riempie il paesaggio: se la *m* gli serve a tratteggiare il profilo delle montagne e la *x* i cavalli di frisia sovrastanti le due trincee nemiche, sono soprattutto le onomatopee con vari orientamenti, dimensioni, lavorazioni delle lettere a saturare la pagina al fine di tradurre la traiettoria, le variazioni di intensità e la diversità delle detonazioni. Marinetti, come si sa, dettò parte de *L'alcova d'acciaio* cosicché l'opera, più che letta in silenzio, va di certo ascoltata, quella di Depero va guardata ma ambedue tendono verso lo stesso fine. Quando altri denunciano la sua assurdità, loro esaltano della guerra l'assordante cacofonia. Tutto ha senso e rimane intelligibile, l'immagine sonora di Marinetti come la calligrafia di Depero, e tutto risulta tremendamente orchestrato e «metallico»: prefigurazione del mondo e dell'uomo d'acciaio a venire, i rumori sostituiscono i soldati, i morti sono quasi assenti, appena accennati o ridotti a uno scarabocchio – in primo piano nel disegno di Depero – e dei vivi non si sente altro che le armi.

La guerra, per avere riunito sotto la bandiera italiana un gruppo di artisti, accelerò e accentuò gli scambi fra gli artisti e la mescolanza fra le arti quando non aprì a una vera e propria collaborazione nella esecuzione delle opere o loro interpretazione. I pittori, sul modello marinettiano, s'impossessarono sempre di più della parola: autori di taccuini di guerra, di cartoline e lettere futuriste tipo Cangiullo, composero a loro volta tavole parolibere, ma anche poesie – fu il caso di Boccioni – e scenette scritte a più mani, quelle del cosiddetto teatro sintetico, tutte relative all'esperienza trascorsa. Si associarono nella declamazione delle tavole o nella recitazione di atti unici. Viceversa, Marinetti fece suoi i principi teorici enunciati dai pittori (linee-forze, simultaneità, rumorismo) come risulta dall'analisi delle tre opere selezionate. In lui, la concezione artistica della guerra poggia sulla

⁴² L'espressione è usata da Marinetti alla fine del capitolo in Id., *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 76, ma i paesaggi di questo tipo abbondano in tutta l'opera. L'autore torna sul motivo degli echi in uno degli ultimi capitoli, ivi, pp. 290-291. Per quanto riguarda Fortunato Depero, il titolo completo del disegno è *Paesaggio di rumori di guerra*, 1915 (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto). Con questa espressione, Depero trasformava quella di «paesaggio di odori» forgiata da Marinetti nel 1912, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 82.

sinergia delle arti in quanto queste devono concorrere alla grandezza dell'Italia. Sinergia, si potrebbe precisare, nel senso fisiologico della parola. Infatti, l'opera artistica, perché deve assumere decisamente una funzione propagandistica, è inscindibile dall'energia impiegata da ciascun artista per crearla e/o interpretarla e insieme dall'energia che essa stessa deve sprigionare e trasmettere: l'opera diventa letteralmente *complesso di energie in atto*. È chiaro come i concetti di linee-forze, simultaneità e rumorismo attraverso i quali passa lo sconfinamento tra le arti siano tutti riconducibili all'*azione*: azione, nel nostro caso, dei soldati in lotta contro i nemici – fatta di sfondamenti, di attacchi su più fronti e di spari⁴³ – cui si sovrappone l'azione dei futuristi che fanno blocco e chiasso per difendere e diffondere il verbo futurista e amplificarne l'impatto sulla società. Per questo, l'opera d'arte totale alla quale tese Marinetti mediante recitazioni e declamazioni, coinvolgendo direttamente l'energia personale dell'artista, il suo corpo, i suoi gesti, la sua voce si delinè sempre più come *performance* collettiva. Insomma, per vincere, in guerra come nell'arte, bisogna muoversi: occorre «marciare» per «non marcire»⁴⁴. In quest'avventura artistica, Marinetti però riservò per sé la parte dell'attore principale. Come, a ben vedere, attestano *Sintesi futurista della guerra, Battaglia a nove piani* e *L'alcova d'acciaio*: nel 1914, il suo nome, concretamente e idealmente più vicino al «GENIO» italiano, figura sopra quello dei compagni; un anno dopo, l'iniziale, a due punte, del cognome, riconoscibile nelle cime delle montagne – a meno che non vi si ravvisi il suo numero feticcio, l'undici – sovrasta tutto il paesaggio; a guerra finita, nel marmo del monumento eretto alla gloria dell'Italia, incide l'epopea delle proprie gesta. Come ad affermare, di fronte ai rischi di sgretolamento del suo movimento, la propria superiorità ossia che il motore della guerra e il capo del Futurismo fu ed era lui e per sempre tale sarebbe rimasto.

⁴³ Ognuna delle tre opere da noi prese in esame traduce prevalentemente una di queste tre forme dell'azione bellica.

⁴⁴ Il motto apparve su una cartolina futurista a firma di Marinetti e venne poi stampato sulla carta da lettere del movimento insieme al “pugno di Boccioni” di Giacomo Balla. Usata prima dell'entrata in guerra dell'Italia nel *Manifesto del teatro sintetico* («La guerra, Futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura»), l'espressione torna ne *L'alcova d'acciaio*, a conclusione del racconto vero e proprio, nel penultimo capitolo intitolato *A mensa col vinto fra i rottami dell'Impero austro-ungarico*, cit., p. 336.



Fig. 1 - F. T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, U. Piatti, *Sintesi futurista della guerra (tavola parolibera)*, 1914, in CARLO CARRÀ, *Guerrapittura: Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Firenze, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915.

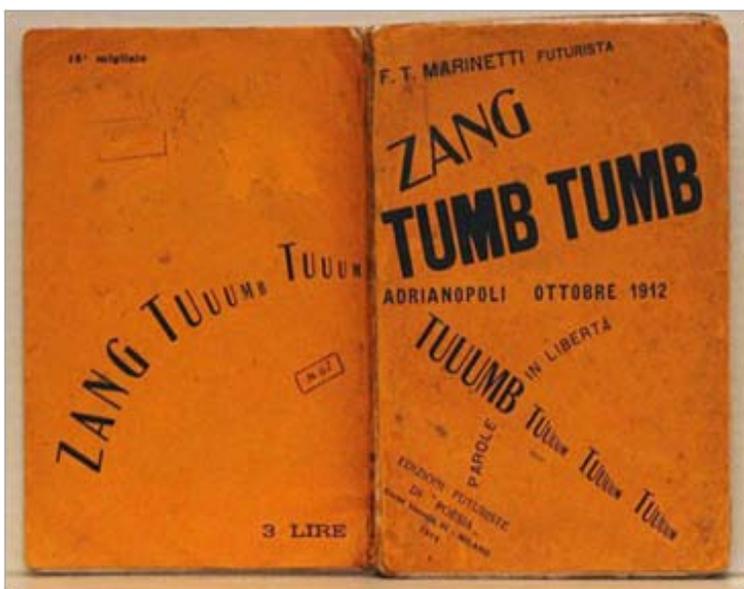


Fig. 2- F. T. MARINETTI, *Zang tumb tuuum*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

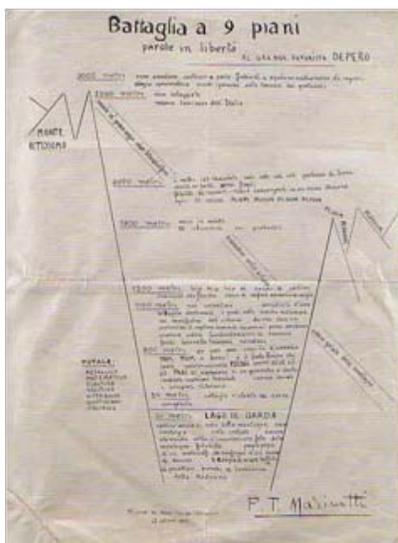


Fig. 3 - F. T. Marinetti, *Battaglia a nove piani*, 1915, china su carta, 41,6x31,6, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.



Fig. 4 - Fortunato Depero, *Paesaggio di rumori di guerra*, 1915, matita e china su carta, cm.26x21, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

IL GESAMTKUNSTWERK FUTURISTA: L'ESEMPIO DI PAOLO BUZZI

di MONICA BIASOLO

Quando nel 1963 esce presso la casa editrice fiorentina Il Fauno *Conflagrazione. Epopea parolibera* del futurista Paolo Buzzi¹, il movimento, del quale quest'ultimo insieme a Marinetti è stato uno dei protagonisti², è ritenuto – se si prendono in considerazione le date del Futurismo storico – concluso già da tempo³.

La data sopra menzionata è singolare e la prima domanda che ci si pone è il perché di questa pubblicazione così tarda per un'opera che, scritta all'epoca della Grande Guerra, è allo stesso tempo un diario e una cronaca della stessa. Motivi legati alla censura, così come il caso tipico di un manoscritto dapprima andato perduto e solo successivamente riaffiorato (caso questo che, in molte opere, è chiaro espediente narrativo), sono le ipotesi alle quali il lettore in un primo momento può ricorrere con il pensiero. Di fronte al testo buzziano l'attenzione, però, è da rivolgere altrove: da una parte all'«invitto pudore» dell'autore e al timore che le sue tavole non fossero capite⁴, dall'altra alle difficoltà legate alla stampa, in particolare alla realizzazione della singola pagina⁵.

¹ PAOLO BUZZI, *Conflagrazione. Epopea parolibera*, con studio critico introduttivo di Alberto Viviani e una nota esplicativa di Emilio Guicciardi, Firenze, Il Fauno, 1963.

² GIAMPAOLO PIGNATARI, *Per una chiarificazione della genesi del Futurismo in Paolo Buzzi*, in PAOLO BUZZI, *Futurismo Scritti Carteggi Testimonianze*, a cura di Mario Morini e Giampaolo Pignatari, Milano, Biblioteca Sormani, 1982-1983, 4 tomi [1982, tomo I], pp. XI-LIII, qui p. XXXIX. D'ora in poi la citazione di tale opera di Buzzi sarà indicata con l'abbreviazione *FutSCT* seguita dall'anno di pubblicazione così come dal numero del volume e della(/e) pagina(/e) a cui si fa riferimento.

³ Le date storiche del movimento coincidono con quella della pubblicazione del *Manifesto* e quella della morte di Marinetti avvenuta nel 1944.

⁴ EMILIO GUICCIARDI, [Nota esplicativa], in P. BUZZI, *Conflagrazione*, cit., pp. 23-24, qui p. 24.

⁵ Si veda ad esempio CLAUDIA SALARIS, *Storia del Futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 178, e ANDREA RONDINI, *Se il poeta non canta ma starnutisce. Un testo teatrale inedito di Paolo Buzzi: «Bottega di Plauto»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 19 (2001), pp. 253-278, qui p. 254.

L'opera, suddivisa in cinque parti corrispondenti agli anni 1914-1918, è costituita da un totale di 267 tavole così suddivise: 77 tavole per la sezione relativa al primo anno di guerra, 107 per il 1915, 45 per il 1916, 23 per l'anno successivo e 15 per la sezione dedicata al 1918, con un arco temporale di narrazione che ricopre il periodo che va dal 2 agosto 1914 (prima tavola) al 3 novembre 1918 (ultima tavola)⁶. L'inserimento di una data giornaliera – come indicano le due pagine appena citate – non è una scelta reiterata in ogni illustrazione: Buzzi non narra quotidianamente, ma sintetizza, concentrando e riducendo, senza che però la riduzione influisca sulla resa voluta dell'evento. Il procedimento usato per raccontare non deve contenere una successione narrativa in prosa, in poesia o realizzare la stessa attraverso un solo linguaggio artistico, ma – per riprendere alcune parole di Marinetti – racchiudere «la poliespressione simultanea del mondo»⁷: non bastano più né i segni grafici né i segni numerici. Non bastano le interruzioni o il rifiuto degli spazi logici comunemente usati. Non basta nemmeno l'inserimento di caratteri tipografici, consuetudine di molte altre tavole futuriste. Buzzi è radicale: usa, come nella tavola dal titolo *Irredentismo* dell'amico Marinetti⁸, la tecnica del collage, si serve del colore, non tralasciando neanche la sua grande passione, la musica⁹. Essa è qui onomatopea e si realizza non attraverso la trascrizione fonica, ma attraverso il disegno e, come da una delle consuetudini futuriste, l'allungamento grafico vocalico o consonantico in funzione della resa espressiva. Di questa radicalità Buzzi è cosciente. La sua opera non è un diario da leggere, ma da vedere e da ascoltare: è opera verbale, visiva e fonica più che letteraria. In una lettera autografa datata 26 settembre 1919, in cui esprime la sua ammirazione per D'Annunzio, il poeta annota a proposito del risultato raggiunto:

[...] credo di aver sempre una posizione di *primitivo ordine* nel Futurismo. Esteticamente, alle audacie parolibere di *Conflagrazione*, il mio Poema sulla grande guerra, non è arrivato neppure Marinetti¹⁰.

⁶ P. BUZZI, *Conflagrazione*, cit., pp. 29, 307.

⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Gli Indomabili* [1922], in Id., *Teoria e invenzione futurista* [*Opere di F. T. Marinetti II*], prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 839-922, qui p. 842.

⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Irredentismo*, 1914. Tavola parolibera, inchiostro e collage su carta. Collezione privata, Lugano.

⁹ La musica sarà presente come tema anche in numerosi testi dello scrittore. Si consultino qui a titolo di esempio i seguenti documenti presenti nel Fondo Buzzi (Centro Stendhaliano, Biblioteca Comunale Centrale, Palazzo Sormani, Milano): MSS Buzzi 40/142; 40/260; 41/18; 41/27; 42/259; 42/267 (Per la consultazione del materiale appartenente al Fondo Buzzi il mio ringraziamento va alla Dott.ssa Giulia Chiesa del Centro Stendhaliano della Biblioteca Comunale Centrale di Milano). Cfr. anche ALBERTO VIVIANI, «*Conflagrazione*». *Le tavole parolibere di Paolo Buzzi*, in P. BUZZI, *Conflagrazione*, cit., pp. 7-21, qui p. 17.

¹⁰ Lettera di Paolo Buzzi a... Milano, 26 settembre 1919, in Id., *FutSCT* [1983, tomo III], pp. 250-252, qui p. 250. Del tutto simili a queste sono anche le parole utilizzate da Buzzi in chiu-

L'automatismo psichico, pratica in uso anche in ambiente surrealista¹¹, risalta tra le caratteristiche del dettato. In una nota da lui scritta in veste di traduttore dell'*Antologia* di Maurice Nadeau, Buzzi, parlando di *L'ellisse e la spirale* e della sua opera, allora ancora inedita, afferma di avere dato in entrambe «il massimo contributo di passione a processi grafici, sostanziali e formali, da considerarsi appunto pure emanazioni» di associazione spontanea della psiche «volte a rendere il funzionamento reale del pensiero a mezzo la distillazione più raffinata possibile della parola e la più che perfetta stesura del segno verbale, ai fini realizzatori d'una più convulsiva arcana bellezza»¹². L'immediatezza dell'evento, e quindi l'accelerazione nella registrazione (specchio della liberazione dai freni inibitori e razionali) sembra tuttavia a volte essere attenuata dalla volontà estetica che Buzzi ha intenzione di dare alla pagina: la strutturazione del singolo foglio, così come la distribuzione dei singoli elementi che la costituiscono, non è casuale.

La formula usata da Marinetti nel definire le tavole parolibere sposta l'attenzione del lettore su una parola chiave in ambito futurista, sul concetto di *simultaneità*¹³: se ne parla in maniera costante nei manifesti, alla nozione di *simultaneità* è dedicato un intero capitolo (il sedicesimo) di *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)* di Boccioni¹⁴; simultanei sono anche i rapporti parola-suono-materia-immagine in molti giochi parolibericistici. La stessa *rivoluzione tipografica* proposta in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* del maggio 1913, e che trova anticipazioni in Mallarmé e Jarry¹⁵, è finalizzata alla realizzazione di tale idea. La nozione entra poi anche come risultato del lirismo multilineo, «col quale» – afferma Marinetti – «riesco ad ottenere quella simultaneità lirica che ossessiona anche i pittori futuristi, *lirismo multilineo*, mediante il quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche. Il poeta lancerà su parec-

sura di una lettera indirizzata a Castrense Civello dell'8 dicembre 1954. Ivi, pp. 258-259, qui p. 259. Il cambiamento del carattere di scrittura qui usato rispetto al testo da cui si cita è dovuto ad esigenze editoriali. La riproduzione del tondo, del corsivo, così come anche del grassetto e del maiuscolo, come presente nel testo consultato, viene invece rispettata negli altri casi.

¹¹ Sul rapporto tra Buzzi e la corrente surrealista si consulti: GÜNTER BERGHAUS, *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilizations Among The Historical Avant-Garde*, in *International Futurism in Arts and Literature*, ed. by Günter Berghaus, Berlin/New-York, de Gruyter, 2000, pp. 271-304, qui p. 302. PAOLO BUZZI, *Nota del traduttore*, in MAURICE NADEAU, *Antologia del surrealismo*, Roma, Macchia, 1948, pp. 7-9. Già Marinetti era tuttavia pervenuto a una definizione di scrittura automatica nel supplemento al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

¹² P. BUZZI, *Nota del traduttore*, cit., p. 7. Il cambiamento del carattere di scrittura usato rispetto al testo da cui si cita è anche qui dovuto ad esigenze editoriali.

¹³ Si veda il passo con riferimento bibliografico nella nota 7.

¹⁴ UMBERTO BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, con 51 riproduzioni quadri sculture di Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini – Soffici, Milano, Ed. futuriste di «Poesia», 1914, pp. 259-280.

¹⁵ CLAUDIA SALARIS, *La rivoluzione della parola*, in F. T. Marinetti. *Arte-Vita*, a cura di Claudia Salari, Roma, Ed. Fahrenheit 451, 2000, pp. 21-37, qui p. 28.

chie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie»¹⁶. Con queste catene sinestetiche e poliespressive, in cui ritorna anche la lezione simbolista, i futuristi realizzano il loro *Gesamtkunstwerk*.

Già nel 1849 nel suo *Die Kunst und die Revolution* Wagner ha parlato di *Gesamtkunstwerk* riferendosi all'arte teatrale dell'antica Grecia, per svilupparne poi il concetto nel saggio *Das Kunstwerk der Zukunft* e per darne una più esatta descrizione in *Oper und Drama*¹⁷. Prima di lui, tuttavia, anche il primo Romanticismo tedesco ha concepito un'idea di opera d'arte totale: ne è stato teorico Friedrich Schlegel nel suo concetto di poesia romantica, come «poesia progressiva e universale»¹⁸, ne parlano Novalis e il fratello di Friedrich, August Wilhelm, studioso di Shakespeare, Dante, Petrarca, Boccaccio, Cervantes, Calderón, Tasso e Ariosto (solo per ricordare alcuni dei nomi con cui il letterato si cimentò), la prefigurano in alcune loro opere Tieck e Brentano¹⁹. Non è mia intenzione in questa sede ripercorrere in modo dettagliato né la linea di continuità né la rottura futurista dichiarata con lo spirito romantico (Bontempelli parlerà del Futurismo come «[del]l'ultima e [del]la più folgorante delle espressioni del romanticismo»²⁰); preferisco fare solo un breve *excursus* sul grado di presenza di Wagner e in seconda linea sul concetto di *opera d'arte totale* negli scritti futuristi.

Il nome di Richard Wagner sembra costituire una presenza non irrilevante nelle pubblicazioni del movimento. Di Wagner Marinetti parla a più riprese: nel punto 7 del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del maggio 1912, dopo aver proclamato la distruzione della sintassi e aver enunciato il paroliberismo futurista, nel manifesto futurista *Il Teatro di varietà* pubblicato il 21 novembre 1913 sul «Daily-Mail» e nel volume autobiografico *La grande Milano tradizionale e futurista*,

¹⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. 11 maggio 1913*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 57-70, qui p. 68.

¹⁷ RICHARD WAGNER, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig, Otto Wigand, 1849; ID., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850; ID., *Oper und Drama*, Berlin, Deutsche Bibliothek, 1851.

¹⁸ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München/Paderborn/Wien/Zürich, Schöningh, 1958 sgg., 35 Bde. (fino ad oggi 28 pubblicati) [1967, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Zweiter Band: Friedrich Schlegel. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*], pp. 165-255, qui [Nr. 116: «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...]»] p. 182.

¹⁹ ROGER PAULIN, *The Romantic Book as "Gesamtkunstwerk"*, in «Bulletin of the John Rylands Library», 71/3 (1989) pp. 47-62, qui p. 47.

²⁰ MASSIMO BONTEMPELLI, *Analogie* [Giugno 1927], ora in ID., *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 21-25, qui p. 23. Alla trattazione specifica dell'arco che porta da Wagner al Futurismo ha dedicato un contributo Carolina Fucci, che ricorda anche Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. CAROLINA FUCCI, *L'opera d'arte totale da Wagner ai futuristi*, in http://www.bibliomanie.it/opera_arte_totale_wagner_futuristi_fucci.htm (data di accesso: 17 dicembre 2012).

dove ne dichiara la sua più viva ammirazione²¹. Dapprima nel *Manifesto dei musicisti futuristi*, poi in apertura al suo *La musica futurista* Balilla Pratella lo ha anticipato²². Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* Marinetti però ha parlato anche di altro: pur non citando letteralmente l'espressione *opera d'arte totale*, ha annotato, parlando della funzione delle *analogie*:

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policrono [sic!], polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia²³.

L'analogia è qui intesa come mezzo per raggiungere il fine della simultaneità. Ne *La pittura dei suoni, rumori ed odori*, sempre dello stesso anno, Carrà ha annunciato la nascita di un'arte «totale, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi»²⁴. Sul concetto di *opera d'arte totale* ritornano nel marzo 1915 anche Balla e Depero firmando *Ricostruzione Futurista dell'Universo*²⁵. Dalla teoria alla prassi, o meglio contemporanea alla teoria la prassi, in quanto il *Gesamtkunstwerk* è in ambito futurista soprattutto *prassi*, come dimostrano le già citate parole in libertà, forma di (se non culmine della) poesia visiva, messa in pratica già nei *technopaignia* di età alessandrina²⁶ (le parole in libertà sono, come osserva Marinetti, *analogie diseguate*²⁷), lo conferma il teatro futurista sintetico, dove l'aggettivo *sintetico* sta a significare *brevissimo* («Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli»²⁸), lo ripete il

²¹ [FILIPPO TOMMASO] MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. 11 Maggio 1912, in *I manifesti del Futurismo*, Prima serie, Firenze, Ed. di «Lacerba», 1914, pp. 88-96; Id., *Il Teatro di varietà. Pubblicato dal «Daily-Mail»* 21 Novembre 1913, in *ivi*, pp. 158-166, qui p. 164; Id., *La grande Milano tradizionale e futurista*, in Id., *La grande Milano tradizionale e futurista / Una sensibilità italiana nata in Egitto. Opere di F. T. Marinetti III/IV*, prefazione di Giansiro Ferrata, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, A. Mondadori, 1969, pp. 1-198, qui p. 21.

²² FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*. 11 Gennaio 1911, in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 37-44, qui p. 38; Id., *La Musica futurista. Manifesto tecnico*. 29 Marzo 1911, in *ivi*, pp. 45-51, qui p. 45.

²³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. 11 Maggio 1912, in *ivi*, p. 89.

²⁴ CARLO DALMAZZO CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori e odori*. 11 Agosto 1913, in *ivi*, pp. 152-157; *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Garzanti, 1994, p. 128.

²⁵ GIACOMO BALLA & FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915), in *Manifesti del Futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, pp. 161-164, qui, p. 161.

²⁶ GIOVANNI PAPINI, *L'esperienza futurista*, introduzione di Luigi Baldacci, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 155. Cfr. anche C. SALARIS, *La rivoluzione della parola*, cit., p. 28.

²⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. 18 marzo 1914, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 84-92, qui p. 89.

²⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI & BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-autonomo-alogico-irreale)* (1915), in *Manifesti del Futurismo*, cit., pp. 150-156, p. 150.

tattilista con la sua «improvvisazione essenziale e sintetica»²⁹.

Per quanto riguarda il caso Buzzi, anche nei suoi scritti ritornano i due punti da cui qui si è voluti partire: nello studio sul *Verso libero* inserito nel volume *I poeti futuristi*, pubblicato nel 1912, Buzzi scrive:

Il verso libero non è più un semplice tipo di sillabe canore, ma è un complesso di ritmi sul quale costantemente influisce una sensazione musicale, quale potrebbe provenire da musicisti di nome Beethoven, Schumann, Wagner, Debussy. I versi, poggiati sopra sillabe toniche, permettono un'ampiezza illimitata d'ideazione ed inesauribili trovate di effetti fonici³⁰.

Wagner – «il nodo intricato e contraddittorio di molti dei temi che la cultura contemporanea cercherà di chiarire a se stessa, perché è insieme il punto di arrivo di un percorso che parte dallo *Sturm und Drang*, dunque colui che chiude e riassume il movimento romantico, e il punto di partenza dell'arte contemporanea, che infatti si nutre di fermenti romantici molto più che di eredità naturaliste»³¹ – risponde alla ricerca di uno spiraglio per un rinnovamento che viene sentito come necessario. Tuttavia, Wagner rappresenta allo stesso tempo più che un modello epigonale un punto di riflessione e di superamento per la rivoluzione da condursi a livello artistico, che induce a «quei fenomeni di sconfinamento, di sovrapposizione, di fecondazioni reciproche tra le arti che saranno uno dei punti qualificanti dell'attività estetica contemporanea»³². L'esempio futurista scelto come tema di questo contributo rappresenta solo una delle direzioni nelle quali tale mutamento si compie: basterebbe qui citare Wassily Kandinsky e František Kupka per richiamare l'attenzione su altri due percorsi artistici che cercano di raggiungere un medesimo o un simile risultato. La composizione scenica *Der gelbe Klang* del primo è in questo senso, anche se per decenni non rappresentata a teatro, l'opera forse più conosciuta ed esemplare del dialogo interartistico. Una corrispondenza al testo di Kandinsky – almeno a livello di titolo – la si trova in ambito futurista sia ne *La pittura dei suoni, rumori e odori* di Carrà che in *Cromofonia: il colore dei suoni* di Prampolini, entrambe del 1913, «anno» questo, definito «dell'esplosione sinestetica»³³.

²⁹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Tattilismo. Letto al Théâtre de l'Œuvre (Parigi), all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra), e pubblicato da «Comœdia» in gennaio 1921*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 135-142, qui p. 140.

³⁰ PAOLO BUZZI, *Verso libero*, in *I poeti futuristi. Libero Altomare, Mario Bètuda, Paolo Buzzi, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Enrico Cavacchioli, Auro D'Alba, Luciano Folgore, Corrado Govoni, G. Manzella-Frontini, F. T. Marinetti, Armando Mazza, Aldo Palazzeschi*, con un proclama di Filippo Tommaso Marinetti e uno studio sul *Verso libero* di Paolo Buzzi, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912, pp. 43-48, qui pp. 43-44.

³¹ LUIGI ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 92.

³² *Ibid.*

³³ ANNA D'ELIA, *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1988, p. 214.

Le tracce del legame con la figura di Wagner sono in Buzzi plurime: l'intervento scritto nell'ambito della polemica apertasi in seguito alla condanna contro il Futurismo espressa da Hitler fornisce al lettore un utile indizio. Nel documento, accanto all'«effettiva portata storica ed intellettuale di un simile movimento, l'unico», dice Buzzi, «[...] che abbia consentito di gettare veramente l'anima lirica del divino paese al di là delle frontiere, abbandonando le viete forme strapaesane e campanilistiche per abbracciare l'universo e raccogliere l'eco dei genî che parlano agli uomini la vera parola di Dio»³⁴, il poeta dà un'importante indicazione bibliografica relativa alla presenza del nome del compositore tedesco, segnalando questa in un'altra sua opera non meno considerevole, ossia *Il poema dei quarantanni* (1922)³⁵. Di Wagner Buzzi scrive nella *Settima Sinfonia*, dedicata alla sua formazione musicale:

L'Oceano / m'inghiotti nelle sue acque d'argento / e l'anima fu beata come il pesce / che vive il suo annegamento medesimo divino. / Queste misere ossa di mortale / dilatarono il ritmo dell'alito fino all'infinito. / Fu la voluttà del crescere enorme / a cavallo del suo sogno rampante, di cercare / la via delle Comete, di perdersi / fra le aiuole dedalee dell'Empireo / d'essere e di sentirsi il sovrumano in mezzo all'Universo, / le vene lacerate dagli spasimi della misura / possibile e impossibile: / questo fu / che, me latino, a te teutonico, / allacciò d'un cinto di ferro e di piuma di cigno. / Amai la tempesta e l'urlo dei naufraghi spettri nella vita / per sempre col grido dell'Olandese volante. / Amai la gloria di guerra e la pace di foresta / per sempre con Sigfrido. / Amai l'amore che t'avvelena del vino di fuoco fino alla morte / per sempre con Tristano ed Isotta / Amai la mistica ombra cristiana che piove da un Cuore sui cuori / per sempre con Parsifal di venerdì³⁶.

L'incontro con l'opera wagneriana travolge il poeta Buzzi che mette in pratica il concetto di *Gesamtkunstwerk* riservandosi deviazioni e nuovi apporti ma anche soffermandosi sulle compenetrazioni “naturali” tra le varie discipline. Mi riferisco in particolare al *Proemio a Romanze in Re Minore*, nel quale Buzzi riprende e commenta il pensiero di Gustave Kahn e il cui centro è costituito dalla trattazione del verso libero, un verso che «deve essere tal cosa come se costantemente v'influisse una sensazione musicale qualsiasi»³⁷, e tra gli autori di quest'ultima Buzzi

³⁴ PAOLO BUZZI, *Germania senza Futurismo* (1937), in Id., *FutSCT*, [1982, tomo I], pp. 25-28, qui pp. 27-28. L'articolo viene pubblicato per la prima volta in «Il Merlo», 167 (5 settembre 1937).

³⁵ Ivi, p. 27.

³⁶ PAOLO BUZZI, *Il poema dei quarantanni*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1922, pp. 119-120.

³⁷ Cit. in GIAMPAOLO PIGNATARI, *Per una chiarificazione della genesi del Futurismo in Paolo Buzzi*, cit., p. XXIX.

cita esplicitamente Wagner³⁸. Nel 1914 con la pubblicazione di *Abbasso il tango e Parsifal!* Marinetti ha espresso chiaramente il necessario allontanamento dal compositore tedesco:

Re e Regine dello snobismo, sappiate che dovete un'obbedienza assoluta a noi, ai futuristi, novatori vivi! Lasciate dunque alla follia bestiale del pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cinquant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da Debussy, da Strauss e dal nostro futurista Pratella, non significa più nulla! Voi ci avete aiutati a difenderlo, quando ne aveva bisogno. Noi v'insegneremo ad amare e a difendere qualcosa di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.

D'altronde, voi dimenticate *quest'ultimo argomento, l'unico persuasivo per voi*; amare oggi Wagner e *Parsifal*, che si rappresenta dappertutto e specialmente in provincia... dare oggi dei thè-tango come tutti i buoni borghesi di tutto il mondo, suvvìa,

NON È PIUÙ CHIC!³⁹

Cronaca, scrittura e sensorialità: nelle pagine di *Conflagrazione* anche il senso della vista, così come quello dell'udito, vengono coinvolti per raccontare l'attualità; il rosso colpisce allo stesso modo del suono intermittente dell'arma usata in guerra, che con il primo si fonde, e la pagina diventa tavola verbale, figurativa e acustica. Anche l'evoluzione scientifica con l'impiego dei gas asfissianti (tav. 12-13-14-15 settembre 1915⁴⁰) come i segni matematici e le sequenze numeriche in pittura (si pensi a *Numeri innamorati* di Balla⁴¹) ne sono coinvolti. Segno iconico, segno verbale e segno matematico sono in relazione. Il *Gesamtkunstwerk* «rappresenta [...] l'unica alternativa storica non soltanto possibile, ma anche *necessaria*»⁴²: l'opera d'arte totale è rivoluzione, ma l'opera d'arte totale è innanzi tutto il Futurismo stesso, il gruppo attorno a Marinetti che, anche nel *Manifesto*, realizza forse il primo *Gesamtkunstwerk* futurista. Sia citato qui il punto 11:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Abbasso il tango e Parsifal!* (1914), in *Manifesti del Futurismo*, cit., pp. 128-130, qui pp. 129-130.

⁴⁰ P. BUZZI, *Conflagrazione*, cit., p. 194.

⁴¹ GIACOMO BALLA, *Numeri innamorati*, 1920. Olio su tela. MART, Rovereto.

⁴² MICHELA GARDA, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 275-294, qui p. 281.

ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta⁴³.

Di rumori intensi, ritmici e stridenti parla anche la lettera-manifesto *L'arte dei rumori*, redatta nel 1913 da Russolo e indirizzata a Balilla Pratella, dove si legge:

[...] coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. [...]. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e GODIAMO MOLTO PIÙ NEL COMBINARE IDEALMENTE DEI RUMORI DI TRAM, DI MOTORI A SCOPPIO, DI CAROZZE E DI FOLLE VOCIANTI. [...]. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee⁴⁴.

Il rumore entrerà nelle pagine di Buzzi, così come in quelle di molti altri futuristi, anche come rumore di sovvertimento e violenza: sfogliando *Conflagrazione* diverse sono le tavole dove lo scrittore registra esplosioni di granate o di bombe. Si veda ad esempio la tavola datata 9-10-11 settembre 1915 in cui Buzzi annota gli eventi legati al Monte San Michele e in cui i bombardamenti austriaci, oltre che trovare espressione in una scrittura fatta di segni tracciati a mano, vengono riprodotti attraverso una serie di linee più o meno calcate disposte a raggio che piovono sulla parte inferiore, dove è posta la scritta «Basso Isonzo»⁴⁵. Anche l'uso del colore arricchisce qua e là il racconto grafico, facendo della pagina una superficie che non diventa solo punto di incontro dell'espressione scritta e della linea⁴⁶. Chiaro è altresì il richiamo alla tecnica della psaligrafia nella riproduzione della figura della vittoria posta nella parte superiore della tavola narrante gli avvenimenti del 18-19-20 dicembre 1914⁴⁷, mentre la pagina altrove diventa in un certo qual modo "tattile", assumendo la consistenza (o dando l'illusione della consistenza) della pietra e allo stesso tempo pittura su pietra (di cui Buzzi sembra servirsi per

⁴³ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo. Pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909*, in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 6-10, qui p. 7.

⁴⁴ LUIGI RUSSOLO, *L'arte dei rumori. 11 Marzo 1913*, in *ivi*, pp. 123-132, qui pp. 123, 125-126, 127.

⁴⁵ P. BUZZI, *Conflagrazione*, cit. p. 193.

⁴⁶ *Ivi*, ad esempio p. 84.

⁴⁷ *Ivi*, p. 101.

riprodurre i combattimenti e i protagonisti della lotta⁴⁸). La tavola è combinazione di parole in libertà, suono fonetico e piano, nel senso di superficie, in cui si svolge non solo l'arte del poeta ma anche dell'azione. Si procede dalla parola alla parola, dalla parola all'immagine, dall'immagine all'immagine e da questa di nuovo alla parola, per ripartire dalla sonorità e così via, senza regole fisse, perché l'una funge da accompagnamento e compenetra l'altra. Il punto, la linea, la macchia trovano sulla superficie la loro ragione d'essere, comunicano e/o ampliano un contenuto. Così è anche per lo spazio bianco, che modula le pause.

Della sua epopea parolibera Buzzi scriverà, dandone una significativa descrizione, nella conferenza dal titolo *Il Futurismo nel panorama della mia spiritualità*:

Il poema *Conflagrazione*, Epopea sensibilstica inedita della grande guerra moderna, che io composi – ad esempio – con i grandi titoli dei giornali, i pezzi di mappa dello Stato Maggiore, le formule di tutti i calibri esplosivi e coi segni grafici e plastici e tattilici della mia fantasia e della mia impressionabilità, si prefiggeva – magari con qualche macchia rossa che avrebbe voluto dell'autentico sangue – di significare, anche nel campo dell'Epica, appunto quella emancipazione definitiva da Omero che è stato un altro dei risoluti geniali. [...]

L'emozione che l'artista vuol rendere è lirico-pittorico-musicale insieme⁴⁹.

Occorre qui fare attenzione soprattutto all'aggettivazione usata: l'«epopea» viene definita «sensibilstica», i segni «grafici e plastici e tattilici» e l'emozione che ne deve risultare «lirico-pittorico-musicale». Nella realizzazione la macchina è accanto all'uomo: i caratteri tipografici, così cari ai futuristi, riempiono – e ciò è risaputo – molte delle tavole parolibere, incoraggiando e sviluppando un nuovo tipo di sensibilità. Ma la macchina è anche la già ricordata guerra, esperienza totalizzante in cui l'individuo viene chiamato a far parte del tutto – e nel Futurismo arte e vita si compenetrano: per Marinetti, «la guerra [...] è il più bel poema futurista apparso finora»⁵⁰ e nel 1915, poco prima dell'entrata dell'Italia in quella stessa guerra, Balla e Depero hanno firmato il già citato manifesto per la *Ricostruzione futurista dell'universo*, in cui scrivono:

⁴⁸ Ivi, p. 171. Importanti sono qui le gradazioni del grigio che differenziano i soggetti, realizzati con una tonalità più scura, dallo scontro, la cui resa viene compiuta con l'utilizzo di un grigio differente rispetto a quello che costituisce lo sfondo della scena.

⁴⁹ PAOLO BUZZI, *Il Futurismo nel panorama della mia spiritualità*, Conferenza tenuta a Palazzo Giustiniani in Roma (presente Giovanni Gentile) nel 1930 [dattiloscritto, p. 5] in MSS Buzzi 32/1 (Centro Stendhaliano, Biblioteca Comunale Centrale, Palazzo Sormani, Milano). La sottolineatura è presente nell'originale. Insieme al dattiloscritto di dieci pagine è conservato nel Fondo Buzzi anche il relativo manoscritto.

⁵⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, 1915. *In quest'anno futurista*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 282-289, qui p. 286.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto⁵¹.

Alla base del *Gesamtkunstwerk* si pone un'analisi della condizione umana, un tentativo di ricostruzione e di voluta coesione.

Per quanto riguarda Buzzi, il suo *Gesamtkunstwerk* non trova spazio solo in *Conflagrazione*: anche ne *L'ellisse e la spirale* la soluzione scelta «[p]er meglio intonare alle sue progressive trascendenze enarmoniche il metraggio particolare della fantasia» è innovativa sia per la presenza di quelle che dal poeta vengono definite «le formule del calcolo sublime, dall'algebra alla chimica, alla meccanica ed all'astronomia» che dice di aver «chiamato in aiuto»⁵² sia per le implicazioni di carattere psichico legate a quest'ultime, che hanno fatto parlare di esoterismo, sia ancora per la coalescenza verbale e visiva, a cui si aggiunge, o meglio, in cui compenetra la componente filmica. Nell'intervento dal titolo *I giovani poeti e la guerra*, pubblicato nel dicembre 1916 ne «L'Italia futurista», Buzzi ritornando sul testo per lamentarne il fatto che nessun critico lo avesse veramente capito, dà dello stesso una definizione che è di per sé chiara della complessità e realizzazione di fusione delle arti (e non solo):

[...] non è altro che un atto di sincera coscienza, ispirato appunto a tali correnti di guerra e di rivoluzione. La più sbrigliata fantasia politico-letteraria vi tenta degli approcci con la matematica sublime, e la prosa musicale vi si accorda con le parole in libertà, enarmonizzandosi estremamente coi diagrammi espressivi⁵³.

Il sottotitolo recita *Film + parole in libertà*, e per ogni capitolo della prima parte Buzzi fornisce, oltre al titolo, il metraggio, per un totale di 3533 metri di pellicola⁵⁴, mentre nella seconda parte quest'ultimo è sostituito da una presupposta – in quanto priva di consistenza in matematica – formula algebrica. Chi legge tale testo si trova di fronte sia a «[u]n romanzo in forma di “serial”»⁵⁵, sia a un'opera

⁵¹ G. BALLA & F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), cit., p. 161.

⁵² PAOLO BUZZI, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915, s. p. [a F. T. Marinetti].

⁵³ PAOLO BUZZI, *I giovani poeti e la guerra*, in «L'Italia futurista», 11 (1 dicembre 1916).

⁵⁴ P. BUZZI, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, cit., p. [1]. Il metraggio totale del testo fornito da Buzzi è inferiore rispetto a quello che si ricava attraverso un calcolo reale delle singole parti (in tutto 4057 metri).

⁵⁵ MARIO VERDONE, *Cinema e letteratura del Futurismo*, Calliano (Trento), Manfrini, 1990, p. 133.

in cui l'autore «intravede la possibilità di rappresentare la metamorfosi stessa del romanzo»⁵⁶: Buzzi costruisce il suo testo su singoli episodi adottando una forma narrativa di tipo tradizionale che si trasforma e si dissolve, almeno in quasi una cinquantina di pagine, in tavola parolibera e in poema lirico, da considerarsi, «per le sue qualità visionarie e magiche», «anticipazione surrealista»⁵⁷. Nel manifesto *La cinematografia futurista* del 1916 si legge: «Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale»⁵⁸. Sulla tavola parolibera può realizzarsi la fusione, essere messa a punto una nuova modalità di percezione, in cui tempi e spazi agiscono simultanei. Un'analisi condotta su molte sequenze delle pellicole accessibili del Futurismo mostra come anch'esse siano frutto di compenetrazioni, assorbano ad esempio le stilizzazioni e i linearismi *fin de siècle* per riformularli, e allo stesso tempo fungano da motore di anticipazione: ne sono un esempio alcune scenografie della pellicola *Thaïs*⁵⁹, che sfruttano composizioni geometriche composte da linee inserite in griglie modulari su cui si basano anche i modelli ottico-percettivi sviluppati dall'*op art* che, nelle ricerche svolte, partirà anche dalle intuizioni futuriste.

La spirale, che Buzzi sceglie come parte del titolo di una delle sue creazioni, sembra dunque indicare anche la direzione di lettura del Futurismo e del concetto di *Gesamtkunstwerk* di inizio Novecento: esso è sintesi artistica non solo realizzata a livello spaziale, ma anche a livello temporale. Entrambi questi livelli sono da leggere, come in una rappresentazione grafica della curva matematica suddetta, nel loro avvicinamento e allontanamento progressivo, dal centro verso l'esterno e dall'esterno verso il centro; la spirale è ciò che contiene.

⁵⁶ ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, Ricordi, 2003, p. 139.

⁵⁷ M. VERDONE, *Cinema e letteratura del Futurismo*, cit., p. 137; cfr. anche PAOLO BUZZI, *Nota del traduttore*, cit., pp. 7-8.

⁵⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA, REMO CHITI, *La cinematografia futurista. Manifesto futurista pubblicato nel 9° numero del giornale «L'Italia futurista» (1916)*, in *Manifesti del Futurismo*, cit., pp. 176-180, qui p. 177.

⁵⁹ ANTON GIULIO BRAGAGLIA (regia di), *Thaïs*, Roma, Novissima Film, 1916, 35 min.

LA FORTUNA DEL FUTURISMO ITALIANO
NELL'AUSTRIA DI INIZIO SECOLO:
LA RIVISTA VIENNESE «DER RUF» (1912-1913) E ROBERT MÜLLER

di ARTURO LARCATI

1. Introduzione: arte moderna e arte d'avanguardia nella monarchia austriaca di inizio secolo

Quando si parla della fortuna del Futurismo nei paesi di lingua tedesca e in particolare dei suoi rapporti con l'avanguardia espressionista, a essere chiamate in causa sono normalmente la Germania¹ e, dopo la nascita del Dadaismo, la Svizzera². Se l'Austria in questo caso non viene pressoché considerata, è perché l'Espressionismo, nell'Impero austro-ungarico, ha condotto un'esistenza marginale e contrastata. Questo approccio alla questione è giusto e sbagliato nello stesso tempo. Complessivamente, può essere legittimo perché, prima ancora di essere diffamato dai nazisti, l'Espressionismo, in Austria, viene fortemente avversato dai critici conservatori che vi vedono un tentativo maldestro e inutile di reinterpretare la modernità dopo la grande stagione della cosiddetta *Wiener Moderne*, dopo gli apici raggiunti dall'arte di Klimt, Hofmannsthal e Schnitzler³. Di conseguenza, gli

¹ Ciò vale sia per quanto riguarda le arti figurative che la letteratura. Sulla fortuna della pittura futurista cfr. DOROTHEA EIMERT, *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, Köln, Kopp Verlag, 1974; JOHANNA ELTZ, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922*, Bamberg, Uni-Druck, 1986. Per quanto riguarda invece la letteratura cfr. PETER DEMETZ, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934. Mit einer ausführlichen Dokumentation*, München, Piper, 1990; HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, Stuttgart, M. und P. Verlag für Wiss. und Forschung, 1991.

² Cfr. RICHARD SHEPPARD, *Dada und Futurismus, in Sinn aus Unsinn. Dada international*, hrsg. von Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann, Bern/München, Francke Verlag, 1982, pp. 29-70.

³ Cfr., per quanto riguarda la pittura, RAINER FUCHS, *Apologie und Diffamierung des «Österreichischen Expressionismus». Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, Mit einem Vorwort von Wilfried Skreiner, Wien u.a., Böhlau, 1991.

autori austriaci dell'Espressionismo come Oskar Kokoschka ed Albert Ehrenstein sono emigrati in Germania, in particolare a Berlino, dove l'interesse per le loro opere era molto maggiore rispetto all'Austria. A causa di questa ostilità nei confronti dell'Espressionismo, viene a mancare in Austria al Futurismo l'*humus* più fertile su cui diffondersi e crescere. Questo giudizio complessivo tuttavia non tiene conto di alcuni episodi isolati ma piuttosto importanti, che per breve tempo in Austria hanno imposto il Futurismo all'attenzione del pubblico interessato anche. Il più importante è quello delle ripercussioni del movimento italiano all'interno della rivista viennese «Der Ruf. Ein Flugblatt an junge Menschen», pubblicata a Vienna tra il 1912 e il 1913 e nata come organo ufficiale dell'Akademischer Verband für Literatur und Musik (Associazione Universitaria per la Letteratura e la Musica), un'associazione di studenti e di giovani artisti che sostiene, in polemica con gli autori più affermati, le espressioni artistiche più innovative e anticonformiste. La rivista pubblica le poesie di Albert Ehrenstein, i disegni "scandalosi" di giovani pittori come Oskar Kokoschka ed Egon Schiele e organizza serate che in parte assomigliano alle serate futuriste, dedicandole, tra l'altro, a due tra i musicisti più discussi e controversi dell'epoca come Arnold Schönberg e Alban Berg. Inoltre, tra il dicembre 1912 e il gennaio 1913, l'Associazione fa arrivare a Vienna la prima grande mostra del Futurismo, organizzata da Herwarth Walden, che aveva fatto il giro dell'Europa, era stata a Parigi, Londra e Berlino, ma non aveva ancora fatto tappa nelle grandi metropoli della Monarchia Danubiana.

La mostra viennese del 1912-13 sarà la base della fortuna del Futurismo a Vienna anche dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, evento cruciale che per alcuni anni interromperà bruscamente ogni tipo di scambio a livello culturale tra Italia e Austria. Prima della mostra, il Futurismo è conosciuto soprattutto nei circoli progressisti che hanno accesso alla rivista berlinese «Der Sturm». Se però Herwarth Walden si fa portavoce delle istanze futuriste, è proprio per merito di un artista austriaco: nelle sue memorie, Oskar Kokoschka rivendica infatti il merito di aver scoperto molto presto il giovane Boccioni e di avergli aperto la strada del successo internazionale, segnalandolo a Walden e offrendogli la possibilità di farsi conoscere attraverso «Der Sturm»⁴. Ma proprio le simpatie di Walden per il Futurismo offrono, tra le altre cose, il pretesto a Karl Kraus per prendere le distanze dal programma della rivista berlinese. Nel giugno del 1912, il critico viennese reagisce sulla sua «Fackel» con la consueta aggressività alla pubblicazione di due manifesti futuristi in «Der Sturm»:

Ich habe mit Berliner Literaturpolitischen Bestrebungen, mit Futuristen, Neopathekern, Neoklassizisten und sonstigen Inhabern von Titeln ebenso we-

⁴ OSKAR KOKOSCHKA, *Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer*, München, Bruckmann, 1971, p. 109.

nig zu schaffen wie mit Wiener Kommerzial- oder Sangräten. [...] Ich halte das Manifest der Futuristen für den Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstand beschmutzt. Ich halte das Manifest der futuristischen Frau, der ich jede perfekte Köchin vorziehe, für eine Handlung, der ein paar lustlose Rutenhiebe zu gönnen wären. Ich halte Else Lasker-Schüler für eine große Dichterin. Ich halte alles, was um sie herum neugetönt wird, für eine Frechheit. [...] Ich achte und beklage einen Fanatismus, der nicht sieht, daß unter den Opfern, die er der Kunst bringt, diese selbst ist. Ich verfluche eine Zeit, die den Künstler nicht hört; aber sie zwingt ihn nicht, ihr das zuzuschreiben, was er ihr nicht zu sagen hat⁵.

La scomunica del Futurismo da parte del più influente critico austriaco, che pure aveva mostrato e continuerà a mostrare una certa disponibilità nei confronti di alcuni talenti emergenti dell’Espressionismo viennese⁶, non farà che aggravare il generale clima di ostilità nei confronti dell’avanguardia, sia quella di casa che quella degli altri paesi. Così non stupisce che, nelle reazioni alla mostra futurista del 1912-1913, il massimo cui si arrivi a concedere da parte della critica sia il vago riconoscimento di una certa modernità nei procedimenti applicati dai pittori, fermi restando i dubbi complessivi su un’arte che comunque resta espressione di “follia”⁷.

La condanna di Kraus e lo scetticismo della stampa ufficiale non impediscono tuttavia che il Futurismo incontri il favore della scuola del Cinetismo viennese⁸ e, più tardi, anche di Friedrich Kiesler (1890-1965). Dopo gli orrori della guerra, non è più l’ideologia aggressiva di Marinetti che suscita ammirazione; inoltre, rispetto al cosiddetto Futurismo storico, la fortuna del movimento in Austria conosce un nuovo protagonista: Enrico Prampolini. Introducendo un’ulteriore novità rispetto agli anni dieci, l’artista emiliano, farà sentire tutto il peso delle sue innovazioni sul piano del teatro e in particolare della scenografia⁹. Nel passaggio tra primo e secondo Futurismo, comunque, è sempre Vienna a fare da scenario per la ribalta

⁵ KARL KRAUS, *Notizen*, in «Die Fackel», XIV (1912), nn. 351-353, pp. 53-54.

⁶ Cfr. MARTIN LEUBNER, *Kraus und die Expressionisten*, in *Karl Kraus’ «Literatur oder Man wird doch da sehn»*. Genetische Ausg. und Kommentar, hrsg. von Martin Leubner, Göttingen Wallenstein-Verlag 1996, pp. 213-232.

⁷ Cfr. HARTWIG FISCHEL, *Aus dem Wiener Kunstleben*, in «Kunst und Kunsthandwerk» (Wien), 16 (1913), p. 70; *Notiz*, in «Cicerone» (Leipzig), 5 (1913), p. 69.

⁸ Cfr. PATRICK WERKNER, *Der Wiener Kinetismus. Ein Futurismo Viennese?*, in *Wiener Kinetismus. Eine Moderne in Bewegung*, hrsg. von Gerald Bast, Wien/New York, Springer 2011, pp. 56-67.

⁹ Cfr. ARTURO LARCATI, *Enrico Prampolini und die Wiener Avantgarde der 1920er Jahre*, conferenza tenuta in occasione del Congresso internazionale (organizzato da Primus-Heinz-Kucher) dal titolo *Vergessene Avantgarde. Verdrängte Moderne. Transdisziplinäre Projekte in Kunst, Kultur und Literatur im Österreich der Zwischenkriegszeit* (13-14 dicembre 2012, Università di Klagenfurt).

del movimento, mentre gli altri grandi centri dell'Impero austroungarico – Praga, Budapest, Trieste – resteranno tutti in secondo piano rispetto alla capitale, anche perché dopo il 1919 fanno parte di altre entità nazionali¹⁰.

2. Le affinità tematiche con la poetica futurista nei primi tre numeri della rivista «Der Ruf»

La vita della rivista è piuttosto breve: dura due anni in tutto (dal 1912 al 1913), ma per le avanguardie sono anni cruciali. Di essa usciranno solo cinque fascicoli, dedicati a singoli argomenti monografici e curati sempre da autori diversi. I primi tre fascicoli trattano temi che hanno forti affinità con quelli del Futurismo: *Carnevale*, *Primavera* e *Apologia della Guerra*. Tutti e tre sono variazioni del tema dello stesso grande complesso tematico dell'*Aufbruch* – del risveglio dal letargo, della partenza verso lidi sconosciuti, della ricerca dell'ignoto, del nuovo che avanza, della modernità che si fa strada, della rivoluzione che si preannuncia.

Parlare di affinità col Futurismo in questo caso è d'obbligo, perché chi va alla ricerca delle tendenze futuriste di «Der Ruf» non troverà documenti di esplicita adesione al movimento di Marinetti ma dovrà piuttosto seguire le tracce di una professione di fede futurista negli scritti di Robert Müller (1887-1924), la figura più in vista dell'*Akademischen Verband*. Questi saggi, che rappresentano la linea ufficiale della rivista, hanno come esplicito presupposto una critica alla decadenza e all'atteggiamento filisteo della società borghese di fine secolo nettamente ispirata alla *Kulturkritik* di Nietzsche. Alla pressione esercitata dalle istituzioni borghesi e alla piattezza opprimente della vita culturale Müller contrappone dal canto suo l'utopia di una nuova epoca eroica nel segno del vitalismo e della tecnica, un'epoca da lui definita “gotica”, perché in essa il nuovo si fonde con l'originario e il moderno con il preistorico¹¹.

Il primo volume della rivista è dedicato al carnevale perché Müller, nella sua critica alla società borghese, punta sulla satira e quindi vede avvenire il cambiamento nel segno del caos e della stravaganza¹². In una visione molto efficace e

¹⁰ Per quanto riguarda Trieste va ricordato Theodor Däubler, una centrale figura di mediatore tra l'Italia e i paesi di lingua tedesca, cui Schmidt-Bergmann dedica tutto un capitolo (pp. 226-242) del suo lavoro. A Budapest nasce invece la rivista d'avanguardia MA, diretta da Lajos Kassák, che già nei suoi primi anni offre molto spazio al Futurismo e all'Espressionismo. Negli anni Venti, comunque, la rivista, per motivi politici, si trasferisce a Vienna. Anche lì si apre agli artisti costruttivisti e fa da cassa di risonanza per i testi sulla scena futurista di Enrico Prampolini.

¹¹ SIEGLINDE KLETTENHAMMER, «Der Ruf». *Eine Zeitschrift des österreichischen Frühexpressionismus*, in MARIA AUBÖCK, *Wien um 1900. Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog der Biennale in Venedig 1984*, Wien/München, Brandstätter, 1985, pp. 541-543; qui p. 541.

¹² I Futuristi stessi ricorrono a un paradosso analogo quando – nel celebre passo del *Manifesto tecnico della pittura futurista* – si definiscono «i primitivi di una sensibilità completamente rinnovata».

suggestiva, Müller contrappone, in modo analogo al Futurismo¹³, la fantasia e l'allegria del carnevale al pessimismo del senso della fine tipico dell'epoca di fine secolo: «Es wird das proucierteste Zeitalter werden, es wird gotisch zugehen, bizarr und phantastisch, modern prähistorisch und man wird großes Interesse an allen Anfängen haben, statt wie bisher an Peripetieen und Endpunkten»¹⁴. Müller saluta i segni dei tempi che cambiano – in particolare le trasformazioni architettoniche delle grandi città e i simboli del progresso scientifico – con lo stesso entusiasmo dei Futuristi ed esattamente come loro individua nella velocità con cui il mondo si evolve un ideale primario da abbracciare senza esitazione:

Unsere Übersicht über die Dinge ist geräumiger geworden, in Dimensionen sind wir verwöhnt, und, seit wir überall dort, wo gut sein ist, Wolkenkratzer und Sternwarten bauen, ist auch unsere Bescheidenheit gewachsen. [...] Nur die reaktionären Fortschrittsgemüter weinen um das stimmungsvolle Postwagentempo von ehemals, nervenlose Gemüter, die an Geschwindigkeiten sich die Seekrankheit holen statt eines Zustandes höchster Gesundheit (I, 4).

Prettamente futurista è anche la metafora con la quale Albert Ehrenstein interpreta, in perfetta sintonia con le posizioni di Robert Müller, il darwinismo sociale applicato alle comunità nazionali e l'idea tutta particolare di “evoluzione” dei popoli nella poesia *Hymne der Völker (Inno dei popoli)*:

Völker sind nur Benzin
In den Automobilen
Mittel sie, niemals Zweck
Dem Entwicklungswillen (I, 24).

Come la benzina fa funzionare il motore delle automobili provocando scoppi al loro interno, così anche i popoli, nella logica della poesia, misurano la loro maggiore o minore capacità di adeguarsi al processo evolutivo in forma bellicosa: «Nur der Kampf ist euer!» (I, 24), decreta il poeta rivolgendosi a loro. Facendo propria l'idea che le nazioni debbano confrontarsi solo attraverso il conflitto violento, Eh-

¹³ È quasi superfluo sottolineare che l'umorismo e il grottesco sono due elementi trainanti dell'estetica futurista, prima ancora di quella dadaista. Il riso e la risata sono dei perni fondamentali dell'estetica futurista per il forte potenziale sovversivo e dissacratorio che rappresentano: basti pensare alla ricerca del grottesco nel programma marinettiano del teatro di varietà, al capolavoro boccioniano dedicato appunto a *La risata* oppure a *Il controdolore* (1914) di Palazzeschi o alla performance *Il funerale del critico*, nel corso della quale il corteo funebre viene trasformato in una sfilata di carri da carnevale.

¹⁴ ROBERT MÜLLER, in *Das Kompliment der Neuen*, in «Der Ruf», I (1912) (Sonderheft: Frühling), pp. 2-4; qui p. 4. D'ora in avanti gli articoli tratti dalla rivista verranno citati tra parentesi nel testo solo col numero del volume e quello della pagina.

renstein anticipa il tema del terzo volume della rivista, dedicato all'«Apologia della guerra».

Nella retorica delle avanguardie europee uno dei paradigmi più ricorrenti per caratterizzare il nuovo che avanza è il risveglio della primavera, concepito in senso vitalista come risveglio della vita che si fa strada spazzando via tutto ciò che di sterile e sclerotizzato trova davanti a sé. Per i musicisti futuristi, ad esempio, la primavera inaugurata dal movimento è una sorta di fiume in piena che travolge tutti gli ostacoli con i quali la tradizione frena la voglia di innovazione: «Il Futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro»¹⁵. L'esaltazione della primavera che alimenta le poetiche dell'avanguardia pone anche fine al culto simbolista e decadente dell'autunno come “correlato oggettivo” della malinconia e del senso della finitezza. Paul Stefan, nel saggio che introduce il secondo volume della rivista, sviluppa questa logica definendo gli autori avanguardisti vicini al Verband für Literatur und Kunst come i “portavoce della primavera” e facendo di loro degli eroi che, forti soltanto della fiducia in se stessi e nella loro arte, si oppongono sino allo stremo alle forze conservatrici di una società che fa di tutto per marginalizzarli. In risposta a questa aperta ostilità Paul Stefan proclama la rottura totale con la tradizione e la mentalità borghese, chiamando a raccolta tutti i giovani artisti animati dallo stesso spirito di rinnovamento, anche oltre i confini dell'Impero austro-ungarico, ed esortandoli ad unirsi sotto la bandiera della rivista:

Diese kribbelnde und skriblende Welt um uns soll uns nichts mehr angehen. Nun einen Glauben haben wir noch, den an uns, den an eine wirkliche Welt da draußen jenseits der Pfähle, die uns offen bleibt. Wir wissen, dass wir mit Europa zusammenhängen, dass es Menschen gibt, die unsere Sprache sprechen. An sie alle, die es angeht, werden wir uns von Mal zu Mal wenden. Zu ihnen dringe vom Frühling, den sie und uns meinen, dieser Ruf! (II, 5-6)

Con questa dichiarazione, che legittima il titolo dato alla rivista, si rende ufficiale l'apertura alle altre avanguardie europee¹⁶. Per Robert Müller, tra gli «uomini» che in Europa «parlano la stessa lingua» del rinnovamento primaverile, un ruolo privilegiato spetta ai Futuristi. L'intellettuale austriaco condivide la visione futurista di un mondo nuovo in cui i valori tecnologici hanno sostituito quelli umanistici, ormai non più al passo coi tempi. Nel saggio dal titolo ironico e intradu-

¹⁵ FRANCESCO BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi* (11 gennaio 1911), in *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano de Maria con la collaborazione di Laura Dondi, Milano, Garzanti, 1994, p. 51. Si pensi anche alle poesie di Govoni *L'inaugurazione della primavera* (1915) e alla pièce di Pratella, *Primavera. Stato d'animo drammatizzato* (1921).

¹⁶ Dal punto di vista retorico, la sfida eroica lanciata dai sostenitori del risveglio primaverile ricorda quella di Marinetti a conclusione del *Manifesto di fondazione*: «Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...» (in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 9).

cibile *Spätlinge und Frühlinge* (II, 13-23), il nuovo è rappresentato appunto dalla macchina, il vecchio invece dall'idillio romantico. Nell'estetizzazione della macchina che Müller propone, la nuova protagonista del mondo moderno è depositaria di una propria psicologia e possiede tutte le caratteristiche artistiche ed umane che si possono desiderare. Vista in tal modo, la macchina diventa il punto di riferimento imprescindibile per il rapporto tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda nonché, più in generale, per la nuova razza che sta nascendo:

Eine tüchtig und nett gehende Maschine hat es mit allen feinen Künsten der Welt und allen delikaten Sensationen zu tun. Da ist Musik Rhythmus Proportion Figur und Erfindung, Farbe soviel man will, Humanität und intuitives Talent, Stil und eine virtuose Beherrschung aller Menschenmöglichkeiten. Darum ist es absolut unerfindlich, warum eine verbummelte Mühle in einer Waldschlucht, die doch auch nicht als autochthoner Pilz ihr Verhältnis zur Umgebung hat, unbedingt lebenswerter sein soll als ein geschmackvoll erdachtes Elektrizitätswerk, das zu seiner szenischen und kraft- und zeitökonomischen Voraussetzungen stimmt (II, 14).

Il confronto tra una centrale elettrica “concepita con gusto” e il mulino “cavadaverico” (II, 14) è analogo al celebre gesto di Marinetti che, nel manifesto di fondazione, saluta la nascita di una nuova bellezza – quella appunto della macchina – destinata a sostituire la Nike di Samotracia. Anche per Müller la civiltà della macchina è superiore a quella tradizionale perché è caratterizzata dal vitalismo e dall'attivismo, da quella che lui chiama la «Sehnsucht nach Kraftentfaltung» (II, 14), mentre l'idillio (romantico-)rousseauiano ha un effetto soporifero e favorisce «una pigrizia paradisiaca» (II, 14). In generale, l'intellettuale austriaco formula l'esigenza che l'evoluzione della società non perda il passo con i progressi della tecnica, in particolare con quelli che riguardano gli armamenti:

Die Hauptsache ist, daß man in ein Verhältnis zur ganzen großen Welt kommt, daß man für eine Weltanschauung fähig wird, die mit der Technik Schritt hält und nicht hinter Fernrohren, Tiefseeforschungen hinter Dynamit, Dampf und Edison, Tesla und Kilometerschlachten des russisch-japanischen Kontinentalkrieges zurückbleibt (II, 19).

La «religione della macchina» (II, 19) predicata da Müller e la sua esaltazione della tecnica in tutte le sue manifestazioni trova piena conferma nel suo saggio dedicato all'«apologia della guerra» nel terzo volume della rivista¹⁷. Mescolando i

¹⁷ All'inizio del secolo l'esaltazione della guerra – che oggi suona raccapricciante – è molto diffusa tra gli scrittori e gli intellettuali europei che la mettono in relazione al pensiero di Nietzsche, spesso volgarizzando la sua filosofia. Persino Thomas Mann, nei suoi *Gedanken im Kriege* (1914), dà un'interpretazione in senso positivo del conflitto bellico.

tipici argomenti di provenienza biologista con una visione ispirata al darwinismo sociale, Müller giunge qui a una visione mitizzante del conflitto bellico. Secondo lui, la guerra è iscritta nel DNA dei popoli e ben si comportano le nazioni che assecondano questo istinto per affermarsi all'interno della comunità dei popoli. L'asse argomentativa su cui si basa questo modo di pensare è in sostanza la stretta connessione di vitalismo, tecnica e guerra. In questa logica la guerra viene considerata il migliore banco di prova per le qualità sia del singolo che delle comunità: «Der Mensch steht so hoch, als ein Krieg steht...» (III, 7) La pace stessa esiste solo in funzione della guerra, come 'apice della guerra' (III, 6), come intervallo tra un conflitto e l'altro.

In questa "apologia" non si parla direttamente di Futurismo. Tuttavia esiste un forte punto di contatto tra le posizioni di Müller e la tesi futurista della guerra come unica igiene dei popoli, dato che l'esaltazione della guerra va di pari passo con quella della tecnica. Ma l'intellettuale austriaco va ancora oltre questa coincidenza. L'apologia della guerra come bagno rigeneratore, come processo di ringiovanimento, di espressione e rafforzamento delle migliori energie di un popolo non coinvolge solo la tecnica, essa stessa manifestazione di vitalismo, bensì riguarda per lui in generale tutte le forme di espressione di una nazione, comprese l'arte e la scienza:

Die Kunst wird zum Generalissimus des Friedens ernannt; aber die Kunst und das Gehirn, die Industrie und die Wissenschaft und die Technik brechen ihre Zelte auf und ziehen mit hinaus, und verjüngt kehren sie aus der Schlacht zurück (III, 6).

Di squisitamente moderno in questo approccio al tema c'è il fatto che, celebrando i progressi della «cultura della nostra guerra altamente sviluppata» (III, 6), Müller pensa a una guerra totale, che prevede cioè una mobilitazione non soltanto delle forze armate, bensì di tutti gli strati della popolazione civile, senza distinzione di rango o specializzazione. Una previsione pienamente azzeccata, già per quanto riguarda il primo conflitto mondiale che stava per cominciare.

L'esaltazione della tecnica da parte di Müller, mentre crea un ponte verso il movimento futurista, costituisce nello stesso tempo un elemento di forte rottura nei confronti dell'Espressionismo tedesco. Nonostante la rivista viennese «Der Ruf» abbia un rapporto di collaborazione con quella berlinese «Der Sturm», come dimostra il sostegno comune dato ad artisti austriaci come Kokoschka, Ehrenstein o Schiele e la collaborazione nata per portare a Vienna la mostra futurista organizzata dalla *Sturm-Galerie*, i circoli di artisti e scrittori che gravitano all'interno della rivista di Herwarth Walden hanno un atteggiamento molto più ambivalente nei confronti della tecnica. Non a caso, lo scetticismo nei riguardi del progresso scientifico e tecnico diventerà in seguito un tratto sempre più pronunciato della mentalità tedesca.

Robert Müller, *Der Futurist*

Due anni più tardi – siamo nel 1914 – Robert Müller dedica al Futurismo uno dei saggi più acuti che siano stati scritti sul movimento di Marinetti, basato su una capacità di offrire un'analisi precisa e differenziata dei suoi diversi aspetti teorici e pratici. Pur essendo stato concepito nella fase più intensa della penetrazione futurista nei paesi di lingua tedesca, il saggio ha una lucidità che lo distingue dalle numerose prese di posizione più squisitamente emozionali e lo avvicina piuttosto agli studi che successivamente potranno contare sulla maggiore “oggettività” garantita dalla distanza temporale. A renderlo singolare nel panorama delle prime reazioni al Futurismo è anche il fatto che alcune delle osservazioni più significative conservano la loro validità e la loro carica provocatoria ancora oggi.

L'*incipit* del saggio è un chiaro segnale del fatto che Müller, partendo dalla prospettiva del *common sense*, cerca una posizione intermedia tra due estremi che considera entrambe problematici: «Nicht der Futurist, sondern der Mensch der Kontre-Anarchie wird das Geschenk des gegenwärtigen Zeitalters sein»¹⁸. Müller intende da una parte contrastare il pericolo della totale anarchia, che intravede negli atteggiamenti evocati dal Futurismo, dall'altra considera altrettanto inaccettabile lo *status quo* difeso ad oltranza dalla società borghese, con la connessa esaltazione della sicurezza e della tranquillità. Quindi saluta sì con entusiasmo il momento anarchico, vitalista, “energetico”, trasgressivo rappresentato dal Futurismo, ma nello stesso tempo, con la sua visione dell’“uomo della contro-anarchia”, vuole mettere in guardia il lettore di fronte all’esasperazione unilaterale di questo atteggiamento. Ciò vale in particolare per quanto riguarda il pathos antirazionalista del movimento.

Müller interpreta correttamente il Futurismo come una rivoluzione che intende andare ben al di là del campo squisitamente estetico: «Der Futurismus ist nicht eine künstlerische, sondern eine Lebensbewegung»¹⁹. Presentando il Futurismo come lo sforzo di trovare forme nuove per un vitalismo a tutto tondo che fa proprie le istanze irredentiste e espansioniste della politica italiana, Müller anticipa la definizione che, sessant'anni più tardi, Peter Bürger avrebbe dato delle avanguardie storiche, parlando del loro tentativo di andare oltre il piano dell'estetica e di “trasportare l'arte nella vita”. Tuttavia, nel salutare positivamente questo modo di intendere la stretta connessione di arte e vita nel segno di un atteggiamento antirazionalista, Müller contesta il fatto che si tratti di una novità assoluta. Secondo lui, infatti, il vitalismo antirazionalista fatto proprio dal Futurismo non fa altro che

¹⁸ ROBERT MÜLLER, *Der Futurist* [1914], in ID., *Kritische Schriften*, vol. 1. Mit einem Anhang hrsg. von Günter Helmes, Paderborn Igel-Verlag 1993, pp. 188-191; p. 188. D'ora in avanti il saggio verrà citato solo con il numero della pagina tra parentesi.

¹⁹

raccogliere l'eredità di una tradizione che ha radici antichissime, soprattutto nei paesi di lingua tedesca: «Nicht anderes haben das Christentum und die guten alten Mystiker bis Hamann gelehrt» (189).

A livello di impostazione generale, Müller contesta al Futurismo da un lato il fanatismo esasperato nel portare avanti le proprie idee e dall'altro l'eccesso di razionalismo, nonostante i seguaci di Martinetti si proclamino gli apostoli del credo antirazionalista: «Der Futurist ist wider die Vernunft; und doch ist nichts so stark mit Rationalismus durchsetzt wie seine Lehre und seine Tat» (190). È probabile che, nel sostenere questa posizione, il critico austriaco pensi agli aspetti fortemente prescrittivi dei manifesti futuristi che, dal suo punto di vista, sono in evidente contrasto con la tanto enfaticamente sbandierata protesta contro la logica e con l'esaltazione della libertà dell'artista. Non restando abbastanza fedeli alla loro fede irrazionale e al loro spirito antisistemico, i Futuristi, secondo Müller, ricadono proprio in quelle tendenze (razionalistico-)borghesi che volevano contrastare. Le contraddizioni che il critico futurista rileva nell'estetica futurista²⁰ valgono a suo giudizio anche per i movimenti analoghi al Futurismo sorti in Inghilterra e in Germania con lo scopo di 'rinnovare il tipo europeo': «Eugenik», «Werkverbund», «Vortrupp-Parlament» (189). Anche in questo caso, secondo Müller, una certa dose di fanatismo è salutare, ma spesso si arriva di nuovo a un eccesso di 'sistema e aridità' (189). Di conseguenza, a causa di questi limiti comuni, il Futurismo non riuscirebbe a distinguersi sostanzialmente dai movimenti analoghi sorti nei paesi di lingua tedesca e in quelli anglosassoni. La *pointe* ironica che conclude il confronto con i "movimenti del nord" europeo è tipica dello stile che contraddistingue tutto il saggio: «Auch der Futurist ist keineswegs unsympatisch; aber er ist romanisch dreimal gesalzen» (190). Il "tipo romanico" cui allude Müller nella *pars construens* del suo ragionamento è il tipo vitale, dionisiaco, che vive appieno e fino in fondo la sua ebbrezza e rompe tutte le catene che tengono imprigionate le sue energie vitali. D'altra parte, come vuole la metafora del cibo troppo salato che viene sputato, l'"uomo del futuro" che ha in mente Müller è un tipo che unisce in sé tanto il vitalismo quanto il *common sense*. Dato che cerca di tenere insieme questi due aspetti molto distanti tra loro, la visione che risulta da queste riflessioni è abbastanza contraddittoria. Tuttavia la carica provocatoria del saggio di Müller vive esattamente di questo sottile gioco retorico, in base al quale il critico si sposta repentinamente da un estremo all'altro delle posizioni, cercando sempre di nuovo un precario equilibrio.

Entrando più nei dettagli della dottrina futurista, Müller attribuisce ai rappresentanti del movimento una visione riduttiva, troppo esclusivamente materialista,

²⁰ Müller critica nei sia l'eccesso di razionalismo che la „fuga negli istinti“, cercando di mediare tra i due estremi. Cfr. GÜNTER HELMES, *Robert Müller. Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften. Mit Exkursen zur Biographie und zur Interpretation der fiktionalen Texte*, Frankfurt/Main u.a., Peter Lang, 1986, pp. 88 ss.

della vita sociale, presentata come la soddisfazione dei meri bisogni fisici primari e cioè come un grande “processo di digestione” (190). Ed inoltre contesta loro anche un’interpretazione dell’attività artistica troppo analoga all’insegnamento della matematica, in quanto l’artista prima pone al lettore (ad esempio con le parole in libertà o con un quadro) un determinato «Chiffrierungsproblem» (190), per offrirgli, subito dopo, la soluzione bella e pronta del rebus. In base a questa logica, i Futuristi limiterebbero in modo decisivo sia la libertà interpretativa del lettore che le potenzialità semantiche insite nell’opera d’arte – quella che in termini moderni si definisce l’“apertura” dell’opera d’arte. Allo stesso modo, Müller discredita la sostanza dell’esaltazione futurista della macchina: «Er [der Futurist, A.L.] verehrt die Maschine, nicht weil sie die Tugenden einer Maschine besitzt, sondern weil sie kein Kanapee ist. Das Wichtigste, das Begeisternde an der Maschine ist aber der Umstand, dass sie nicht zu spät kommt» (190). Secondo il critico austriaco, l’entusiasmo futurista per la macchina ha una funzione strumentale all’interno della retorica futurista (in particolare per quella parte che riguarda la modernolatria e la velocità): a suo giudizio, la visione dell’uomo assimilato alla macchina come quintessenza del nuovo vuole suscitare scandalo, mettere in scena una protesta contro la mentalità borghese, in particolare contro la supposta pigrizia di chi sta comodamente sul divano. L’esaltazione del figlio di Mafarka, mezzo uomo e mezzo macchina, nel romanzo omonimo ricordato anche da Müller, assolve proprio questa funzione strumentale, vuole essere anzitutto una provocazione. Müller si è reso conto molto bene che i Futuristi non mettono in tavola una discussione vera e propria sulle qualità della macchina (efficienza, velocità) e sulle sue conseguenze per la vita dell’uomo, come invece faranno più tardi i Costruttivisti.

Passando all’ambito del linguaggio, Müller mette in discussione il progetto futurista di inventare un linguaggio proprio – analogo al *non sense* dei dadaisti o ai vari linguaggi privati della letteratura – come un’idea ingenua e problematica, che rischia di compromettere la produttività e la libertà dell’artista:

Doch der Künstler, von dem Thomas Mann einmal umfassend bemerkt, daß er ein Gemisch aus Zucht und Zuchtlosigkeit ist, ist so ein definitiver gottgewollter Typus, daß man ihn nur auf die Gefahr, ihn seiner Fruchtbarkeit zu berauben, zur Strammheit erziehen kann (191)²¹.

Nella conclusione del saggio, sulla falsariga della propria *Apologia della guerra*, Müller rievoca la polemologia futurista, premurandosi comunque di sottolineare una certa distanza dal Futurismo:

²¹ Nel rifiuto di educare l’artista alla *Strammheit* – termine che non a caso viene ripetuto due volte – si può forse vedere anche una polemica contro August Stramm, il poeta più rappresentativo della *Wortkunst* espressionista, che esattamente come i Futuristi aveva inventato una sorta di linguaggio artificiale e che, come ufficiale prussiano, incorporava molto bene l’ideale negativo del “superborghese” contro cui polemizza ripetutamente Robert Müller.

Der Futurist rühmt die Liebe zur Gefahr, den Militarismus, den Patriotismus, den Krieg, den großen Schaffer, Richter, Rächer und Lohner für Gut und Böse, der mit allen Mitteln dem Allerstärkeren hilft; wir lieben die furchtbaren harten Ideen, die zeugen, und lieben die Liebe zum Weibe; und rühmen die Zerstörung zerstörende Tat des exakten, gehorsamen, innigen Menschen, des fröhlichen, erobernden, schöpferischen Menschen, wir rühmen den Drednought-Menschen, den Menschen der Kontre-Anarchie, den Bürger eines heroischen Zeitalters! (191)

Secondo lui, il vitalismo dei Futuristi privilegia in modo troppo unilaterale la *pars destruens* dell'azione rivoluzionaria, dando troppo peso alla distruzione. Müller, infatti, che pure sogna l'avvento di nuovo "tipo europeo" che sarà eroico anche nel costruire, anche nella creatività, una creatività non ostacolata da quell'eccesso di logica e di sistema che, secondo lui, limita il Futurismo. A questa critica si potrebbe obiettare insistendo sul carattere squisitamente retorico degli appelli futuristi alla distruzione dei musei e delle accademie, ricordando che i veri roghi di libri si sono verificati piuttosto in Germania dal 1933 in poi; tuttavia è perlomeno singolare che i Futuristi stessi, nella seconda fase del movimento, si siano lasciati alle spalle la furia iconoclasta o perlomeno la retorica distruttiva della prima fase. Nel celebre manifesto di Balla e Depero dedicato al progetto de *La ricostruzione futurista dell'universo* (1915) l'accento è tutto sulle capacità demiurgiche dell'artista futurista e sulle sue capacità di modellare la realtà a sua immagine e somiglianza. Non solo. Nella transizione dalla prima alla seconda fase del movimento si accentua anche la tendenza, enfatizzata da Müller, a coinvolgere in questo progetto di ricreazione tutti gli ambiti della realtà, non solo quelli relativi all'arte. Il manifesto di Balla e Depero – per restare a questo testo centrale per la svolta – parla di arte, musica, architettura, ma anche di moda, sport, guerra, dedicando ampio spazio all'ambito del gioco e dei giocattoli.

3. Conclusioni: Robert Müller e la *Kulturkritik* di destra in Austria e in Germania

La storia della fortuna del Futurismo all'interno della rivista «Der Ruf» è strettamente legata all'interesse specifico di Robert Müller per il movimento di Marinetti. La sua *liaison dangereuse* col Futurismo sarà di breve durata, dato che l'intellettuale austriaco, dopo la Prima Guerra Mondiale, sposterà la causa del pacifismo e diventerà un autorevole rappresentante dell'attivismo espressionista a Vienna. Il sodalizio che sarà promosso dalla scuola di Franz Cizek e dal poliedrico Friedrich Kiesler, invece, sarà di natura completamente diversa da quello precedente, in quanto più incentrato sui valori estetici.

Dal punto di vista della storia della letteratura e della cultura, la fase futurista di Robert Müller va collocata nel contesto della storia della *Kulturkritik* di destra nei paesi di lingua tedesca. Si tratta di un'evoluzione all'interno della quale l'ap-

prezzamento per il movimento di Marinetti costituisce un’importante costante. Nel succinto ma ben riuscito saggio che Stefan Breuer dedica a questa tematica, vengono distinti tre momenti fondamentali di questa storia, ognuno dei quali fa capo ad un autore diverso: il primo è quello di Gottfried Benn, il secondo è quello di Moeller van der Bruck e il terzo quello di Ernst Jünger²². Nel caso di Benn il Futurismo viene integrato, a prezzo di non pochi malintesi, nell’ideale del “fondamentalismo estetico”, nel caso degli altri due autori diviene una colonna portante del grande progetto di una “rivoluzione conservatrice”²³. Il punto di vista di Robert Müller si può avvicinare all’approccio di Moeller van der Bruck, con il quale presenta evidenti analogie, a prescindere dal fatto che entrambi gli autori hanno finito per togliersi la vita. Sia Moeller van der Bruck che Müller sono di fede *deutschnational*, cioè vedono nella Germania un grande modello di *Kulturnation*, ma anche di uno Stato che, al pari dell’Italia, ha deciso di liberarsi in modo energico dai limiti imposti dal liberalismo e dal parlamentarismo per seguire appieno la sua vocazione nazionalista ed imperialista.

Tra i “problemi del Futurismo” – questo il titolo del saggio (*Die Probleme des Futurismus*) che Moeller van der Bruck dedica al movimento di Marinetti già nel luglio del 1912 – ce ne sono diversi che ritroveremo negli articoli di Robert Müller. Un’unica citazione del saggio di Moeller van der Bruck è sufficiente per mettere in luce assonanze così evidenti da far pensare in alcuni casi a delle vere e proprie citazioni:

Der Futurismus ist eine kulturelle Bewegung. Er will vor allem auf die Kunst hinüberwirken und uns hier – was die moderne Bewegung nicht gekonnt hat – von dem Verhängnis befreien, daß auf Kunst regelmäßig Kitsch folgt. Die Methode, die er dazu empfiehlt, ist die Zerstörung. Es ist die Stelle, an der wir uns entsinnen, daß der Futurismus aus dem Süden kommt. Und es ist zugleich die Stelle, an der wir uns entschließen müssen, wenn wir uns den Futurismus als Element, wie jedes bewegende der Zeit, in uns aufzunehmen, seine anarchische Ethik durch eine kategoriale des Nordens zu ersetzen. Junge Völker haben nicht niederzureißen. Junge Völker haben aufzubauen²⁴.

Nel saggio di Müller, la revisione dell’“etica anarchica” del Futurismo qui tratteggiata trova il suo *pendant* nella visione dell’“uomo della contro-anarchia”,

²² STEFAN BREUER, *Der Futurismus und die deutsche Kulturkritik*, in *Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewußtsein*, hrsg. von Gilbert Merlio und Gerald Raulet, Bern Frankfurt/Main u.a., Peter Lang, 2005, pp. 205-222.

²³ Cfr. anche, su questo punto, FERRUCCIO MASINI, *Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di Renzo De Felice, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 303-318.

²⁴ M. VAN DER BRUCK, *Die Probleme des Futurismus* [1912], cit. in P. DEMETZ, *Worte in Freiheit*, cit., pp. 228-232; qui p. 231.

mentre all'“etica categoriale del nord”, che qui resta piuttosto indeterminata, corrisponde la posizione più chiara del *common sense*. Inoltre, sia Moeller van der Bruck che Müller contestano al Futurismo l'errore di concentrarsi troppo sul momento iconoclasta del proprio programma, mentre per entrambi il dovere dei “popoli giovani” come quello italiano o quello tedesco non è di “distruggere”, bensì anzitutto di “costruire”.

Sul piano più squisitamente politico, i due intellettuali condividono l'interpretazione del Futurismo come movimento che non resta limitato alla sfera dell'arte ma che ha una spiccata propensione alla politica e non esita a sostenere la tesi della guerra come unica igiene dei popoli²⁵. Un ulteriore parallelismo importante tra le due posizioni a livello politico consiste nel dilemma che nasce tra l'ammirazione per la “radicale ideologia della giovane Italia” che non esita ad affermarsi in Europa attraverso “una politica cinica e aggressiva” ed il disagio per il panitalianismo (236), cioè per gli appetiti italiani nei confronti dell'Alto Adige e del Friuli Venezia-Giulia, territori che all'inizio degli anni dieci fanno parte ancora dell'Impero austro-ungarico. Sia Moeller van der Bruck che Robert Müller si illudono di scongiurare un tale pericolo facendo leva sul principio imperialista che a loro giudizio – ma qui il *wishful thinking* prende il sopravvento sulla diagnosi storica – per l'Italia sarebbe più importante delle spinte irrendentiste. Così, Moeller van der Bruck prevede che «die Ausbreitung des italienischen Volkstums schon lange nicht mehr nach Nordosten, sondern nach Südwesten weist» (236) e afferma di conseguenza:

Er [der moderne Italiener, A.L.] weiß, daß die Frage gar nicht: Oesterreich oder Italien? lautet, sondern Italien oder Frankreich? Und ebenso nicht: Triest oder Venedig? Sondern: Marseille oder Genua?..[...]. (236)

In un saggio dell'ottobre del 1913, che inaugura il quinto e ultimo volume della rivista «Der Ruf» ed è dedicato al *Nationalitätenstaat* (V, 1-6), Robert Müller fa un ragionamento analogo, istituendo un confronto fra il principio del nazionalismo e quello dell'imperialismo. Prendendo spunto dalla guerra dei Balcani e mettendo in relazione la storia recente dell'Italia con quella della Germania – Stati che a suo giudizio hanno cercato entrambi di realizzare il principio del nazionalismo – Müller constata una crescente confusione tra l'“istinto statale di espansione” e quello “nazionale di concrezione” (V, 2). Quindi, in base alla supposta priorità del “principio coloniale” (V, 3) rispetto a quello nazionale, raccomanda all'Italia di concentrare il suo “istinto di espansione” non tanto sulle regioni dell'Alto Adige, del Friuli Venezia-Giulia e della Savoia, quanto piuttosto sul Nord Africa, compor-

²⁵ M. VAN DER BRUCK, *Die radikale Ideologie des jungen Italiens* [1913], cit. in PETER DEMETZ, *Worte in Freiheit*, cit., pp. 232-240; qui p. 232. D'ora in avanti il saggio verrà citato con il numero della pagina tra parentesi.

tandosi come la Germania, che secondo lui ha scelto giustamente di lasciare parti della propria nazione all'interno di stati stranieri (come Austria e Svizzera), pur di garantire la compattezza del proprio territorio:

In der Kraft und Vernunft seiner territorialen Geschlossenheit hat auch Italien gegenüber der Zerflossenheit seines ausfransenden Nationalgedankens den geschichtlichen und normalen Halt für kommende Arbeit. Sein nordafrikanisches Kolonialprinzip ist weitaus gesünder als seine Irredenta (V, 3).

Va da sè che la previsione di Müller sulle guerre future che non decideranno tanto sulla Savoia e sul Trentino-Alto Adige quanto piuttosto sui territori africani occupati dai Francesi (V, 3) si rivelerà sbagliata. Ma è chiaro che qui parla l'intellettuale austriaco che si illude di poter neutralizzare le spinte irredentiste dell'Italia canalizzando il suo "istinto di espansione" verso il Nord Africa, così come Moeller van der Bruck avrebbe preferito un'espansione italiana verso Marsiglia piuttosto che verso Trieste o Trento.

Concludendo, per quanto riguarda la storia dei rapporti tra le avanguardie nei paesi di lingua tedesca, si può constatare che i contatti tra il Futurismo e l'avanguardia austriaca sono contatti essenzialmente sporadici, perché non hanno la continuità che si stabilisce ad esempio tra gli artisti futuristi e quelli che pubblicano nella rivista berlinese «Der Sturm». Nel dialogo tra le avanguardie nei paesi di lingua tedesca dal 1910 al 1930 l'asse Roma-Berlino è ben più importante di quella Roma-Vienna, anche perché a Berlino si pubblica una rivista futurista diretta da Ruggero Vasari. Tuttavia il Futurismo è stato per una linfa vitale, un fermento vitale per l'avanguardia austriaca in tutte le sue diverse fasi, un'avanguardia che si scopre sempre meno "figlia di un dio minore" e sempre più degna di confrontarsi con gli altri movimenti europei.

4. Excursus: Il programma della convergenza delle arti e l'ideale del *Gesamtkunstwerk* nel Futurismo e nell'avanguardia austriaca

Nel panorama delle avanguardie europee, il Futurismo è quella che, sin dal primo momento e in modo tendenzialmente sistematico, si è posta il problema della convergenza delle arti e del *Gesamtkunstwerk*, facendone una questione centrale della propria estetica e della propria prassi artistica. Per i Futuristi, la volontà di oltrepassare i confini delle singole discipline artistiche obbedisce ad un'intenzione provocatoria e assume una colorazione antiborghese. Importanti impulsi alla realizzazione dell'ideale del *Gesamtkunstwerk* vengono da più artisti e sono applicati, con accenti diversi, alle più svariate discipline. Marinetti scrive ad esempio sulla scrittura del futuro: «Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori, gettando

un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale»²⁶. Boccioni parte invece dalla scultura, ma come Marinetti esalta lo stesso principio di adesione assoluta alla realtà, sottolineando dal canto suo il primato dell'attività artistica rispetto all'opera d'arte conclusa:

Possiamo infine affermare che nella scultura l'artista non deve indietreggiare davanti a nessun mezzo pur di ottenere una REALTÀ. Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è né pittura, né scultura, né musica, né poesia, non v'è che creazione!²⁷

Durante il Secondo Futurismo le ricerche sulla convergenza delle arti e sulle forme di espressione intermediali vengono intensificate sia con l'apertura alle arti applicate che nelle sperimentazioni teatrali. Una forma tutta particolare di *Gesamtkunstwerk* viene realizzata attraverso le Case d'arte futuriste, che ospitano spettacoli, attività editoriali e di promozione del movimento, ma anche diventano vere e proprie officine, in cui mobili, ceramica, arazzi vengono trasformati in opere d'arte futurista. Le più celebri sono la Casa d'arte Bragaglia, la Casa d'arte italiana di Enrico Prampolini e Mario Recchi, la Casa Balla – tutte a Roma – e la casa di Fortunato Depero a Rovereto. Anche se è difficile riconoscere una strategia coerente sino in fondo e del tutto unitaria dietro a questi sforzi di oltrepassare i confini tra le arti, si può tuttavia individuare almeno un minimo comun denominatore: la ricerca della fusione delle arti in nome di quella che viene chiamata la poliespressività, cioè la volontà di intensificare l'espressività artistica attraverso il coinvolgimento di diversi *media* artistici²⁸.

Come avviene nella gran parte delle riviste dell'avanguardia, anche la rivista «Der Ruf» si apre a sperimentazioni intermediali che vanno dalla grafica di Oskar Kokoschka, alle partiture di Anton Webern *Vier Stücke für ein Streichquartett* e agli aforismi di Arnold Schönberg, coinvolgendo la pantomima di Schreker *Die Blaue Blume oder das Herz des Pierrot*²⁹. Arnold Schönberg, in particolare, mette in scena con l'opera *Die unsichtbare Hand* un tentativo molto significativo di realiz-

²⁶ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA & REMO CHITI, *La cinematografia futurista* [1916], in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori 1983, pp. 138-144; qui p. 141.

²⁷ UMBERTO BOCCIONI, *La scultura futurista* [1912], in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 73

²⁸ *La cinematografia futurista*, cit., p. 140.

²⁹ Gli esempi sono presi da: WALTER METHLAGL, *Zeitschriften als Spiegel des literarischen Aufbruchs*. «Der Ruf» (Wien) und «Der Brenner» (Innbruck), in *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, hrsg. von Peter Berner, Emil Brix und Wolfgang Mantl, Wien, 1986, pp. 112-118; qui p. 115. Sui rapporti di collaborazione tra Kokoschka e la rivista viennese cfr. WERNER J. SCHWEIGER, *Kokoschka spricht. Der 'Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien'*, in ID., *Der junge Kokoschka. Leben und Werk*, Wien u.a., Brandstätter 1983, pp. 209-234.

zare un *Gesamtkunstwerk* nell'ambito teatrale. Walter Methlagl sostiene la tesi che anche la vicinanza di Trakl alla rivista dell'*Akademischen Verband*, fondato proprio in vista di una integrazione "di letteratura e musica", fosse legato alla questione dell'intermedialità – e cioè che dipendesse dal cambio di poetica di Trakl stesso, che dal 1910 in poi cercava di ottenere nelle sue poesie effetti sempre più vicini alla musica, all'architettura e alla pittura³⁰. Tuttavia, nonostante questi interessi, gli autori sostenuti da «Der Ruf», diversamente da quello che fanno gli scrittori e artisti dell'Espressionismo tedesco, non mostrano un interesse esplicito per i tentativi di far convergere le arti portati avanti dai Futuristi, anche perché conoscevano probabilmente solo i testi già pubblicati nella rivista «Der Sturm»³¹. Quello degli Espressionisti viennesi e quello dei Futuristi sono dunque due percorsi paralleli che però non si incontrano.

Più importante, dal punto di vista della questione dell'intermedialità, risulta il contatto che si stabilisce tra avanguardia italiana e avanguardia austriaca, allorché un folto gruppo di 20 futuristi, guidato da Enrico Prampolini, viene invitato nel 1924 da Friedrich Kiesler a partecipare alla Mostra internazionale della tecnica teatrale moderna (*Internationale Ausstellung Neuerer Theatertechnik*). Questa volta ci sono anche dei contatti personali tra Enrico Prampolini, vero protagonista della stagione del Secondo Futurismo, e Friedrich Kiesler, figura interessantissima di scenografo e architetto viennese che finora non è stata considerata negli studi sul Futurismo. Prampolini pubblica le scenografie di Kiesler nella rivista «Noi», che dà molto spazio alle avanguardie europee e in particolare al Costruttivismo, e Kiesler, a sua volta, invita l'artista futurista all'esposizione di Vienna³². Nel catalogo dell'esposizione viennese Prampolini pubblica un manifesto dal titolo *L'atmosferica scenica futurista*, che si può considerare un importante contributo alla discussione sull'opera d'arte totale. A questo riguardo, la posizione di Prampolini è centrale perché sin dagli anni dieci lo scenografo futurista insegue nei suoi lavori l'ideale del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Nel fare proprio da subito questo ideale, Prampolini lo interpreta in senso futurista, cioè lo libera delle componenti spiritualiste e simboliste presenti in Wagner, lo piega alla nuova sensibilità moderna, alla modernolatria e lo coniuga con l'estetica della macchina. Le sue ricerche attribuiscono alla

³⁰ Ivi, p. 118.

³¹ Nel suo saggio *Über Bühnenkomposition* Kandinsky cita il *Manifesto dei musicisti futuristi* per prendere le distanze dalle posizioni futuriste (cfr. il passo centrale: «L'operista attrae [...] nell'orbita dell'ispirazione e dell'estetica musicale tutti i riflessi delle altre arti – concorrenza potente alla moltiplicazione dell'efficacia espressiva e comunicativa» (*Marinetti e i futuristi*, cit., p. 57) Sul piano pratico cfr. la sua *pièce* dal titolo programmatico *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*). Sui modelli di convergenza delle arti sperimentati dagli Espressionisti cfr. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 543 e ss.

³² Sui rapporti tra Kiesler e i Futuristi cfr. BARBARA LESÁK, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1935*, Wien, Löcker, 1988.

scenografia il ruolo di integrazione dei nuovi protagonisti dello spettacolo teatrale, che non sono più i dialoghi tra gli spettatori, ma gli elementi plastico-cromatici e architettonici attraverso i quali l'autore può esprimere le sensazioni dell'autore e comunicarle al pubblico. Il progetto scenico di Prampolini che ha come scopo la sintesi delle arti non è l'unico, anche se egli ne rivendica la priorità e l'originalità di fronte al progetto di *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero³³. Certamente, a metà degli anni Venti, è quello che ha più visibilità tra i movimenti di avanguardia europei e si avvicina di più a quello di Friedrich Kiesler. Con la sua *Raumbühne* (scena spaziale) l'artista viennese cerca infatti di far convergere nella scena, in modo analogo a Prampolini, le arti "plastico-cromatiche" e quelle "architettoniche". Al di là delle differenze di impostazione e di sperimentazione concreta, ciò che unisce i progetti di Prampolini e di Kiesler è il fatto che si tratta di due esempi di «teatro post-drammatico»³⁴. Entrambi gli artisti vogliono infatti riabilitare l'elemento teatrale e ridimensionare l'elemento drammatico, entrambi prendono le distanze sempre di più dal testo, dagli attori, dal plot – dunque dal teatro in senso aristotelico – a favore di un teatro come esperienza totale. Entrambi cioè vogliono fare del teatro un'esperienza che considera anche e soprattutto i colori, i suoni, la musica, le luci, cioè tutte le sensazioni legate ai "complessi plastici" e "architettonici" in senso lato.

Per quanto riguarda la storia dell'opera d'arte totale, possiamo dire che, mentre il *Gesamtkunstwerk* romantico vuole conciliare l'uomo colla natura, con la totalità dei sensi, nel Futurismo e nel Costruttivismo si tratta invece di conciliare l'uomo col mondo della tecnica, cioè col mondo in cui viviamo³⁵. Dietro il progetto della fusione delle arti, nel senso indicato da Prampolini e Kiesler, c'è, a nostro giudizio, un intento fortemente pedagogico: visto che il nostro mondo è quello della tecnica e della tecnologia, a teatro lo spettatore che si sforza di seguire suoni, luci, colori che si avvicinano e si sovrappongono a ritmi intensi viene educato – che lo voglia o meno – ad adattarsi al mondo della tecnica, a seguire i veloci mutamenti della tecnologia, a vivere coi ritmi caotici e frenetici della vita moderna.

³³ Scrivendo a Boccioni, Prampolini critica il programma della *Ricostruzione futurista dell'universo* proprio perché resta a metà strada, non assurge all'arte totale: «Le loro opere [di Balla e Depero, A.L.], citano, realizzano a balzi, frammentariamente, analiticamente, alcuni valori aneddotici della grande riforma delle costruzioni assolute o complessi plastici, ma non esercitano la totale influenza sulla nostra sensibilità, non contemplando nel loro valore essenziale la sintesi di tutte le arti (plastico-cromatico, architettonico)» (cit. in GIOVANNI LISTA, *Prampolini scenografo*, in *Enrico Prampolini (1894-1956). Continuità dell'avanguardia in Italia*, a cura di Giovanni Lista, Filiberto Menna e altri, Modena, s.e., 1978, pp. 108-143: qui p. 114)

³⁴ HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 1999.

³⁵ Per una panoramica sul concetto che va da Wagner alle avanguardie cfr. DAVID ROBERTS, *The Total Work in European Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

PLURALITÀ DI LINGUAGGI E INCONTRO DI CULTURE IN ALBERTO SAVINIO

di GIUSEPPINA GIACOMAZZI

Nell'opera di Savinio si realizza l'incontro fra più culture ed esperienze artistiche. La poliedricità e la commistione fra le arti sono dovute soprattutto alla sua formazione attraverso un intreccio di contesti culturali e geografici diversi: l'infanzia in Grecia, gli anni giovanili a Monaco, poi a Parigi e nelle diverse città d'Italia, l'amore per la tradizione italiana, soprattutto classica-mediterranea.

In questo contributo s'intende considerare l'influsso di questi momenti sulla produzione artistica di questo genio poliedrico: pittore, narratore, saggista, musicista, collaboratore di riviste e giornali, drammaturgo e scenografo. Savinio assorbe e rielabora i motivi propri della mitologia greca e romana, attraversa i *milieux* parigini delle avanguardie, passando per Apollinaire, per le strade di Firenze e i caffè di Roma. Nella sua opera sono presenti il mare greco e quello della Normandia, l'infanzia e la morte, Dio e il sogno¹.

Il suo cimentarsi in tutte le arti nasce sotto un segno diverso e contrario dal progetto wagneriano di opera d'arte totale; il rifiuto dello "specialismo" è più vicino al pensiero dei presocratici che tutto abbraccia e che rivela la struttura nascosta delle cose. In un saggio del 1918 Savinio scrive:

Io prevedo un'epoca molto vicina nella quale gli uomini intelligenti non saranno più classificati a seconda dei mestieri da essi praticati: non vi saranno più poeti, né pittori o compositori, non vi saranno che uomini, di cui il genio sarà capace di afferrare nel tempo tutte le possibilità di realizzazioni per concretarne l'opera che il loro spirito avrà concepito².

La sua creatività e poliedricità sono state interpretate talora come "dilettantismo", ma è lo stesso Savinio a dichiarare il dilettantismo quale condizione di vita più

¹ ALFREDO GIULIANI, *Introduzione*, in ALBERTO SAVINIO, *Hermafrodito*, Torino, Einaudi, 1974.

² ALBERTO SAVINIO, *Arte=Idee Moderne Considerazioni Multiple*, in ID., *La nascita di Venere, Scritti sull'Arte*, Milano, Adelphi, 2007, p. 33.

felice, qualità propria dei greci, di uomini che hanno superato la tragedia, «quella condizione cui profondamente aspiro e cui qualunque uomo-credete a me – può aspirare e raggiungere, basta che lo voglia e sappia rendersene degno»³. Pluralità di linguaggi, incontro fra culture, fra letteratura ed altre espressioni artistiche: «Chi ha visto le mie pitture: chi ha letti i miei libri, chi ha udito la mia musica, sa che il mio unico compito è dare parole, dare forme e colori, e una volta era pure dare note al mio mondo poetico»⁴. L'artista è colui che vede da un'altra prospettiva, che giudica "di sotto". Il mistero, l'enigma delle cose è immanente; è nella realtà che bisogna cogliere rapporti e analogie. L'arte ha il compito di decifrare il mistero del mondo, che è mistero insito nelle cose stesse. È evidente il richiamo a Weininger e alla sua prima formazione filosofica a Monaco di Baviera, periodo nel quale, oltre a Weininger, Savinio incontra il pensiero di Nietzsche e di Schopenhauer. È il 1905, l'anno dell'impegno negli studi musicali di pianoforte con Max Reger, studi iniziati in Grecia in età infantile. Savinio non potrà mai esercitare una sola arte; la realtà per lui non è mai univoca, in essa si coglie sempre una duplicità, come nel mito di Hermafrodito. Parigi rappresenterà la libertà di pensiero, la libertà della creatività e la ricchezza del clima culturale. A Parigi Savinio scoprirà l'amicizia e l'affinità di vita con Apollinaire: apolide, viaggiatore, poliedrico nell'espressione artistica, poliedricità che consente alle arti di dialogare. Tale commistione non gli impedirà di eleggere l'Italia a sua patria in riferimento all'origine familiare, ma soprattutto per la vicinanza culturale alla nativa Grecia e alla civiltà mediterranea con il suo patrimonio culturale che trova espressione nel mito e in particolare in quello di Orfeo, simbolo della conoscenza senza limiti. Ogni spostamento in città e in luoghi diversi diventa riferimento culturale. In *Ascolto il tuo cuore, città*⁵ la città italiana di riferimento è Milano, ma anche altre visitate e vissute per alcuni periodi durante la guerra: Venezia, Vicenza e Ferrara. Tali città diventano occasione per ricreare con la fantasia incontri, itinerari, architetture, opere d'arte, episodi, avvolgendoli di magia e incanto.

È a Parigi che attraverso la partecipazione alla rivista «Les Soirées de Paris» Savinio getta le basi della sua concezione musicale sincretista: «La mia musica non si arresta mai e ha una vitalità vertiginosa»⁶. Tutto è animato, tutto è in movimento, tutto è in comunicazione: vita-morte-sogno-veglia. La musica può portare alla follia ed è necessario pertanto non lasciarsi irretire dalla schiavitù della sua fascinazione e fuggire. «Per non cedere totalmente alla volontà della musica, perché avevo sperimentato su me stesso gli effetti dei diverbi della musica, perché da ogni crisi musicale io sorgevo come da un sogno senza sogni perché la musica stupisce

³ ALBERTO SAVINIO, *Scatola Sonora*, Torino, Einaudi, 1977, p. 191.

⁴ ALBERTO SAVINIO, *Autorappresentazione*, in «Bollettino della galleria del Milione», 66 (1940).

⁵ ALBERTO SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore città*, Milano, Bompiani, 1943.

⁶ ALBERTO SAVINIO, *Dammi l'anatema cosa lasciva* in L. ROGNONI, *Itinerario musicale di Savinio*, in *Scatola Sonora*, cit, pp. V-XII.

e instupidisce, è una schiavitù»⁷.

Savinio afferma infatti: «Ciò che ha arrecato gravissimo danno alla musica è l'averla considerata la più metafisica delle arti»⁸. Savinio manifesta con la musica un rapporto complesso e lacerato che emerge anche nella sua attività di musicologo, attraverso la quale ha cercato di esorcizzare il potere di questa arte sull'uomo e l'ha messa in comunicazione con la letteratura e la scrittura.

È nel periodo parigino che la musica ebbe la preponderanza assoluta nel suo impegno creativo. Parigi all'inizio del Novecento è animata da tensioni innovative e gli innumerevoli rapporti con gli ambienti artistici parigini, soprattutto quelli che ruotano intorno ad Apollinaire, portano l'artista ad elaborare un linguaggio musicale vicino a quello delle avanguardie e della loro estetica. Sempre sulla rivista «Les Soirées de Paris» Savinio ribadisce la sua emancipazione dalla musica e dall'estetica romantica. Propugna infatti l'anarchia fra le norme che regolano il suono, uccidendo l'armonia e introducendo nelle sue esecuzioni e composizioni musicali elementi estranei: ritmi, grida, rumori, dissonanze, melodie note, che vengono associate ad un'azione ritenuta drammatica⁹. In realtà tale scelta musicale riflette l'angoscia del secolo e del momento storico in cui Savinio vive e che prelude al primo conflitto mondiale. L'impegno dell'artista è orientato tuttavia verso la forma del teatro musicale. Nella metà degli anni Dieci sono i balletti russi di Diaghilev a dominare i teatri parigini e in essi Savinio aveva riposto molte speranze, speranze che si rivelarono presto illusorie. Nella danza percepiva infatti una sorta di superiorità nei confronti del melodramma e della musica cantata. L'ideale supremo al quale tendere, asserisce, è il silenzio, ma i balletti russi ebbero breve vita, perché l'ideale musicale del tempo tendeva alla purezza del suono. Savinio non è debitore a nessun modello, ha frequentato gli ambienti avanguardistici parigini percorrendo una ricerca musicale autonoma, per una concezione artistica, letteraria, pittorica e musicale atta ad esprimere la metafisica moderna. Già nel 1914 ne chiarisce i presupposti teorici: svincolamento dal passato e rivoluzione delle arti. Ne *Le drame et la musique*¹⁰ che ne è il manifesto programmatico, afferma la necessità di scindere l'elemento drammatico da quello musicale, per condurre la musica a rivelare quello che la metafisica moderna contiene di drammatico, di sensibile, sconosciuto e passionale. La musica non deve esprimere che se stessa e pertanto deve risultare disarmonizzata. Savinio conduce una riflessione costante sulla natura delle arti e in particolare focalizza l'attenzione sull'elemento ritmico della musica, elemento che ha in sé qualcosa di barbarico, sensuale e primitivo

⁷ ALBERTO SAVINIO, *Musica estranea cosa*, in ID., *Scatola sonora*, cit., pp. 8-9.

⁸ *Ibid.*

⁹ FRANCESCO CORNACCHIA, *Savinio a Parigi fra musica ed estetica d'avanguardia*, in *La scrittura*, Roma, Stango, 1998, p. 8.

¹⁰ ALBERTO SAVINIO, *Le drame et la musique*, in ID., *Scatola sonora*, cit., pp. 427-428.

opposto all'arte, in quanto volta ad esprimere il «dover essere»¹¹. Savinio si pone in assoluta indipendenza rispetto alle tendenze musicali dominanti nella Parigi di quel momento, in quanto destinate a fallire, come le esperienze poliritmiche di Stravinski. Tenendo presente le «voyage vers l'inconnu» di Baudelaire, Savinio vuole viaggiare verso questo per trovare «le nouveau», la rottura, la liberazione, dalle quali musica e dramma, muovendosi in spazi diversi, risulteranno rinnovati. Anche se dopo il 1915 Savinio abbandonò Parigi e la Francia per dedicarsi ad altre attività artistiche, la musica non fu mai completamente abbandonata. E negli anni '21-25 tornò ad occuparsene. Le riflessioni sulla musica sono contenute in particolare in *Scatola sonora*, luogo di incontro fra scrittura e arte musicale, non essendo i suoi interventi critici solo cronache di ascolto, ma espressioni di creatività¹². Convinto del fascino della musica, derivante dal suo non essere conoscibile, negli interventi raccolti in *Scatola sonora* percorre un itinerario alla ricerca del segreto che la musica nasconde. Savinio ribadisce l'indipendenza di musica e dramma, come già aveva teorizzato ne *Le drame et la musique*, concetto realizzato in *Les chants de la mi-mort*, testo poetico del quale scrive non solo la musica, ma per il quale realizza bozzetti di scena e costumi. La suddivisione della musica in «tolemaica» e «copernicana», è concezione del tutto originale e “letteraria”. Tolemaici sono Bach, Monteverdi, Vivaldi, Händel, gli Scarlatti, Haydn, Rossini, i musicisti anteriori ai romantici e a Beethoven. La musica, secondo Savinio, è comunque un'arte “ritardataria”, in quanto il suo progresso è legato al perfezionamento degli strumenti. Fra questi è il pianoforte lo strumento per eccellenza, lo strumento del nostro tempo, in quanto la sua voce non ha alcun rapporto con quella umana. Il pianoforte è «il solo strumento che poteva introdurre e far partecipare la musica del grande movimento d'arte moderna che percorre l'Europa – esclusa l'Italia – e l'America»¹³. Di particolare interesse i giudizi su Bach, Mozart e Rossini¹⁴. Bach è un «tolemaico» in quanto il suo astrattismo musicale perfetto è lontano e in contrapposizione con lo spirito e i progressi del suo secolo, il secolo dei lumi, il Settecento. Il contrappunto, quale moto interno della musica, allontana dal dramma della vita, conferendo semplicità e freschezza. Mozart è un disadattato alla vita adulta, la sua vita è il prolungamento giocoso dell'infanzia, la sua musica, lontana da qualsiasi espressione sessuale, è poetica. Mozart non ha attraversato il dramma della vita, pertanto la sua musica ha qualcosa di divino in quanto è proprio del fanciullo vivere in condizione d'arte. Il giudizio su Rossini appare estremamente pertinente: il musicista riesce a trasportare il Settecento nell'Ottocento, la man-

¹¹ MILA DE SANTIS, *Savinio e la musica, un amore difficile*, in *Savinio. Gli anni di Parigi*, Milano, Electa, 1990, pp. 89-101.

¹² Fausto Torrefranca ha curato la raccolta postuma mettendo in rilievo la singolarità e la validità critica e letteraria degli articoli di Savinio su quotidiani e riviste.

¹³ ALBERTO SAVINIO, *Elogio del pianoforte*, in «Il Secolo XX», Milano, febbraio 1923, p. 114.

¹⁴ A. SAVINIO, *Scatola sonora*, cit., pp. 43-49.

canza di dramma e di pathos allontanano dall'idea della morte. Con il *Guglielmo Tell* si rende conto dell'impossibilità di perpetuare tale operazione e abbandona il melodramma. «Copernicano» è Beethoven, capace di creazione musicale adulta e libera. Beethoven varca la frontiera monoteista, lasciandosi Dio alle spalle, donandoci una musica da uomini per gli uomini¹⁵. Per Savinio, la musica esce infatti dallo scolasticismo che l'aveva imbalsamata, e trova libera coscienza solo nell'Ottocento. Nelle pagine di *Scatola sonora* emergono forti riserve sul teatro wagneriano e un senso di rigetto per il teatro verista, in particolare per l'opera di Puccini. Nei vari interventi raccolti in *Scatola sonora* Savinio offre una panoramica critica su tutta la musica dalle origini alla contemporaneità, percorrendo le opere dei vari autori e recensendo gli spettacoli ai quali aveva avuto modo di assistere soprattutto al Teatro Adriano di Roma, ma anche all'Accademia Chigiana di Siena e in altri luoghi preposti, offrendo giudizi critici di grande perspicacia e interesse sulle varie esecuzioni, sulle voci, sulle orchestre e i direttori, consentendo così una visione globale dell'attività artistica di un'epoca.

Savinio, dopo la parentesi postbellica tornerà, come si è già detto, al teatro musicale, con la strumentazione della *Niobe* e l'atto unico *La ballata delle stagioni* nel 1925. Il conflitto vissuto con l'arte di Euterpe e il forte spirito polemico nei suoi confronti si conclude sempre con una sorta di *mi mort*. In realtà, come nota Mila De Santis, il suo testamento spirituale e artistico viene quasi paradossalmente affidato ad opere musicali¹⁶. Si tratta delle opere degli anni Cinquanta, scritte pertanto non molto tempo prima della morte. Sono drammi musicali di grande respiro, nei quali è molto evidente il rapporto con la letteratura, soprattutto di tipo intratestuale. L'artista ha compiuto gran parte del suo percorso narrativo e i temi dei suoi testi letterari riappaiono in queste opere teatrali e musicali, trasfigurati dal linguaggio sonoro.

Vita dell'uomo è una tragicommedia mimata e danzata composta nel 1948 e rappresentata al teatro Alla Scala di Milano nel 1951. Savinio l'ha riassunta in una *Nota scenica*¹⁷ nella quale oltre al contenuto vengono indicati i personaggi, la disposizione scenica, l'intervento degli strumenti musicali, gli oggetti. Dominano le figure genitoriali, fuse con la poltrona sulla quale siedono, caratterizzate da un occhio in fronte, figure prive di colore, in quanto espressione del passato. È evidente il rapporto che intercorre con i personaggi di alcuni suoi quadri famosi: *Poltromamma* e *Poltrobabbo*. La vita del protagonista, scandita in fasi ed episodi: infanzia, adolescenza, primo amore, vita militare, morte dei genitori, età adulta, matrimonio, fuga nel mondo ideale, vecchiaia, morte. In queste fasi entrano altri personaggi, ma colorati, perché facenti parte del presente. La musica commenta

¹⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶ M. DE SANTIS, *Savinio e la musica, un amore difficile*, cit., p. 101.

¹⁷ ALBERTO SAVINIO, *Nota Scenica a Vita dell'uomo. Tragicommedia danzata e mimata*, 1951.

l'azione e spesso si rifà a Schumann, Chopin o al Rossini dei *Péché de vieillesse*, nei quali il dramma si stempera e si allontana. Il destino adolescenziale si riconosce nell'anima romantica. «Quella di Schumann e di Chopin è una nozione di romanticismo puramente musicale, e che non conosce "risposte", amato e contrapposto all'apparato ideologico di Wagner, che da romantico "demiurgico" alle domande trascendenti cerca altrettante soluzioni»¹⁸. Ma il rapporto più profondo di quest'opera è quello che intercorre con l'opera letteraria *Tragedia dell'infanzia*¹⁹. Tematica centrale è quella del "perché", dei perché che accompagnano la vita umana, interrogativo esistenziale destinato a rimanere insoluto che si traduce nell'esigenza di senso da conferire alla vita. Nell'opera musicale-teatrale l'interrogativo è accompagnato da una frase pianistica alla "Schumann" posta all'inizio, a sipario chiuso, ma anche dal suono del violoncello e del contrabbasso. Nelle prime pagine del romanzo citato, il protagonista Nivasio-Savinio (il nome Nivasio ne è solo l'anagramma), come il protagonista di *Vita dell'uomo* avverte nei genitori e nel mondo adulto la "malvagità" delle interdizioni nei confronti dei bambini. Il mondo dell'infanzia è il mondo favoloso del sogno e la sua perdita non può tradursi che in una tragedia e anche i "perché" infantili e adolescenziali mai risolti, sebbene angosciosi, fanno parte di tale universo. La tragedia è tuttavia insita anche nella perdita dei genitori. È l'adulto Savinio che, nel ricordo di quel mondo perduto esclama: «Oggi, padre, non ti assillerei più con i miei "perché". Calmi e in silenzio, godremmo la pace delle curiosità sopite, degli spenti desideri. Perché non torni dunque?»²⁰. In *Vita dell'uomo* come in *Tragedia dell'infanzia* compaiono personaggi simili: il medico, il pedagogo, il servo Diamandi-Mentore ed altri a volte vicini a quelli mitici, personaggi in cui si esplicita spesso la critica al mondo borghese e che vengono caratterizzati, come in alcuni quadri, con teste di animali. Ma *Vita dell'uomo* si conclude con la morte, una morte che ormai Savinio sente vicina. La morte prende l'uomo vecchio per la mano per portarlo verso l'ignoto, verso il passo senza ritorno e ha l'aspetto, il volto della fanciulla, della fanciulla del primo amore. Amore e morte sono strettamente uniti, i desideri vengono abbandonati insieme all'amore e Savinio, protagonista dell'opera, si trova di fronte all'interrogativo centrale dell'esistenza, al più angoscioso dei "perché".

*Agenzia Fix*²¹, opera per radio in 16 episodi comprende cinque voci soliste e un ricco apparato musicale. Si ricollega a *Vita dell'uomo*, nel momento della morte. All'inizio si ode un colpo di pistola: il protagonista tenta il suicidio e si ritrova in una sorta di aldilà, nel quale compare un certo dottor O, consigliere delegato dell'Agenzia Fix. Per tutta l'opera il protagonista non canta, ma esprime

¹⁸ MICHELE PORZIO, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 166.

¹⁹ ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁰ Ivi, p. 14.

²¹ ALBERTO SAVINIO, *Agenzia Fix*, 16 episodi, libretto proprio (esecuzione radiofonica 1950), 1949.

i suoi desideri e le sue emozioni attraverso il suono di un clarinetto-basso e l'interpretazione, sempre attraverso questo suono, del signor O, lettera che richiama l'idea della circolarità, perfezione, eternità, sempre presenti nell'opera di Savinio. Il protagonista si riprende e, quasi pentito, avverte la nostalgia del mondo al quale ha rinunciato con il suo gesto estremo. Guardando la terra da una finestra vede l'orrore e la monotonia della vita terrena, della quale nulla c'è da rimpiangere se non la bellezza della natura, dell'amore e della giovinezza. In realtà il mondo è immerso nella morte che tutto travolge, e allora non c'è da pentirsi. L'uomo viene comunque indotto a vedere passare di fronte a se stesso il riassunto di tutta la sua vita. I ricordi che si susseguono e le relative immagini che scorrono davanti al suo sguardo possono ricollegarsi alle tematiche presenti sempre in *Tragedia dell'infanzia* e in *Vita dell'uomo*, la giovane fanciulla amata e morta precocemente, il rapporto con i genitori e le interdizioni paterne. Nell'*Adunazione delle cose eterne* viene ribadito che ciò che è stato importante e significativo nella vita debba essere conservato. Per accedere al mondo dell'«Agenzia» il protagonista dovrà dimostrare di continuare ad amare oltre la morte le persone amate durante la vita. In questo aldilà passeggiano il padre, il fratello, gli amici, i personaggi del mito. Gli abitanti dell'Agenzia a questo punto mettono in scena la cerimonia del sole nero, che tutto avvolge e non tramonta mai. È evidente il richiamo ad Apollinaire e a *Les mamelles de Tirésias*. Si percepisce un lamento, lamento che è cosmico: Il paziente non parla più e non se ne può che constatare la morte. I rapporti intratestuali di quest'opera con le opere letterarie di Savinio sono molteplici: non solo *Tragedia dell'infanzia*, ma *Casa «la Vita»*, *Tutta la vita* e *Narrate, uomini, la vostra storia*. La stessa struttura di *Agenzia Fix* è modellata su quella di *Casa «la Vita»*: spezzoni che, come in una partitura polifonica, rimandano l'un l'altro temi, linguaggi, idee, come i capitoli che suddividono la raccolta di racconti in questione, organizzati in capitoli a tema, preceduti da epigrafi (occhi). Le due opere costituiscono un vero manuale di "educazione alla morte". La morte è l'essenza della vita e il vivere è imparare a morire. Vita e morte sono unite da una dialettica eraclitea, presocratica, nella quale ogni elemento è presente e si tramuta nel suo contrario. La Casa saviniana contiene in sé la morte e la vita. Nel racconto *Le figlie dell'Imperatore*²² si esplica la metafora del ciclo della vita: nascita-esistenza-morte. In *Flora*²³ torna il rimpianto della fanciulla morta precocemente di *Agenzia Fix*. Nell'ultimo racconto della raccolta, *Il signor Münster*²⁴, il protagonista va incontro alla morte accompagnato da una donna, l'Aurora, donna meravigliosa che continuerà a vivere dopo la sua scomparsa. Mentre il signor Münster si decompone e cade a pezzi, l'Aurora si pettina e si incipria indifferente, un po' come la Natura del dialogo leopardiano. *Agenzia Fix* ha

²² ALBERTO SAVINIO, *Le figlie dell'Imperatore*, in *Casa «la Vita»*, Milano, Bompiani, 1971.

²³ ALBERTO SAVINIO, *Flora*, ivi, p. 49.

²⁴ ALBERTO SAVINIO, *Il signor Münster*, ivi, p. 207.

profondi rapporti anche con *Dico a te, Clio*²⁵, soprattutto per la visione della storia. Il percorso della storia non è deterministico e lineare, non ha direzione o riferimento. Il tempo è caratterizzato da un moto circolare: non ci sono un prima e un poi, passato, presente e futuro sono inafferrabili. Tutto è sempre altro e in ogni inizio c'è la fine e viceversa. La vera meta della vita è il morire e l'unica possibilità offerta all'uomo da Clio, dea della storia, è quella di liberarsi del passato, abbracciare il nuovo, tendere alla ricerca continua, utilizzando le risorse dell'immaginazione e dell'ironia. L'uomo inventa civiltà, storia e progresso per distrarsi dall'idea della morte, per esorcizzarla, anche se il miglior modo per farlo è il "vivere per essa", come ha fatto il popolo etrusco, dedicando al culto dei morti tutta la sua storia.

Orfeo vedovo è un'opera teatrale in un atto del 1950 per 4 voci, ballerini e orchestra, ambientata in epoca presente. Nella conversazione tenuta in Rai il 9 novembre dello stesso anno²⁶ Savinio chiarisce il ruolo che la figura di Orfeo occupa nella sua anima e cosa intenda per "parola poetica" ed ispirazione: «la parola del poeta è propriamente la voce della sua anima»²⁷. Ma per cogliere tale voce è necessario «guardare dietro il velo»²⁸. Savinio spiega ai lettori e ad un eventuale pubblico che per ispirazione, è da intendersi "uno stato di grazia", che va al di là di ogni razionalità e di qualunque significato. *Orfeo vedovo* è «composto di getto, parole e musica, in meno di due mesi, nell'estate scorsa»²⁹.

All'esordio della breve opera Orfeo inizia un lungo monologo nel quale lamenta lo strazio per la morte di Euridice, della quale sottolinea l'assurdità. Il monologo è condotto dalla voce del baritono e la melodia che lo sottende è una citazione del suo *chant étrange*. L'unico modo per raggiungere Euridice è morire, spararsi un colpo di pistola. Prima che compia il gesto estremo, accompagnato da una marcia-allegretto, entra in scena l'Agente dell'Istituto «Ricostruzione Defunti» che cerca di dissuaderlo da tale proposito, convincendolo a sperimentare una macchina «cinecronoplastica», capace di trasportare i corpi da un tempo in un altro. Alcuni motivi musicali introducono il ritorno in vita di Euridice, e, poco dopo Orfeo apprenderà che l'amata era sul punto di tradirlo, stanca della vita coniugale. Orfeo si dispone ad accettare l'esperimento con la macchina e all'interno di quest'ultima si forma l'immagine di Euridice che ne esce immediatamente. Orfeo la vede come attraverso uno specchio, senza poter comunicare e senza che lei lo sappia. La macchina può mostrare solo gli attimi passati, non il presente e Orfeo accompagnato da un recitativo al clavicembalo si dispera. Euridice canta un frivolo motivetto ed è poi chiamata da un fischio alla finestra dal suo corteggiatore Maurizio Mezzetti,

²⁵ ALBERTO SAVINIO, *Dico a te, Clio*, Firenze, Sansoni, 1946.

²⁶ ALBERTO SAVINIO, *Conversazione tenuta alla RAI*, Roma, 9 novembre 1950, in *Scatola sonora*, cit., pp. 443-444.

²⁷ D. PORZIO, *Savinio. Parlo di Orfeo vedovo*, cit., p. 183.

²⁸ Ivi.

²⁹ Ivi.

il quale le chiederà di scegliere fra lui e il marito. La donna è divisa, ma Orfeo si mostra disposto, pur di non perderla, a condividerla con il suo dattilografo-amante della moglie. Di fronte al bacio dei due innamorati Orfeo spara, ma i colpi non li raggiungono, trovandosi i due in un altro tempo. L'agente gli ricorda che la macchina non ha la sincronicità e Orfeo punta allora su di sé la pistola e si uccide. L'agente, impietosito, fa rientrare i due amanti nella macchina e Orfeo viene rinviato all'inizio del suo monologo.

Savinio, nella conversazione radiofonica, afferma l'importanza della figura di Orfeo nella sua opera: «Orfeo è l'uomo. L'uomo superiore. L'uomo completo: il poeta. Indovinate? *Orphée c'est moi*. E Orfeo non può fingere, non può velarsi»³⁰.

L'opera in questione ha un rapporto intratestuale più diretto con gli *Chants étranges*, ma soprattutto con il mito che Savinio rende moderno fino al punto di trasfondersi in esso. La musica diventa linguaggio metafisico, linguaggio dell'assoluto, linguaggio trasgressivo, capace di esprimere ciò che la parola non può dire.

L'ultima opera, *Cristoforo Colombo* è un'opera per radio composta nel 1951. Il ruolo della musica è in essa secondario, anche se compaiono voci e orchestra d'archi che dovrebbero costituire un grande organico³¹. La figura del navigatore subisce una metamorfosi. Sottoposto ad una specie di *mi-mort*, si aggira sulla terra per quattro secoli, senza riuscire a morire. La sua misteriosa volontà di vita lo obbliga ad un'esistenza nascosta, finché compare a Washington prima del *Columbus Day*. Inseguito da poliziotti e abitanti, alla fine incontra Truman, il quale sarà costretto ad ascoltarlo, sottraendolo alla furia della folla che teme un attentato. Colombo, invece di rivivere il suo passato di conquistatore, farà un appello, un proclama-radio, utilizzando così i moderni mass media, volto ad una finalità di cristianizzazione illuminista, e solo dopo aver compiuto la missione potrà finalmente morire.

Il rapporto intratestuale può essere ricondotto a *Dico a te, Clio*, opera nella quale Savinio affronta, in particolare nella nota introduttiva, il rapporto arte-storia. La storia raccoglie le azioni umane nel passato, la civiltà ha il compito di tradurle in storia e lasciare l'uomo in condizione di continua novità. Le arti sono costituite da elementi incorruttibili, estranei alla catarsi storica e i mali del mondo sono imputabili pertanto ad un cattivo funzionamento della storia stessa. L'intrecciarsi di arte e storia, fino al 1915, anno in cui Savinio lascia Parigi, culminano nel dramma catartico dei *Chants de la mi-mort* nei quali la musica ha il fine di trasformare la materia in storia. La musica, arte inconoscibile, riflette il divenire. Attraverso essa l'uomo getta alle sue spalle il passato e l'anima, purificata, può accedere alla sua meta: sparire, morire. L'avvenire al quale tendere e aspirare è pertanto «la morte,

³⁰ A. SAVINIO, *Conversazione Rai*, cit.

³¹ L'organico musicale non si può ricostruire. Può essere utilizzata solo la riduzione per canto e pianoforte, presente in microfilmato.

inazione per eccellenza e suprema purità»³², «La storia assorbe le azioni, il moto assorbe le azioni sfuggite alla storia per annientare anch'esse»³³.

Savinio ha realizzato la sua attività artistica attraverso una pluralità di linguaggi, ma alcune tematiche sono quelle che dominano il suo universo creativo: l'infanzia tradita dalle interdizioni del mondo adulto, l'ipocrisia borghese spesso aggredita attraverso l'ironia, la morte, anzi "il vivere per la morte" di Heidegger. Con la musica il rapporto è il più tormentato, ma, come ho cercato di evidenziare, è a quest'arte e al teatro musicale che Savinio affida l'ultimo messaggio prima di quello sparire, di quell'annullamento, vissuto quale finalità dell'esistenza e del suo senso.



Fig. 1 -
Fig. 2 -
Fig. 3 -

³² A. SAVINIO, *Dico a te, Clio*, cit., p. 8.

³³ D. PORZIO, *Savinio*, cit., p. 196.

PROBLEMI A TEATRO?
SULLA TRILOGIA METATEATRALE DI LUIGI PIRANDELLO

di KAROL KARP

Luigi Pirandello, uno dei massimi drammaturghi italiani del Novecento, con le sue *pièces* rivoluziona il mondo del teatro dell'epoca in cui vive. La sua rivoluzionaria concezione teatrale, occorre dirlo, influisce in modo rilevante anche sugli autori drammatici contemporanei. L'azione che si svolge a più piani, la mancanza di ordine temporale e spaziale, l'oniricità, l'uso di figure mitiche sono solo alcuni dei tratti che rendono singolare lo stile pirandelliano. Attraverso i lavori del "figlio del Caos" si può percepire una sorta di evoluzione del pensiero inerente al modo di fare teatro. La sua creazione, come rileva Nino Borsellino, passa attraverso la sperimentazione¹.

Nella drammaturgia dell'agrigentino si possono individuare quattro fasi dalle caratteristiche ben precise. La prima rinvia in modo evidente al teatro borghese, la seconda è costituita da una sua lettura in chiave umorista, la terza concerne la cosiddetta tecnica del teatro nel teatro, la quarta è relativa al mito. In questa sede ci concentreremo sulla terza fase della produzione teatrale pirandelliana a cui appartengono tre opere: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1923), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). La nostra attenzione sarà focalizzata sui concetti metateatrali ivi contenuti, tradotti tra l'altro attraverso la dicotomia fra teatro e vita, per capire come cambi l'atteggiamento di Pirandello riguardante le funzioni che dovrebbero assumere i vari personaggi che preparano e recitano la *pièce*.

L'azione delle opere sopra elencate si impernia su un conflitto: in *Sei personaggi in cerca d'autore* il conflitto avviene tra i personaggi, il capocomico e gli attori che si accingono ad impersonarli, in *Ciascuno a suo modo* esso nasce tra gli spettatori e gli attori, ed in *Questa sera si recita a soggetto* nel litigio sono coinvolti gli attori e il regista-capocomico².

¹ NINO BORSELLINO, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 130.

² FRANCA ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 47.

La prima parte della trilogia ruota intorno ai personaggi che cercano disperatamente un autore che gli renda possibile vivere sul palcoscenico di un teatro, ossia sul palcoscenico della vita. Per realizzare lo scopo si recano in un teatro dove gli attori tutelati dal direttore-capocomico stanno provando la commedia di Luigi Pirandello *Il giuoco delle parti*. Tutti sono agitati a causa della commozione provocata dall'interpretazione dei personaggi. La famiglia dei "disgraziati" rivendica la possibilità di giocare il proprio dramma, sostenendo allo stesso tempo che gli attori incontrati nel teatro, non siano in grado di recitarlo. Possono farlo solo quelli che un tale dramma lo vivono, ossia loro stessi. Si nota un tipo di reciproca dipendenza che emerge dalle rivendicazioni dei personaggi. Da un lato loro vogliono rappresentare la loro storia per poter vivere «almeno per un momento»³ la vita in scena, dall'altro affermano che la vita reale può essere recitata solo da quelli che la vivono. Da ciò risulta rilevante l'esistenza di un legame stretto tra la vita e il teatro. A teatro vengono rappresentate storie vere, quelle che accadono nella vita. Il capocomico e gli attori rifiutano, però, di capire le ragioni degli intrusi, le contestano in modo evidente. Loro considerano l'atto della recitazione come una pura illusione che è completamente staccata dalla vita reale. Per i personaggi, invece, esso costituisce l'unica dimensione in cui possono esistere, non si tratterebbe pertanto di un gioco, di un mondo fittizio, ma di una realtà vera; si percepiscono quindi due atteggiamenti diversi verso la recita che provocano il conflitto messo già in risalto. Va sottolineato che in fin dei conti il dramma della famiglia diventa vivo poiché viene recitato sul palcoscenico. I personaggi raccontano le loro storie personali, piene di controversie, imbevute di problemi difficili, le quali li ritraggono come delle figure infelici, in preda a pulsioni e passioni. Quello che pensano e sentono, sebbene nel momento della recitazione si trovino a teatro, è inerente alla vita stessa. In *Sei personaggi in cerca d'autore* viene infranto il confine tra quello che è reale e quello che fa parte del mondo del teatro. Il personaggio ricominciano a vivere benché la loro storia, ossia la loro vita, sia già stata determinata da un autore che non ha però voluto o potuto metterla in scena: «l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte»⁴. Il dramma dei protagonisti dipende totalmente dalla volontà del loro autore, di chi li ha creati e fissati in forme immutabili e stabili.

IL PADRE – la realtà...

IL CAPOCOMICO – Ma si sa che può cangiare, sfido! Canga continuamente come quella di tutti!

IL PADRE (con un grido) – Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata

³ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1993, p. 684.

⁴ Ivi, p. 683.

– così – «questa» – per sempre – (è terribile signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!⁵

Da quanto detto risulta ben evidente che Pirandello accenna all'importanza dell'autore che abbozza nella mente le figure che poi applica alle sue *pièces*. Il drammaturgo, nella prima parte della trilogia⁶, attribuisce il ruolo più significativo a chi compone la *pièce*. Così, possiamo affermare l'esistenza di un'evidente supremazia del testo scritto su quello recitato. A questo punto della sua produzione teatrale, ossia all'inizio degli anni Venti del Novecento (la *pièce* esce nel 1921) l'agrigentino considera decisiva la funzione assunta da chi inventa i personaggi e non apprezza affatto quella svolta dal capocomico.

Nell'opera si possono individuare tre dimensioni che sono cruciali per la nostra indagine. La prima è legata ovviamente al luogo in cui si svolgono le vicende, ossia al teatro, la seconda concerne la vita, la terza, su cui influiscono indubbiamente le altre, consente di comprendere i vari problemi che si pongono durante la preparazione degli spettacoli teatrali. Ci troviamo di fronte ad un'opera drammaturgica che parla di se stessa, ciò peraltro viene anche suggerito dal titolo di tutta la trilogia. Le tre zone menzionate sembrano costituire un polo consistente poiché si compenetrano e s'influenzano reciprocamente, in più dipendono l'una dall'altra. La vita impone al teatro, affinché esso compia bene la sua missione, di propagare l'arte, la necessità di rappresentarla in modo autentico ed il teatro, aspirando ad adempiere al suo dovere, affronta numerosi disagi. Essi risultano sovente, come nel caso della *pièce* analizzata, dagli ostacoli creati dalle persone coinvolte nella "vita teatrale". Gli attori non riescono a capire i motivi per cui i personaggi rivendicano senza tregua la possibilità di vivere sul palcoscenico. In fin dei conti, però, loro assistono alla recita dello spettacolo dei sei "disgraziati" assumendo la funzione del pubblico. Si tratta, indubbiamente, di un pubblico singolare, quello che commenta e costituisce anche una parte dello spettacolo. Il pubblico ha un carattere simile in *Ciascuno a suo modo*. Esso esprime il suo parere non solo con le parole, ma anche con i gesti; così, la sua risonanza diventa più forte. Alcune persone irrompono sul palcoscenico e attaccano gli attori, per comprendere il motivo per il quale ciò accada occorre riferirsi al testo. La sua struttura si impenna su tre piani prospettici. Il primo piano riguarda la vita reale e concerne la storia⁷ di una coppia riportata dalla cronaca, il secondo tratta del processo della messinscena di questa storia, e il terzo coinvolge direttamente il pubblico in cui troviamo anche gli amanti menzionati dalla cronaca: il barone e l'attrice.

⁵ Ivi, pp. 742-743.

⁶ SYLWIA KUCHARUK, *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych*, Lublin, Edizioni Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, pp. 39-64.

⁷ Il nucleo dirompente della storia costituisce il momento in cui il signor La Vela scopre che la sua fidanzata, Amelia Moreno, l'ha probabilmente tradito con il barone Aldo Nuti, motivo per il quale La Vela si suicida.

Ancora una volta il teatro è invaso dalla presenza della vita; viene allestita una storia autentica, in più le persone, che ci hanno partecipato, in realtà sono in platea. Tale tipo di situazione non può provocare che quesiti⁸. Comunque sia, tale fatto fa sì che la finzione divenga più reale. Attraverso la partecipazione attiva degli spettatori alla messa in scena dello spettacolo, di cui alcuni di loro sono protagonisti indiscussi, Pirandello non solo riesce a rovesciare in modo totale l'ordine spaziale della *pièce* tradizionale, ma rafforza anche l'effetto della realtà delle vicende presentate. Viene contestato il confine tra la finzione e la vita reale. Esso sembra sparire soprattutto nel momento in cui sul palcoscenico irrompono i "veri" protagonisti e cominciano a presentare le loro pretese usando anche la forza⁹. Secondo Giuseppe Genco, «è il momento in cui la realtà riproduce la rappresentazione, la realtà è la replica simmetrica di una finzione»¹⁰. Così, il loro intervento permette di parlare della nascita di un altro spettacolo che inizia a vivere e condurre una vita propria e indipendente. Pirandello intende mettere in risalto il potere del teatro e delle rappresentazioni ivi recitate. Lo spettacolo non dipende più dall'autore del testo scritto, ma esso dipende dal teatro, poiché il teatro è il luogo predestinato alla recita. Proprio a teatro, infatti, la *pièce* ottiene la sua autonomia e può essere glorificata. Il teatro costituisce l'unico luogo in cui essa diventa viva. Le riflessioni sulla dicotomia fra teatro e vita analizzata in *Sei personaggi in cerca d'autore*, ed in *Ciascuno a suo modo* vengono allargate in maniera significativa. Il teatro, sebbene sia inerente alla vita stessa, è capace di rinascere e vivere con ogni messinscena della *pièce*. La storia rimane immutata, ma gli attori che la interpretano hanno atteggiamenti diversi nei suoi confronti; cambiano anche i loro vestiti, il loro stato d'animo muta, cambia il palcoscenico e perciò la *pièce* subisce continue modificazioni, mentre il testo scritto continua ad avere la sua forma fissa. Rivolgendosi agli attori, lo sottolinea anche Hinkfuss, uno dei protagonisti dell'ultima parte della trilogia:

in un altro teatro, con altri attori e altre scene, con altre disposizioni e altre luci [...] la creazione scenica sarà certamente un'altra. E non vi par dimostrato con questo che ciò che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra. Per giudicare il testo, bisognerebbe conoscerlo; e a teatro non si può, attraverso un'interpretazione che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da certi altri, sarà per forza un'altra¹¹.

⁸ Scoppia una querelle che è vicina al tafferuglio.

⁹ Amelia Moreno dà uno schiaffo a Delia, l'attrice che la rappresenta.

¹⁰ GIUSEPPE GENCO, *Pirandello: la morte della persona e la nascita del personaggio*, Manduria, Piero Lacaita Editore, 1993, p. 154.

¹¹ LUIGI PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. 10.

Infatti, Hinkfuss, che si fregia di un titolo dottorale, è il regista nelle parole del quale Pirandello inserisce il suo messaggio finale su quello che concerne il teatro. L'agrigentino, componendo *Questa sera si recita a soggetto*, ha già alle spalle l'esperienza del Teatro d'Arte in cui assume la funzione di capocomico (il capocomicato di Pirandello comincia ufficialmente il 2 aprile 1925 e termina il 15 agosto 1928¹²) e l'esperienza della propria compagnia teatrale con cui viaggia in tutto il mondo. Il grande siciliano, attraverso queste esperienze significative che troviamo nella sua biografia¹³, sfrutta l'opportunità di conoscere meglio il teatro in quanto luogo predestinato alla recitazione; può mettere così a confronto due sfere apparentemente molto legate: lo scrivere e il recitare. Egli arriva, però, a conclusioni ben sorprendenti, e sono proprio esse a venire presentate nel terzo segmento della trilogia messa in esame. Già l'inizio dell'opera segna una grande svolta rispetto a *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*. Sulla prima pagina del testo infatti si trasmettono al pubblico le informazioni riguardanti lo spettacolo che sarà allestito. Esso si baserà sulla novella di Pirandello intitolata *Leonora addio*. È da notare che non vi sono elencati i nomi degli attori. Essi cangiano con ogni messinscena. Tuttavia, viene messa in rilievo la posizione del regista. *La pièce* si svolgerà «sotto la direzione del DOTTOR HINKFUSS»¹⁴. Il fatto, come mette in evidenza Donato Santeramo, significa che Pirandello vuole rendere più reale il ruolo svolto dal regista¹⁵. Infatti, nella *pièce* è lui ad essere un vero demiurgo. Le sue rivendicazioni, rivolte agli attori, sono ben chiare. Per mezzo di esse Hinkfuss intende fare sì che i commedianti recitino a soggetto. A teatro il testo scritto non esiste più, diventa solo un ammasso di carta senza importanza, comunque, costituisce un certo punto di riferimento. In pratica, però, il testo scritto dipende più dal teatro e pertanto non avviene che il teatro dipenda dal testo scritto poiché l'opera d'arte può sopravvivere solo grazie al teatro. Gli attori sono gli unici ad essere in grado di «rimuoverla dalla fissità della sua forma, sciogliere questa forma [...] in movimento vitale»¹⁶. Pirandello esalta dunque le possibilità offerte dal teatro. Solo in esso la *pièce* composta da un attore riesce a diventare viva e sopravvivere nella memoria degli spettatori. Essa acquisisce una forza vitale attraverso l'improvvisazione, ma gli attori che sono in procinto di recitare non lo comprendono. Loro quindi si ribellano e rifiutano di cooperare:

GLI ATTORI – E allora, via noi! Ma sì, via! via! Finiamo di far le marionette!
Andiamo, andiamo via!

¹² ALESSANDRO D'AMICO & ALESSANDRO TINTERRI, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 6.

¹³ ANDREA CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2005.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 3.

¹⁵ DONATO SANTERAMO, *Luigi Pirandello: la parola, la scena e il mito*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 2007, p. 101.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 11.

IL DOTTOR HINKFUSS (parandoli) – Dove? Siete matti? Qua c'è il pubblico che ha pagato! [...]

L'ATTORE BRILLANTE – Lo decida lei! Noi le diciamo: o via lei, o via noi! [...]

IL DOTTOR HINKFUSS – Ma non s'era già tutto rimediato?

L'ATTORE BRILLANTE – Come, rimediato?

ATTRICE CARATTERISTICA – Lei pretende che si reciti a soggetto –

IL DOTTOR HINKFUSS – per come v'eravate impegnati!

L'ATTORE BRILLANTE – Ah, ma non così, scusi, saltando le scene, comandando a bacchetta di morire [...]

IL PRIMO ATTORE – Ha ragione, sì! Ma la colpa non è mia!

POMÀRICI – Già, ha cominciato proprio lui! [...]

IL DOTTOR HINKFUSS – Mía? Come, mìa? Perché?

IL PRIMO ATTORE – Perché è qua tra noi, col suo maledetto teatro che Dio lo sprofondi!

IL DOTTOR HINKFUSS – Mio teatro? Ma siete ammatiti? Dove siamo? Non siamo a teatro?

IL PRIMO ATTORE – Siamo a teatro? Bene! Ci dia allora le parti da recitare –

LA PRIMA ATTRICE – atto per atto, scena per scena –

NENÈ – le battute scritte, parola per parola –

L'ATTORE BRILLANTE – e tagli, allora, sì, finché vuole; ci faccia saltare, come vuole; ma a un punto segnato e stabilito avanti¹⁷!

Il conflitto diviene così forte che Hinkfuss è costretto a lasciare il palcoscenico. Egli, però, non esce dal teatro; vuole osservare di nascosto lo sviluppo della situazione. Le prove continuano, ma in un'atmosfera più commossa. Gli attori fanno di tutto per recitare bene e ciò esige da loro una grande pazienza e concentrazione. Lo spettacolo, inaspettatamente, acquisisce una nuova dimensione; diviene più vicino alla vita reale. Ciò è visibile soprattutto nella scena finale, nel momento in cui l'attrice che interpreta il ruolo di una donna infelice di nome Mommina¹⁸ si impegna nella recita in maniera che tutti pensino che ella stessa muoia davvero¹⁹. Nella novella su cui si basa lo spettacolo la fine non è uguale – non muore nessuno. Il ruolo interpretato dall'attrice si rivela dunque una parte della sua vita che, in questo caso, paradossalmente, si dirige verso la morte. In realtà l'attrice non muore, ma solamente svanisce. Tale situazione, però, permette a Hinkfuss di sancire la sua supremazia poiché lo spettacolo in fin dei conti si svolge secondo le sue indicazioni, cioè si impernia sull'improvvisazione:

¹⁷ Ivi, p. 78.

¹⁸ Una donna infelice che il marito geloso separa dal mondo e costringe ad occuparsi dei bambini.

¹⁹ CEZARY BRONOWSKI, *La drammaturgia italiana negli anni 1922-1940*, Toruń, Edizioni Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2003, p. 59.

VERRI – Che cos'è?

LA SIGNORA IGNAZIA – Morta?

DORINA – Faceva il teatro alle bambine!

TOTINA – Mommina!

NENÈ – Mommina!

IL DOTTOR HINKFUSS – Magnifico! Magnifico quadro! Avete fatto come dicevo io! Questo, nella novella, non c'è! [...]

L'ATTRICE CARATTERISTICA (mostrando la prima attrice ancora a terra) – Ma perché non s'alza la signorina? Se ne sta ancora lì...

L'ATTORE BRILLANTE – Ohè, non sarà morta per davvero?

LA PRIMA ATTRICE – [...] mi lascino, mi lascino respirare...²⁰

Ancora una volta il teatro si accosta alla vita reale. Quest'incastro evidente del teatro e della vita, ossia la relazione che li lega, dà lo spunto per una discussione vivace relativa ai meccanismi drammaturgici. A causa di quello che è capitato alla prima attrice, gli altri attori hanno paura di recitare a soggetto; preferirebbero imparare le loro parti a memoria ed in più gli servirebbe un autore. Hinkfuss è incline ad accettare il testo scritto dato che esso, sebbene nella sua essenza sia una materia morta, diventa vivo a teatro. Il regista rifiuta, però, l'autore – lo considera inutile:

L'ATTORE BRILLANTE – Eh, sfido! Se vuole che si viva... Ecco le conseguenze! Ma noi non siamo qua per questo, sa! Noi siamo qua per recitare, parti scritte, imparate a memoria. Non pretenderà mica che ogni sera uno di noi ci lasci la pelle!

IL PRIMO ATTORE – Ci vuole l'autore!

IL DOTTOR HINKFUSS – No, l'autore no! Le parti scritte, sì, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento, e...[...]²¹

Hinkfuss intende quindi staccare completamente il teatro dall'autore del testo scritto. Nelle sue parole si riconosce la presenza dei concetti pirandelliani. L'atteggiamento del regista-demiurgo può indubbiamente essere identificato con quello di Pirandello.

Analizzando tutte le parti della "trilogia del teatro nel teatro" si perviene a conclusioni interessanti su come cambi il pensiero del grande agrigentino in rapporto a vari elementi costitutivi del mondo teatrale. Per percepirlo in modo preciso appare utile, e ciò concerne le tre opere prese in esame, riferirsi al rapporto tra vita e teatro ivi messo in rilievo. Attraverso esso e anche attraverso i conflitti che emergono, Pirandello trasmette le sue idee sul modo di fare teatro e sull'importanza delle persone come: autore, attore, regista, spettatore.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 100-101.

²¹ Ivi, p. 101.

Il pubblico diventa uno dei segmenti della rappresentazione; ha la capacità di commentare quello che avviene sul palcoscenico e partecipare attivamente allo spettacolo, usando anche la forza. Pirandello scopre quanto sia significativo il suo ruolo. La *pièce* allestita è rivolta proprio al pubblico ed esso può esprimere il suo parere in ogni momento. A quanto pare, i comici sono al suo servizio; il loro lavoro deve essere conforme alle aspettative degli spettatori. Da un lato Pirandello libera gli attori dalla superiorità del testo scritto – esso non va più imparato a memoria, dall'altro li sottomette al giudizio del pubblico che a volte si dimostra troppo esigente e semplicemente grossolano. Occorre ricordare che Hinkfuss, cosciente della confusione che si è creata sul palcoscenico, indirizza la sua ultima battuta proprio alla platea chiedendole perdono.

In *Ciascuno a suo modo* il drammaturgo siciliano sembra continuare la linea introdotta nella prima parte della trilogia. La posizione del capocomico è uguale. Lui sembra incarnare la figura dell'autore e mettere in rilievo la primogenitura del testo scritto. Gli attori rappresentano la stessa razza del primo segmento e solo il pubblico è sicuramente più aggressivo. Un profondo abisso separa, però, soprattutto la prima e l'ultima parte della trilogia pirandelliana. Mentre in *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello esalta la preminenza dell'autore sull'attore, in *Questa sera si recita a soggetto* le sue riflessioni vanno in direzione opposta²². In questo caso diventa più importante quello che avviene a teatro poiché esso dà alla storia rappresentata la possibilità di cambiare più volte, di acquisire nuovi aspetti e perciò esistere eternamente. Il testo scritto creato da un autore, invece, rimane per sempre nella sua forma fissa; si accosta quindi più alla morte che alla vita. Esso insieme al suo autore, sembra dirci Pirandello, sono destinati a morire. La vera gloria, ossia la sopravvivenza nella memoria delle generazioni future, è quella a cui arrivano esclusivamente coloro che recitano a teatro.

²² Occorre dare retta anche all'immagine degli attori. In *Sei personaggi in cerca d'autore* loro sono un gruppo piuttosto maleducato, che trattano in modo frivolo la loro professione, in *Questa sera si recita a soggetto* i comici sono dei veri professionisti, fieri del lavoro che fanno.

TRA NOVITÀ E TRADIZIONE:
I SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE
NELLA REGIA DI ORAZIO COSTA GIOVANGIGLI

di LUCILLA BONAVIDA

Luigi Pirandello è sempre stato uno degli autori maggiormente amati e rappresentati nel teatro italiano: registi e interpreti di grido si sono impegnati strenuamente nel riportare sulle scene dei teatri d'Italia e d'Europa le opere più significative non solo del pensiero dello scrittore siciliano ma di tutto un periodo culturale ricco di fermenti esistenziali. Tra i numerosi registi italiani che hanno portato sulle scene delle opere appartenenti al clichè di Luigi Pirandello, emerge la figura, a volte spigolosa per la sua intransigenza etica che riflette una concezione sacrale del teatro, di Orazio Costa Giovangigli.

Il regista reputava il quinquennio del Piccolo Teatro di Roma l'esperienza più matura anche se drammaticamente incompiuta della sua creatività. Fu una breve vicenda: cinque stagioni teatrali più una sesta interrotta. La compagnia nacque come prosecuzione di un progetto artistico e fu costituita da ex allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica dove Costa insegnava. All'alba della Seconda Guerra Mondiale un'altra formazione, la Compagnia dell'Accademia (diretta espressione della scuola fondata da D'Amico), che aveva dato alla luce nuovi registi: Giannini, Costa, Brissoni. La Compagnia del Piccolo Teatro di Roma offrirà i nuovi attori: Nino Manfredi, Paolo Pannelli, Rossella Falk, Gianrico Tedeschi.

Il bilancio artistico di quelle stagioni fu positivo: il *Don Giovanni* di Molière fu accolto con successo; Costa vinse la scommessa sulla teatralità di Alfieri (*Oreste, Mirra, Agamennone*); l'edizione di *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1948 fece discutere di sé i critici teatrali e il pubblico; il teatro religioso vide consacrata la sua icona nel *Poverello* di Copeau, ritenuto irrappresentabile a tal punto che neppure il suo autore lo mise mai in scena in terra francese; il regista portò al successo i *Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos. Affiancano questi grandi successi, anche spettacoli decisamente falliti o deludenti: *Le colonne delle società* di Ibsen e un *Macbeth* che non ebbe alcuna risonanza positiva nel pubblico e nella critica.

Analizzando il percorso creativo di Costa, emerge, tra i principi guida del suo

teatro, il mito della cosiddetta *fedeltà al testo* di cui il regista se ne diceva paladino. Talvolta, però, alcune novità introdotte nel testo furono oggetto di dibattito e di accese polemiche, come accadde fin dal primo spettacolo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: Costa aveva adottato il testo originario del 1921, preferendolo a quello del 1925, ultima rielaborazione di Pirandello. La scelta non fu capita dai critici che rimproverarono al regista soprattutto di chiudere il dramma sul grido del Padre che avanzando sul proscenio con il ragazzo morto tra le braccia proferiva: «Realtà, realtà, signore!», sopprimendo la prosastica battuta del Direttore: «E mi hanno fatto perdere una giornata». Costa intervenne sul finale anche a proposito delle *Colonne della società* dando un taglio nettamente pessimistico, più di quanto appaia nel testo di Ibsen; in realtà per Costa, osservanza al testo e libertà della regia erano poli dai quali far nascere la creatività e non estremi inconciliabili. A questo proposito, tra Jacques Copeau che non credeva nell'unicità dell'interpretazione e Silvio d'Amico che scrisse che il miglior modo di attenersi allo spirito di Ibsen è seguirne la lettera, Costa aveva scelto il primo. Soltanto nei tre spettacoli di Alfieri, specie in *Mirra*, cominciarono a delinearsi i frutti del metodo mimico elaborato da Costa, la cui piena realizzazione, intesa come recupero dell'endemico rapporto tra immagine-gesto-voce e come fulcro di un teatro *corale*, si ebbe nei due spettacoli maggiormente lodati dalla critica: il *Poverello* di Copeau e i *Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos. È significativo che entrambe queste rappresentazioni siano state realizzate per la Festa del Teatro, organizzata da Don Ruggini a San Miniato dove il prato del Duomo e la Chiesa di San Francesco costituirono per il Piccolo Teatro una scena su misura che Roma non riuscì mai ad offrire.

Sorto all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, del Piccolo Teatro della Città di Roma (1948-54) Orazio Costa Giovangigli è stato il padre fondatore. Nell'atto programmatico del Piccolo così il regista precisava: «Diciamo Teatro, non compagnia poiché attraverso vari Teatri ed imprevedibili, ma possibili vicissitudini della compagine della nostra compagnia, noi intendiamo aver fondato un Teatro, non semplicemente aver riunito un gruppo di attori per soli sei mesi». Non bisognava, secondo Costa, adattarsi alla frammentazione dell'allestimento degli spettacoli. Costa ritiene che si possa far teatro «soltanto avendone uno, ossia muovendosi in uno spazio proprio. Che senso ha girare qua e là per realizzare spettacoli? Non si può far teatro che portando un'idea di teatro»¹. Costa, però, non è solo regista e direttore artistico del Piccolo romano; è colui che con veemenza e rigore etico inserisce la sua opera all'interno del movimento rinnovatore di respiro europeo che vuole un teatro nuovo in opposizione al teatro d'avanguardia e a quello commerciale trovando realizzazione compiuta di un'utopia mai abbandonata attraverso elementi inscindibili: la nascita della pedagogia, l'avvento della regia, il

¹ ORAZIO COSTA, *L'indice sul futuro. Conversazione tra Orazio Costa Giovangigli e Sergio Colomba*, in «Teatro in Europa», n. 6, 1989, p. 19.

proliferare di teatri d'arte a carattere stabile; è colui che riunisce in sé l'ideologo, il pedagogo, il regista e il direttore.

La sua idea di teatro risponde ad una condizione indispensabile, quella della ricerca «attraverso lo studio, che non ho mai cessato di continuare, del mio metodo di insegnamento – dichiara Costa – sono arrivato ad un'idea di teatro che mi obbliga di per sé a fare delle ricerche»². La motivazione è più etica che estetica: «educare un attore significa – per Costa – promuovere un esemplare ideale di umanità»³. Questo slancio etico, in Costa, si fonda nella fede cristiana e trova una chiara applicazione teatrale: durante la prova di uno dei suoi ultimi spettacoli, l'invito rivolto ai suoi attori a credere alle parole di Santa Caterina da Siena «pensate cose grandi e le troverete», era un invito alla realizzazione di cose che sono mediocri quando non si è «osato pensarle migliori».

Costa insegnò regolarmente dal 1944 nell'Accademia voluta da d'Amico diffondendo le basi di un lavoro corale sconosciuto, almeno fino ad allora, alla scena italiana. Il regista, infatti, riconoscente e grato, scriveva al suo maestro Silvio d'Amico ripensando alla messinscena del *Poverello*:

Se allora i nostri attori e i nostri allievi si erano potuti fondere senza squilibri, se si erano potuti moltiplicare, sulla schematica scena suggerita da Copeau, in tante varie apparizioni corali, se avevano potuto cantare e danzare, e divenire interpreti fedeli del Serafico poeta del Cantico di Frate Sole confondendosi addirittura, in un giubilo festoso, con le sue sorelle le creature di Dio, questo si doveva alla fede da te trasmessa in tutti loro, in tutti noi, nel possibile raggiungimento di una forma e di una sostanza drammatiche in cui l'abnegazione corale si accompagna felicemente alla più integra ispirazione individuale e in cui il recitare tende a diventare interiore preghiera⁴.

Con queste premesse, Costa debutta il 18 settembre 1948 al Teatro La Fenice di Venezia con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, spettacolo che, nell'ambito drammaturgico, aveva portato delle novità analoghe a quelle introdotte dagli uomini di teatro, sia nella teoria che nella pratica. Nella *Presentazione* di Orazio Costa, che rappresenta una sorta di programma del Piccolo Teatro di Roma, leggiamo:

Noi in questo fatale altalenare di gusti e tendenze, in cui si sta ricercando non solo il teatro italiano, ma quello europeo e quindi mondiale, vogliamo portare la nostra voce di generazione nuova, se non ultima, con il tentativo di ritrovare in noi, nella vita, prima che nel teatro e nella sua tradizione, le

² O. COSTA, *L'indice sul futuro*, cit., p. 22.

³ ORAZIO COSTA, *Crisi della regia*, in GIOVANNI ANTONUCCI, *La regia teatrale in Italia*, Roma, Abete, 1978, p. 25.

⁴ ORAZIO COSTA, *Lettera a Silvio d'Amico*, Roma, 15 novembre 1953, in F. C.

ragioni del nostro linguaggio, con la fiducia d'incontrarci più rapidamente e cordialmente con gli spettatori»⁵.

Tutti i nostri migliori attori sentono oggi la crisi della incomunicabilità col pubblico. Accanto a loro, a tentare la strada, a indovinare il linguaggio necessario, sono i registi. Essi cercano, insieme con l'attore, secondo i loro gusti o uno stilizzato e decorativo compiacimento di toni superati, o un rinnovamento di toni, fuori di ogni preconcepita stilizzazione, rifacendosi alla vita, tentando lo stile attraverso il rigore d'una vivificazione attuale e perentoria.

Chi, allora, agli occhi di Costa, aveva rivoluzionato il teatro più di Pirandello, nei suoi principi, nel suo stesso linguaggio, distruggendo corrosivamente il teatro dall'interno? Nei *Sei personaggi* aveva eliminato gli atti sconvolgendo la struttura dell'opera teatrale; aveva ironicamente riflettuto su quello che il teatro era e aveva intuito quello che stava per divenire, individuandone le potenzialità; aveva redatto il manifesto del nuovo teatro:

PADRE – Ma scusino! Perché vogliono guastare, in nome di una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di vivere qui, che loro; perché assai più vera di loro?»

MADRE – No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre».

FIGLIASTRA – Ma che! Se egli stesso m'ha voluta così! Io credo che fu piuttosto, signore, per avvilito o per sdegno del teatro, così come solitamente il pubblico lo vede e lo vuole.

Sono battute, rispettivamente del Padre, della Madre e della Figliastro, che esprimono bene una nuova sensibilità, battute dei personaggi che si scontrano sullo specchio deformante degli attori. A questo riguardo, la considerazione di Costa secondo la quale «le condizioni dell'attore sono tali che il suo strumento di espressione, il linguaggio, non può che assai raramente subire il vivificante contatto con la vita e rimane, nella ripetizione imbottigliata del palcoscenico, sempre meno partecipe della vita che, fuori dal palcoscenico, si agita»⁶. Nell'immediato dopoguerra, la constatazione di Costa è foriera dell'ansia di rinnovamento sostanziata da una

⁵ ORAZIO COSTA, *Presentazione*, in «Programma di sala» per il *Don Giovanni* al Teatro Duse di Roma, 13 febbraio 1949, in F. C.

⁶ O. COSTA, *Presentazione*, cit.

inflexibile volontà di cambiamento. Costa così, a circa quaranta anni di distanza, ricordava quel periodo:

I Sei personaggi in cerca d'autore sono stati nel mio itinerario artistico un vero spettacolo emblema, uno spettacolo simbolo del mio modo d'intendere e di vivere il teatro. Su questo capolavoro pirandelliano mi sono fermato quasi quattro anni, dal 1946 al 1949, anni importantissimi nel mio cammino artistico ed anche nella vita della nostra società: erano gli anni dell'immediato dopoguerra. Allestii in quel periodo due edizioni dei *Sei personaggi*, nel '46 con la Compagnia Ferrati-Pilotto-Tofano, e nel '48 con la compagnia del Piccolo Teatro di Roma. L'impegno per quelle due regie rappresentò per me il momento di più diretto, totale e fattivo rapporto con un'idea di teatro che proprio in quegli anni cominciava in me a nascere e che poi ho sempre cercato di realizzare nel corso degli anni a seguire. In tutti i miei spettacoli credo di aver cercato sempre di ravvisare questa nuova dimensione del teatro contenuta nei *Sei personaggi*: un teatro in cui un gruppo di personaggi viene a portare un messaggio nuovo in mezzo ad una compagnia che sta recitando la tradizione. Quell'inaspettato avvento dei sei personaggi nel mondo pirandelliano rappresentò per me una perfetta metafora dell'avvento di un teatro nuovo; nello scontro tra i sei personaggi e la compagnia sta tutto lo scontro tra un teatro di convenzione ed un teatro che riscopre una vocazione etica, tra un teatro finto ed un teatro in cui il dramma della verità ritorna ad irrompere⁷.

Nel 1948, la nuova dimensione del teatro presente nei *Sei personaggi*, costituisce un atto programmatico, un riferimento teorico oltre che pratico: «La nostra dichiarata presunzione è di riscoprire l'uomo nell'attore, sia col togliergli la maschera d'una tradizione inoperante, sia col tagliargli i fili così visibili, in cui si trova spesso impigliato per opera d'una regia esteriorizzante, e ridonarlo così, libero e ricco delle sue infinite prerogative, alla poesia teatrale, perché, comica o tragica, drammatica o farsesca, parli la sua parola perenne col fiato della nostra voce momentanea»⁸. Tutto ciò significa credere nell'uomo, nella sua capacità di andare oltre la finzione degli attori e oltre il dramma della fissità del tipo, della maschera a cui il personaggio-padre si ribella, per liberarsi nel flusso della vita, attraverso la poesia.

La prima rappresentazione teatrale dei *Sei personaggi* ha luogo al Teatro Quirino di Roma, il 29 novembre 1946, alla presenza delle più alte autorità dello Stato (in sala vi erano il Presidente del Consiglio De Gasperi, gli On. Saragat e Pietro Nenni), di numerosi intellettuali (Luchino Visconti, Nino Bolla) e della famiglia Pirandello. Lo spettacolo è, infatti, allestito in occasione della commemorazione

⁷ ORAZIO COSTA, *Quei sei portatori di novità*, in AA.VV., *Pirandello in quattro atti*, a cura di Riccardo Bonacina, Milano, Edit Editoriale Italiana, 1986, p. 41, p. 54.

⁸ O. COSTA, *Presentazione*, cit.

dei dieci anni della morte di Pirandello. La rappresentazione è preceduta da un intervento di Alberto Moravia; gli interpreti sono: Camillo Pilotto (padre), Sarah Ferrati (figliastro), Sergio Tofano (capocomico), Giovanna Galletti (madre), Jone Morino (prima attrice), Giusi Dandolo (madama Pace), Antonio Battistella (figlio), Manlio Busoni e Paolo Pannelli. L'analisi dello spettacolo messo in scena nel 1946 da Orazio Costa pone in rilievo delle forti somiglianze con quella del 1948, essenzialmente perché l'interpretazione registica rimane invariata. Le novità di quest'ultima edizione emergeranno dal confronto con quella di soli due anni precedente, ma realizzata con un complesso di attori completamente diverso: la Compagnia è la Ferrati-Pilotto-Tofano, una delle più affermate dell'epoca. Lo spettacolo del 1948 scatena nel pubblico e nei critici una reazione inaspettata di cui ci dà un'idea la recensione firmata da Giovanni Gigliozzi:

Non essendo mai stato un tifoso dei *Sei personaggi* duro a fatica a scandalizzarmi per l'interpretazione datane dalla compagnia del Quirino, come hanno fatto alcuni dei miei amici "pirandelliani". Essi accusano registi e attori di poca convinzione: ma mi pare più esatto dire che Costa anziché fare la *commedia* in un senso, cioè sviluppandola negli artifici e nelle sorprese di cui è anche troppo ricca, è andato, seguendo un criterio filologico del teatro, a ricercare le ragioni più genuine dell'opera, i suoi svolgimenti interiori. Quello che il testo dice risulta in tal modo indiscutibilmente chiarito, e meno voluminoso il congegno meccanico di un'opera senza dubbio più ardita che appassionata. Abbiamo insomma una regia controllatissima di un testo vulcanico. E allora? Questa è la contraddizione dello spettacolo, ma non mi fa, lo confesso, gridare allo scandalo: tanto più che la filosofia dei sei personaggi è, essa stessa, di una originalità arzigogolata e spesso gelida: e in tutta l'opera lo straboccante talento del virtuoso del palcoscenico prevale sull'umanità del poeta. A quest'ultima visibilmente mirava Costa con una pazienza che non ha potuto evitare i continui trabocchetti del testo. Il secondo atto gli è uscito compatto e senza squilibrio ma era anche quello più unitario dei tre⁹.

La varietà delle opinioni, soprattutto quelle riportate nelle recensioni, tende a disorientare: danno un giudizio sullo spettacolo che è mille miglia lontano dalle aspettative. Possibile che, come sostiene Campa, il paladino della fedeltà al testo si sia messo a *visconteggiare*? «Quale più bel neologismo, per significare che il regista ha forzato l'interpretazione di un testo, traendone la forma e introducendo in esso innovazioni formali ed artifici per *épater les bourgeois*?»¹⁰ Anche altri recensori sembrerebbero confermare questa ipotesi dal momento che considerano questa regia una eccezione: «nel regista dei *Sei personaggi* non abbiamo ritrovato l'attento,

⁹ GIOVANNI GIGLIOZZI, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Avanti», 1° dicembre 1946.

¹⁰ ROBERTO CAMPA, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Vivere», 5 dicembre 1946.

quasi puntiglioso valorizzatore di ogni battuta d'un testo teatrale che apprezzavamo, di qui una mancanza, davvero inusitata per chi conosce Costa, di rispetto per il testo»¹¹ e persino «incredibile in un interprete della sua coscienziosità artistica»¹². Carlo Trabucco a proposito di *rispetto* del testo nelle rappresentazioni dei *Sei personaggi* così scrive: «È senza dubbio questa l'opera in cui un regista può più che nelle altre opere del Nostro, sbizzarrirsi. Infatti a Praga e a Parigi, a Londra e a New York registi estrosi hanno tentato esperimenti originali»¹³. Costa, dunque, come si inserisce all'interno di questo *sbizzarrirsi*? «In Italia Niccodemi e Salvini ne hanno tentati altri; ora è stata la volta di Orazio Costa che è andato più in là: ha fatto anche delle modifiche al testo, se la memoria non ci tradisce»¹⁴. La memoria, infatti, non tradiva ma nessuno aveva compreso che Costa si riferiva all'edizione originaria del testo datata 1921 e non a quella del '25 che ricordava il critico e che era quella ufficialmente accettata. Il regista dell'edizione del '21 riprende alcune successioni di scene e il carattere della figliastra mettendo in evidenza la scena in cui lei danza e canta, pudicamente accennata nelle messinscena precedenti. Costa privilegiando la prima versione, sceglie quella più genuina, meno contaminata dalle esigenze delle prime attrici, dalle rappresentazioni dei direttori di scena e dai giudizi dei critici¹⁵. Dobbiamo considerarlo un equivoco? In alcuni casi si trattò proprio di questo, in altri i critici si accorsero della scelta di Costa e la bocciarono. Pirandello aveva rinnegato quest'edizione e Costa aveva scelto proprio quest'ultima. L'importanza di questa opzione sarà presto confermata: già nel 1953 il Piccolo di Milano, istituzionalizzato teatro d'arte, presenterà un'edizione diretta da Strehler in piena adesione all'edizione del '21.

Arnaldo Frateili, al contrario di Giovanni Gigliozzi, a proposito dello spettacolo di Costa del '46, è rappresentativo della posizione assunta dalla maggior parte dei critici:

Fedele ed acuto interprete di testi, Orazio Costa ha voluto distaccarsi dalle interpretazioni tradizionali della commedia, mettendone in luce soprattutto il contenuto umano, e risolvendo sul piano della realtà la finzione che è alla base di questa come delle altre opere di Pirandello. L'esperimento senza dubbio interessante ed ispirato ad intenti di evidente nobiltà, non ci sembra che abbia dato risultati convincenti particolarmente nel primo atto, dove i personaggi si sono presentati già come esseri reali gonfi della loro passione, privi di quella levità di sogno, di quello stato di *trance* proprio di immaginazioni

¹¹ G. CARANCINI, *Sei personaggi in cerca d'autore*, [ritaglio-stampa senza indicazione del quotidiano] 5 dicembre 1946.

¹² R. F., *Pirandello al Quirino*, in «Italia Nuova», 30 novembre 1946.

¹³ CARLO TRABUCCO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Il Popolo», 30 novembre 1946.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ ORAZIO COSTA, *Six personnages, Chacun sa vérité et Henri IV, les metteurs en scène italiens face à Pirandello*, in «Le théâtre dans le monde – World Theatre», n. 6, 1967, pp. 248-255.

fantastiche che avrebbero dovuto realizzarsi man mano che il dramma si veniva componendo. [...] Di questo, che per noi è un difetto, ha risentito soprattutto la recitazione di Camillo Pilotto (il padre) troppo carnale e rumorosa fin dal principio. Sara Ferrati, fremente e spavalda come voleva il personaggio della figliastra, ci è sembrato eccedesse nella scena del canto e della danza che avremmo voluto appena accennata. Di tutti gli altri interpreti il più a posto ci è parso Sergio Tofano¹⁶.

Il critico Frateili sottolineava il distacco dalle «interpretazioni tradizionali della commedia», ma qual era questa tradizione? Escluse le rappresentazioni straniere, tre sono le messinscene che precedono quello in questione: i primi due a distanza di quattro anni, regia di Niccodemi (1921) e regia di Pirandello (1925), il terzo dopo sedici anni, regia di Guido Salvini (1941), l'ultimo quello di Costa (1946). Sono sufficienti tre messinscene a fare *tradizione*. Il distacco, definito addirittura scandaloso, dalla tradizione consisterebbe nell'aver risolto «sul piano della realtà l'interrogativo sospeso tra realtà e finzione e ancora «i personaggi si sono presentati già come esseri reali gonfi della loro passione, privi di quella levità di sogno, di quello stato di *trance* proprio di immaginazione fantastiche», di questo sono pervase quasi tutte le critiche mossegli. Il punto nevralgico della questione è stato toccato, lo stesso Pirandello cercò di risolverlo ambiguamente nella versione del 1925.

Per focalizzare la problematica, è necessario effettuare un confronto tra le due edizioni del testo, del 1921 e del 1925, e le rispettive realizzazioni teatrali. La messinscena della prima edizione del testo suscitò critiche talmente importanti da influenzare le successive rielaborazioni di Pirandello, in modo particolare quella del 1925. Significativamente, nella prefazione dell'ultima edizione del '25 Pirandello risponde alle accuse mosse all'edizione del 1921. Rimarchevole fu, secondo l'autorevole introduzione di Guido Davico Bonino ad una recente edizione dei *Sei personaggi*, il peso che ebbe l'opinione di Adriano Tilgher, uno dei critici più autorevoli del momento, nella edizione del '25:

Tilgher giudicava poi i *Sei personaggi*, riusciti solo per un terzo, cioè per la prima parte: e nel motivare questo giudizio assai preciso, muoveva alcune obiezioni molto concrete all'autore. Una prima obiezione era che Pirandello, nella seconda e nella terza parte, avesse fatto “incosciamente, dei suoi personaggi, che ricordiamoci bene, sono personaggi, cioè fantasmi artistici più o meno realizzati [...] degli esseri reali”: che li avesse trasferiti “dal piano della fantasia sul piano della vita reale”, e avesse così introdotto “un dualismo che offusca e conturba l'andamento della commedia”. [...] Pirandello, nella versione del 1925 risponde alla prima obiezione di Tilgher: “I personaggi non

¹⁶ ARNALDO FRATEILI, *Sei personaggi in cerca d'autore al Quirino*, in «Il Giornale della sera», 1 dicembre 1946.

dovranno apparire come fantasmi, ma come realtà concrete, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori”. Ma, in verità, nella seconda e terza parte soprattutto, un notevole numero di correzioni e di innovazioni tende, come abbiamo cercato di notare, a restituire ai Personaggi il loro alone fantasmatico, riportandoli quanto più possibile nelle rarefatte plaghe dell'allusività simbolica.

La categoria attribuita ai personaggi da Pirandello è “realtà”; Tilgher l'aveva criticata opponendo ad essa la “fantasia”; Costa recupera la realtà dell'autore.

La questione, a distanza di anni, si ripropone in termini simili: da una parte la critica che, condividendo la posizione dei primi recensori, attribuisce ai personaggi un carattere fantastico, dall'altra Costa che abbraccia la tesi di Pirandello, ovvero la “realtà dei personaggi”.

Pirandello, sensibile alle critiche dei recensori più autorevoli, effettua delle concessioni nella versione del 1925; Costa recupera ciò che Pirandello non era in condizione di fare, recupera quella genuinità non ancora compromessa dalla “routine” del mestiere.

Due sono le versioni che fanno tradizione: Costa fa riemergere la prima, almeno per quanto riguarda l'aspetto dei personaggi di cui Pirandello, secondo l'opinione di Tilgher, fa degli esseri reali, li trasferisce dal piano della fantasia sul piano della vita reale, insegnandoci che il teatro non è la fotografia della vita reale, ma riflessione sulla vita e quindi deformazione della vita stessa. Orazio Costa, in un intervento alla tavola rotonda del 6 novembre 1978 su *Il teatro ottocentesco e il Novecento*, osserva che

il passaggio dalla pagina bidimensionale del testo alla pagina tridimensionale dell'azione scenica, comporta tutta una serie di interpretazioni della scrittura; [...] proprio per Pirandello, mi auguravo la possibilità di risalire nell'interesse dello spettacolo da sviluppare sulla scena, al testo originario, liberando la pagina quale ci risulta in successive edizioni dalle sovrapposizioni che le varie regie hanno persuaso Pirandello stesso ad apportarvi¹⁷.

SCRITTI DI ORAZIO COSTA

Interpretazione dei Sei personaggi in cerca d'autore, in *Programma da sala per i Sei personaggi* al Teatro della Pergola di Firenze, dicembre 1948, in F. C.

Presentazione, in *Programma di sala per il Don Giovanni* al Teatro Duse di Roma, 13.2.1949, in F. C. *Lettera a Silvio d'Amico*, 15.11.1953, in F. C.

¹⁷ ORAZIO COSTA, *Intervento alla tavola rotonda su «Il teatro ottocentesco e il Novecento»* (6 novembre 1978), in AA.VV., *Teatro dell'Italia unita*, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 265.

Piccolo Teatro della Città di Roma, [1953], in F. C.
Six personnages, Chacun sa vérité et Henri IV, les metteurs en scène italiens face à Pirandello, in «Le théâtre dans le monde – World Theatre», 6 (1967), pp. 248-255.

RECENSIONI DELLO SPETTACOLO

ARNALDO FRATEILI, in «L'Idea Nazionale», 11 maggio 1921.

ADRIANO TILGHER, in «Il Tempo», 11 maggio 1921.

R.F., *Pirandello al Quirino*, in «Italia Nuova», 30 novembre 1946.

CARLO TRABUCCO, in «Il Popolo», 30 novembre 1946.

ARNALDO FRATEILI, *Sei personaggi in cerca d'autore al Quirino*, in «Il Giornale della sera», 1° dicembre 1946.

GIOVANNI GIGLIOZZI, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Avanti!», 1° dicembre 1946.

PUBLIO PARSÌ, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Avanti!», 1° dicembre 1946.

ROBERTO CAMPA, in «Vivere», 5 dicembre 1946.

ADOLFO ZAJOTTO, *Sei personaggi in cerca d'autore. Il nuovo ed interessantissimo esperimento di Orazio Costa ieri sera alla Fenice con successo*, [ritaglio-stampa senza indicazione del quotidiano], 19 settembre 1948.

GIULIO BUCCIOLINI, *Serata inaugurale alla Pergola con i Sei personaggi di Pirandello*, in «La Nazione Italiana», 12 dicembre 1948.

LUIGI PIRANDELLO: IL SOGNO DI UNA RIVOLUZIONE

di STEFANIA GIOVANDO

1. L'incontro-scontro con il cinema

Quello di Pirandello con il cinema è un rapporto di amore-odio e si svolge su tre piani diversi ma complementari: le sue riflessioni sul cinema; l'“uso” del cinema da parte di Pirandello; l'“uso” di Pirandello da parte del cinema.

Sin dalla fase pionieristica della vita del cinema, quando esso è ancora puro spettacolo di intrattenimento, Pirandello prende posizione contro il *mostro* cinematografico, colpevole della spersonalizzazione del testo scritto. Al tempo stesso, egli definisce il complesso rapporto fra autore e testo: i personaggi devono possedere una vitalità autonoma, che consenta loro di prender vita dall'inerte pagina scritta. Sono loro a dover imprimere un senso alla scena, parlando e comportandosi come creature dotate di spirito vitale. Alla parola si richiede di esprimere la totalità dell'essere del personaggio che la proferisce. In questa visione, l'autore, non più solo *poeta* o *letterato*, riconquista l'originaria funzione di *poietés*, *faber*, vero e proprio *creatore*.

Più marcata diventa la polemica pirandelliana quando il cinema comincia a invadere il territorio della scrittura letteraria e teatrale, proponendo cineromanzi d'arte per conquistare un pubblico più colto, diventando così «teatro cinematografato», grazie al supporto delle tecnologie sempre più avanzate. Il cinematografo è da lui definito «gioco di illusione meccanica davanti al pubblico», in cui «gli attori si ritrovano come in esilio, non soltanto dal palcoscenico ma anche da se stessi»¹. Essi infatti perdono l'essenza dell'attore teatrale, che nasce dall'unione inscindibile tra interprete e spettatore, perché

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Corriere della sera», Milano, 16 giugno 1929, ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Fernando Taviani, Milano, Mondadori («Meridiani»), pp. 1366-1373.

la loro azione, l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. [Gli attori] [a]vvertono confusamente [...] che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela².

In seguito il cinema si avvia a conquistare la dignità di “settima arte”, attraverso la creazione di uno specifico linguaggio cinematografico, diverso da quello della letteratura e pertanto autonomo e originale. È esaltato il ruolo del regista-sceneggiatore, uniti in una sola persona, nobilitato quello dell'operatore, che diviene il naturale prolungamento della sua fantasia creatrice, affermato quello dell'attore, non più semplice strumento nelle mani del regista ma artefice di un personale linguaggio mimico, le cui potenzialità comunicative saranno supportate successivamente dall'avvento del sonoro. Sarà tuttavia proprio quest'innovazione a determinare una nuova condanna da parte di Pirandello, il quale difende il teatro contro il film “parlante”, in quanto

certe forme originarie e quasi naturali, con cui lo spirito si esprime, non sono sopprimibili, perché la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione³.

Il teatro, pertanto,

può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventare una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale⁴.

L'errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi, fin dal principio, su una strada a lei impropria, quella della letteratura, trovandosi nell'impossibilità di fare a meno della parola e nello stesso tempo di sostituirla. In questo modo ha causato un doppio danno: per sé, perché non si è resa autonoma dalla

² LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Romanzi*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1973, vol. II, pp. 585-586.

³ L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., p. 1367.

⁴ *Ivi*, p. 1368.

letteratura, e per la letteratura, perché ha bisogno della parola per esprimere i propri valori spirituali. Dare meccanicamente la parola alla cinematografia non rappresenta un rimedio al suo errore fondamentale, perché la sprofonda nella letteratura⁵. La cinematografia dovrebbe invece liberarsi dalla letteratura per «trovare la sua vera espressione» e compiere «la sua vera rivoluzione».

Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica. Ma non nella musica che accompagna il canto: il canto è parola e la parola, anche cantata, non può essere delle immagini; l'immagine, come non può parlare, così non può anche cantare. Lasci il melodramma al teatro d'opera e lasci il jazz al *Music Hall*. Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. [...] Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica⁶.

Solo qualche anno più tardi, però, Pirandello sottolinea la necessità, per il cinema, di liberarsi progressivamente dal virtuosismo della macchina, condizione essenziale per divenire una vera arte, nella quale il creatore può riprendere il sopravvento. In questo modo si può veramente «iniziare un lavoro degno di una vera civiltà artistica»⁷, perché il cinema, più che qualunque altro mezzo di espressione artistica, può darci la visione del pensiero: il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità.

Egli afferma di non avere prevenzione contro nessun genere, perché nel suo cervello c'è posto per le più disparate forme d'arte. Tutto dipende, a suo giudizio, «dall'adattatore e dall'adattamento»⁸, per cui è possibile distinguere sostanzialmente tra “cattivo cinema”, cioè quello che *stravolge* il testo letterario, e “buon cinema”, cioè quello che *tradisce* il testo in un'originale chiave interpretativa, rivelandone nel contempo la ricchezza letteraria.

⁵ «Con la parola impressa meccanicamente nel film, la cinematografia, che è muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze, viene a distruggere irrimediabilmente se stessa per diventare appunto una copia fotografata e meccanica del teatro. Una copia per forza cattiva, perché ogni illusione di realtà sarà perduta per le seguenti ragioni: perché la voce è di un corpo vivo che la emette, e nel film non ci sono i corpi degli attori come a teatro, ma le loro immagini fotografate in movimento; perché le immagini non parlano: si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è in contrasto insanabile con la loro qualità di ombre e turba come una cosa innaturale che scopre e denunzia il meccanismo» (ivi, p. 1369).

⁶ Ivi, pp. 1372-1373.

⁷ TESTOR, *Intervista con Pirandello*, in «La Stampa», Torino, 9 dicembre 1932.

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Lettera al regista viennese May: Autorizzazione per uno spettacolo musicale tratto da «Ma non è una cosa seria»*, 1930.

2. La riflessione sul cinema: *Si gira* ovvero i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Pubblicato nel 1915 col cinematografico titolo *Si gira*, riedito nel 1925 come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, questo è il romanzo in cui Pirandello si misura più direttamente col suo tempo di rivoluzionarie innovazioni tecnologiche.

Romanzo polemico e controcorrente nel clima di una *modernolatria* dannunziana e futurista, i *Quaderni* si propongono a difesa di un teatro/vita (crocevia di partecipazioni emotive attori-pubblico), contro un cinema/forma (freddo ripetitore di stereotipati fotogrammi).

Nel primo dei sette quaderni che compongono il romanzo, l'io narrante Serafino Gubbio precisa il suo ruolo nel mondo del cinema: «Sono operatore. *Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla*»⁹. Più avanti aggiunge: «*Soddisfo, scrivendo, a un bisogno, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità*»¹⁰.

I *Quaderni* registrano in forma di diario, con frequenti recuperi e scarti della memoria e con una struttura che percorre le scoperte del *nouveau roman*, un'esperienza professionale di cui è titolare passivo il protagonista, portato per la sua formazione allo studio degli altri per coglierne l'oltre nascosto nel profondo, che gli uomini comuni non percepiscono e che in certi momenti si manifesta, turbandoli, al di fuori del linguaggio e dei comportamenti consueti.

Serafino Gubbio – nome che ricorda l'angelo, il messaggero di una nuova forma d'arte – sta girando un film intitolato *La donna e la tigre*. Egli contempla dal di fuori – come fanno i serafini tra le gerarchie angeliche – quello che avviene sulla scena. La dimensione tematica del film riflette specularmente l'esperienza dell'operatore. In questa struttura autoriflessiva i personaggi del film si confondono con quelli del romanzo: una falsa caccia alla tigre, con falsi cacciatori e con una falsa belva. Le circostanze, intanto, portano sulla scena una vera tigre che non è uccisa, anzi, sarà la belva a sbranare l'attore-cacciatore. Serafino, operatore per mestiere più che per vocazione, diventa testimone e pontefice di una realtà nuova e inattesa che prorompe sulla scena e sovrasta la finzione. La tecnica narrativa mette a fuoco il rapporto – sul quale il Futurismo italiano aveva meditato – tra uomo e macchina. Marinetti, però, si esalta nell'immaginare il mondo delle macchine nella convinzione che, grazie ad esse, le percezioni umane giungeranno a ritmi frenetici: l'uomo futurista è un superuomo. Pirandello, invece, coglie gli aspetti ironici di questa innovazione tecnologico-rivoluzionaria: Serafino riesce ad identificarsi con la macchina da presa e la fa funzionare prestandole gli occhi e girando la manovella. Egli è così diviso tra due poli egualmente negativi: l'immobilità dello sguardo impassibile e la meccanicità di un movimento, la cui velocità si conforma a quella

⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 521.

¹⁰ Ivi, p. 522.

dell'azione che si svolge davanti alla cinepresa. È un corpo-macchina, privo d'interiorità, che divora la vita e l'anima dal di fuori, e la restituisce poi all'uomo in una ripetizione frammentaria.

La macchina di Serafino assume i caratteri di una mostruosa bestia artificiale connessa alla tigre, innocente belva, da esser sacrificata. Infatti, nella scena centrale del film in produzione, mentre la tigre divora il corpo, la cinepresa divora l'anima. L'operatore Serafino Gubbio, girando la manovella della macchina da presa – trasformando, cioè, il mondo in finzione cinematografica – si configura come una specie di esecutore che uccide e spoglia gli attori della loro realtà. La sua funzione di operatore, frammentando e disgregando l'integrità vitale dell'organismo vivente, trasforma la “vita” in “forma”. Nella dinamica delle forme che proietta sugli schermi dei cinematografi, anche la soggettività di Serafino Gubbio si dissolve: «Io ero fuori di tutto, assente da me stesso e dalla vita»¹¹.

3. L'“uso” del cinema da parte di Pirandello

Accanto a questi aspetti, l'influenza del cinema e la sua conseguente riflessione su di esso si coglie anche attraverso la presenza di “tecnicismi” cinematografici¹² nella prosa pirandelliana, come è facile evincere dal romanzo *Si gira*.

3. 1. *Le parole del mestiere*

Nel romanzo ricorrono quasi cento unità lessicali d'uso cinematografico, in quanto, rappresentando il mondo della realizzazione di film attraverso la figura qualificata professionalmente dell'operatore Serafino Gubbio, Pirandello le attribuisce un corretto e disinvolto possesso delle parole del mestiere

Sono poi presenti interventi metalinguistici che si giovano di artifici grafici: per esempio, l'impiego del corsivo per il verbo *prendere*: «io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva a *prenderes*»¹³ o, altro esempio, la scansione sillabica nella forma del verbo *recitare*: «s'era data a recitare in provincia, re-ci-ta-re in teatri di prosa»¹⁴.

3.2. *Uso improprio di termini cinematografici*

Una profonda conoscenza del vocabolario cinematografico permette a Pirandello di fare leva sull'uso improprio di termini cinematografici, per rifinire l'arguta

¹¹ Ivi, p. 703.

¹² SERGIO RAFFAELLI, *I tecnicismi cinematografici nella prosa letteraria di Pirandello*, in «Testo e senso», 7 (2006).

¹³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 521.

¹⁴ Ivi, p. 560.

rappresentazione di taluni personaggi. Pirandello contravviene deliberatamente all'abituale culto del tecnicismo inequivocabile, utilizzando, per esempio, il termine *esecutore*. La bivalenza di *esecutore* traspare dove Serafino riferisce dell'ostilità degli attori nei suoi riguardi: «Essi non se ne rendono conto chiaramente, ma io, con la manovella in mano, sono in realtà per loro una specie d'esecutore»¹⁵. Il termine ha il duplice senso di chi esegue le operazioni di ripresa e di chi attua, come un carnefice, la soppressione del soggetto.

3.3. *Sinonimia generica*

Alcune volte l'autore sostituisce le parole specifiche con altre tratte dal linguaggio comune, come per esempio *lenzuolo* e *tela* al posto di *schermo* al fine di evidenziare la situazione dell'interprete, costretto a muoversi, anziché entro gli spazi reali di un palcoscenico, su grezzi riquadri bidimensionali, per cui «l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più»¹⁶, appare «come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela»¹⁷ e tutti loro «stampati per un momento su un lenzuolo!»¹⁸

3.4. *Termini taciuti o normalizzati*

Pirandello rinuncia talora a designare alcune nozioni con il tecnicismo di loro pertinenza, sostituendolo con espressioni generiche o semanticamente depauperate per evitare che in una rappresentazione viva e palpitante figurino un elemento verbale nitido ed in certo qual modo rassicurante o anche per esprimere con circonlocuzioni sostitutive l'emotività dell'attore e del suo interlocutore. Si consideri, per esempio, il seguente brano del settimo quaderno, dove Aldo Nuti parla del misto di compiacimento e di disagio provocatogli dall'indulgere della macchina sul suo primo piano, senza utilizzare questo termine, che pure era già conosciuto e diffuso, sostituendolo con una serie di perifrasi, come «viene troppo avanti la figura»¹⁹ o «immagine ingrandita, nella quale *si possono contare i peli delle ciglia*»²⁰. Stessa osservazione si può fare relativamente alla memorabile pagina in cui si celebra sarcasticamente l'avvento della novecentesca civiltà delle macchine: l'autore utilizza il tecnicismo *scatola*, nel senso di contenitore di pellicole, svilendolo attraverso i suoi derivati: «vedete quante scatole, scatolette, scatolone, scatoline? [...] Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita!»²¹

¹⁵ Ivi, p. 71.

¹⁶ Ivi, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 210.

²⁰ Ivi, p. 212.

²¹ Ivi, p. 8.

4. L'“uso” di Pirandello da parte del cinema

4.1. Il fu Mattia Pascal di Marcel L'Herbier, 1925

È la Francia ad imporre Pirandello all'attenzione internazionale con il primo capolavoro cinematografico di Marcel L'Herbier. La sua versione del *Feu Mathias Pascal* capeggia la lista dei film stranieri pirandelliani finora realizzati e di quelli di cui si conserva copia; è anche il primo film che Pirandello, che proprio in quegli anni andava modificando il suo atteggiamento nei confronti del cinema, vide con favore ancora prima che fosse realizzato.

Del Pascal, abbiamo due successive edizioni cinematografiche: *L'homme de nulle part* (1936-37) di Pierre Chenal, con Pierre Blanchar, che, come quella di L'Herbier, è fedele all'epoca in cui si svolge la vicenda narrata da Pirandello cioè all'inizio del secolo; e *Le due vite di Mattia Pascal* (1984-85) di Mario Monicelli con Marcello Mastroianni. Questo terzo adattamento del Pascal trasporta la storia ai giorni nostri, con tutte le conseguenze che un aggiornamento così drastico comporta. Del romanzo è stato preso solo lo spunto, che è attualissimo, il resto viene da esigenze cinematografiche (più immagini che parole e descrizioni) che prevalgono su quelle letterarie.

Il film di L'Herbier ha un carattere decisamente innovativo, anche perché la duplicità dei personaggi di Mattia è un fertile terreno per lo sperimentalismo del regista, che trova in Pirandello uno degli ultimi narratori del fantastico: il romanzo gli offre la trama ideale per creare un intrigo paradossale che possa essere spiegato in chiave fantastica, ma al tempo stesso quotidiana e realistica.

Il film ebbe un buon successo, sebbene presenti un carattere frammentario, anche perché è ricco di particolari sviluppati fino all'eccesso, a scapito della vicenda d'insieme, con effetti tipicamente cinematografici, sicuramente efficaci sul piano dello spettacolo, ma che di fatto rendono più lenta l'azione. Tuttavia sono probabilmente proprio queste imprecisioni che rendono così originale la lettura e l'interpretazione che L'Herbier dà del testo letterario.

Il film si discosta dal romanzo, però, soprattutto per tre elementi principali: 1) viene eliminata l'ossessione per il doppio (Adriano/a, le due gemelle, le due paternità, i due fratelli, la durata della vicenda di due anni e due mesi ecc), pur restando fulcro della vicenda lo sdoppiamento della personalità di Mattia Pascal/Adriano Meis. Il regista, per rendere l'idea del doppio, ricorre ad un trucco tipicamente cinematografico: la doppia immagine; 2) il film non è mai raccontato in forma di ricordo e di autoriflessione: Mattia è visto dall'esterno e vive la sua vicenda “in diretta”; 3) il finale è molto lontano da quello del romanzo, infatti Mattia si allontana verso il futuro e la nuova vita. Fantasia e realtà, intrecci della letteratura di cui il cinema si appropria e per cui *Il fu Mattia Pascal* diventa una trama in cui la realtà è più fantastica della fantasia e, insieme, incontestabilmente vera.

4.2. Acciaio di Walter Ruttmann (con l'aiuto di Mario Soldati), 1933

Il film si svolge nelle acciaierie di Terni e fonde documentario e dramma nella descrizione della vita degli operai dell'acciaieria. Ruttmann, regista di documentari, si serve di un inconfondibile stile in cui montaggio e sonoro contribuiscono a creare una sorta di sinfonia.

Acciaio si inserisce in questa corrente e, sebbene altre forti spinte ideologico-cinematografiche (dal realismo di Mario Soldati al soggetto drammatico pirandelliano, da reminiscenze del cinema francese nelle atmosfere cittadine, all'epica russa della terra e della macchina) contribuiscono a fare di questo film una eterogenea e non integrata opera prima del regista tedesco, esso rimane un documento unico sul lavoro nelle acciaierie di Terni.

Per lo spettatore degli anni Trenta, però, andare al cinema era soprattutto vedere una storia, fosse la grande storia italiana o l'epica, la vicenda d'amore o d'eroismo. Proprio per questo, il pubblico non gradì *Acciaio*, che uscì di programmazione dalle sale cinematografiche spesso in anticipo sui tempi previsti, per scarsi incassi, dovuti al disinteresse verso i messaggi propagandistici e forse proprio ai ritmi moderni della regia. Alle sorti commerciali avrebbe probabilmente giovato una fedele interpretazione del soggetto di Pirandello con la restituzione della profondità psicologica dei personaggi e un maggior spazio alla storia d'amore. Questo spiega perché, nonostante il successo di critica, il film dovette affrontare scarse presenze, quando non addirittura contestazioni, fischi, richieste di rimborso del biglietto, tanto che in un articolo del 1933, Pirandello, in vista di affidare al cinema una sua novella, auspica non a caso:

mi auguro finalmente che venga fuori un film umano, sincero e fedele insieme nella sua essenza al mio lavoro originario. Questo purtroppo in Italia non è accaduto fino ad oggi [...] specialmente con *Acciaio*, dove il mio soggetto originale non esiste più che nello sfondo documentario, bellissimo ed efficace senza dubbio, delle acciaierie di Terni. Ma il film non ha interessato perché giustamente quei personaggi, così come sono tratteggiati nel film, non interessano più. Il fatto umano è scomparso, non è stato affatto drammatizzato. Il tutto appare così troppo lontano dalla vita. Ecco perché ho imposto che fosse almeno scritto sul film: "libera interpretazione di un mio soggetto". *Acciaio* è stato così trasformato in una mirabile e raffinata sequenza di bellissime immagini, in una cosa musicale, in uno spettacolo per amatori ed esteti del bel quadro, ma non per il pubblico. Il mio soggetto semplice ed umano era destinato per il pubblico²².

²² LUIGI PIRANDELLO, *Propositi di Pirandello*, in «La Stampa», Torino, 20 giugno 1933.

4.3. La patente (*da Così è la vita*) di Luigi Zampa, 1954

Anche questo film si discosta dall'omonima novella di Pirandello, sia dal punto di vista della scansione temporale che da quello narratologico e ideologico. Infatti: (1) la versione cinematografica rinuncia al frequente ricorso all'analepsi e presenta i fatti in modo che *fabula* e *intreccio* coincidano; (2) per ragioni di carattere spettacolare, il regista sposta il punto di vista dal giudice D'Andrea (com'è invece nella novella) allo iettatore Chiarchiaro e riesce così a sfruttare le straordinarie capacità espressive del grande interprete, Totò; (3) spazio e tempo nel film sono imprecisati, perché ciò che conta è privilegiare il grottesco più che indurre alla riflessione; (4) mentre nella novella D'Andrea e Chiarchiaro sono protagonisti assoluti, nel film Zampa introduce una serie di personaggi tratti dal popolo, che appoggiano la richiesta dello iettatore, convinti della potenza della sua iettatura, tanto che questa sembra non frutto di ignoranza e superstizione, come nella novella, ma reale.

Permane nella versione cinematografica il sentimento del contrario nelle scene iniziali e conclusive, in cui tragico e comico collidono nell'ambiente familiare.

4.4 *Kaos dei Fratelli Taviani* (1984)

Nel 1984 alla XLI Mostra del cinema di Venezia, il film *Kaos*, che era stato prodotto dai fratelli Taviani per la televisione, veniva giudicato dalla maggior parte dei critici come il miglior film italiano. Suddiviso in sei parti – un prologo, quattro episodi e un epilogo – *Kaos* – nome che richiama il reale luogo di nascita di Pirandello e, allo stesso tempo, parola greca che indica il disordine dell'esistenza – «si riferisce all'umanità con le sue bizzarrie, il suo vano arrabattarsi, la lontananza, il dolore, la morte, le ferite della storia... la fatalità della ribellione»²³ e si ispira a sei novelle contadine di Pirandello raccolte in *Novelle per un anno: Il corvo di Mizzaro, L'altro figlio, Male di luna, La giara, Requiem aeternam dona eis, Domine!* e *Colloqui coi personaggi*. Questa struttura antologica rende possibile «la discesa, sotto la guida pirandelliana, a una Sicilia culla e madre di miti e racconti, che consentono l'accesso a dimensioni ctonie, a contatti con zone oscure e irrazionali della storia e del mito»²⁴, impregnando il tutto di epicità e di lirismo, di tragicità e di comicità, di umorismo e di grottesco.

C'è un elemento fondamentale che accomuna la versione cinematografica a quella letteraria: la partecipazione, spesso venata di pietà, alle vicende dei personaggi che loro malgrado sono costretti a subire scherzi più o meno atroci da parte del destino e della vita.

Si consideri, per esempio, la novella *Male di luna*, che ispira uno degli episodi.

²³ TULLIO KEZICH, *Critica a Kaos dei Fratelli Taviani*, in «La Repubblica», Roma, 1984.

²⁴ *Ibid.*

Sia Pirandello che i Taviani, nella rappresentazione di un mondo che appare spesso crudele, sono mossi da umana comprensione e profonda partecipazione, ma mentre i personaggi di Pirandello appaiono venati di malinconica rassegnazione, quelli dei Taviani avvertono un segno di speranza, un indizio di riscatto, quasi a voler affermare che a tutti può capitare di cadere ma anche di risalire.

Mentre Pirandello utilizza i dialoghi in modo conciso, subordinato al racconto, i registi ne curano i particolari, concedendo ampio spazio all'immagine. Bisogna poi considerare che il testo letterario appare connotato da un forte dialettismo, laddove il film, per esigenze di comprensione generale, vede le battute italianizzate, quindi semplificate.

Siamo di fronte ad un film che compie il miracolo di rivelarsi fedelissimo alle sue radici e insieme al linguaggio poetico scelto per raccontarle. Più Pirandello di così non si può, più Taviani di così, nemmeno²⁵.

²⁵ *Ibid.*

PIRANDELLO TRA FUTURISMO E *MUSICAL*

di LIA FAVA GUZZETTA

L'importanza del rapporto tra Pirandello e il Futurismo è data dal fatto che tale rapporto interessa l'ultimo decennio dell'operatività pirandelliana dando l'occasione allo scrittore di spingere ulteriormente la sua attitudine ad andare sempre oltre nella sperimentazione del nuovo.

Dal punto di vista tematico Pirandello ha espresso molto presto motivi di polemica e critica alla cultura passatista mummificata in situazioni intellettuali, abitudini accademiche ed atteggiamenti mentali ormai non più capaci di proporre valori in un'epoca moderna sempre più connotata da frammentazione, relativismo, desocializzazione, ignoranza. Se pensiamo alla feroce metafora della Biblioteca Boccamazza ne *Il fu Mattia Pascal* pubblicato, com'è noto, nel 1904, e se riflettiamo sulla ricerca di una forma assolutamente nuova del narrare che quel romanzo esibisce, possiamo dire che Pirandello ha già per suo conto anticipato motivi che in seguito faranno parte delle tematiche delle avanguardie e delle polemiche marinettiane¹.

È però importante anche sottolineare che al di là dei contenuti, il più stretto rapporto con le avanguardie, ed in particolare con Marinetti, ebbero una grande influenza su Pirandello proprio in relazione alla costante ricerca pirandelliana tesa all'acquisizione progressiva di linguaggi espressivi ulteriori.

Un momento di svolta di tale ricerca ha inizio, a mio parere, intorno al 1925 quando Pirandello, oltre a mantenere la sua attività di scrittore, assume il ruolo di capocomico della compagnia del Teatro d'Arte di Roma. Infatti tra il 1925 e il 1928, anno in cui la compagnia viene sciolta con grande amarezza da parte di Pirandello (il quale, com'è noto, avrebbe desiderato un teatro stabile e di alto livello in Italia), egli entra in stretto contatto con artisti innovatori come Bontempelli, Malipiero, Paladini, e con lo stesso Marinetti, che gli offrono indicazioni importanti delle quali egli farà tesoro proprio nel suo impegno di regista teatrale. Egli

¹ Cfr. LIA FAVA GUZZETTA, MARIA LISI, FRANCO MUSARRA, DARIO TOMASELLO, GIORGIO GUZZETTA, DANIELA FRISONE, CLAUDIO A. D'ANTONI, *Tra Simbolismo e Futurismo. Verso sud*, Pesaro, Metauro, 2009.

si trova infatti nella condizione di scoprire la possibilità di utilizzare nuovi significanti scenici come luci, colori, dissolvenze, in somma tutto ciò che suggerisce la nuova scienza dell'illuminotecnica e che viene messo in campo dai nuovi concetti di "materializzazione del fluido" introdotto da Boccioni come compito dell'artista, con l'invito anche a valorizzare i suoni, i rumori, il vocio, il brusio ecc... Tutto ciò suggerisce a Pirandello nuovi possibili confini dell'operazione drammaturgica che, in coerenza con la sua ricerca costante di "un oltre in tutto" (come esplicitamente dirà Cotrone ne *I giganti della montagna* e come era stato già affermato anche nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), esplorerà le nuove modalità espressive che caratterizzeranno l'ultima e l'ultimissima stagione².

Il rapporto con Marinetti risulta di estremo interesse, come ho già avuto modo di notare all'ultimo convegno pirandelliano di Lovanio organizzato da Bart van den Bossche, specie quando Pirandello deve mettere in scena opere di autori futuristi. Come si sa dallo scambio di lettere col figlio Stefano, Pirandello non apprezza la dimensione plateale e provocatoria del protagonismo marinettiano, ma certamente il *Manifesto del teatro sintetico futurista* (1915) e le stesse performances teatrali proposte e realizzate da Marinetti, non potevano che attrarre la vorace curiosità pirandelliana. La quale trova anche modo di esprimersi concretamente con la messa in scena di *Nostra dea* di Bontempelli e con una sintesi marinettiana come *Vulcano*, che, secondo quanto ci dice Gianni Eugenio Viola nel suo volume dal titolo *L'utopia futurista*, fu rappresentata a Roma il 31 marzo e il 1 aprile del '26, a Milano il 13 e il 14 aprile e infine il 21 giugno a Torino, giovandosi anche, per la scenografia, del contributo e della collaborazione geniale di Prampolini³.

Ho detto altrove che quest'impegno col teatro futurista ed in particolare con questa *pièce* marinettiana è stato, a mio parere, importantissimo per Pirandello proprio nel senso dell'apertura verso il nuovo linguaggio teatrale che ha caratterizzato l'ultimo periodo, di cui la prima originale traccia si trova, secondo me, in quell'*Unicum* teatrale costituito da *La Salamandra*, uno «scenario» (come lo definisce lo stesso Pirandello) che non figura fra le *Maschere nude*⁴, che non è né un dramma, né una commedia, che ha invece molto della pantomima, e che in ogni caso è un testo composito che attinge al mimo, alla musica, alla danza, caratterizzato dal fatto che non c'è alcun dialogo, nel quale dunque tutto è rappresentato senza parole e con elementi di sonorità e di visività scenica, di indubbia suggestione. Di ascendenza prettamente futurista per ciò che riguarda i personaggi senza

² Vedi in particolare LIA FAVA GUZZETTA, *Marinetti, Pirandello. Il fuoco, la Sicilia*, in *Tra Simbolismo e Futurismo*, cit., pp 11 e ss. (presenta in appendice il testo di LUIGI PIRANDELLO, *La Salamandra*).

³ GIANNI EUGENIO VIOLA, *L'utopia futurista. Contributo allo studio delle avanguardie*, Ravenna, Longo, 2009

⁴ Il testo si trova in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1993 (prima ed. 1960), pp 1185 e ss.

nome (*Lui, Lei, ecc.*), l'abbigliamento, il gioco delle luci, la *pièce* costituisce una sorta di *divertissement* fra mimo e danza, rappresentato sul confine realtà/sogno, in uno spazio ed in un tempo irreali, con elementi che segnalano la compresenza di cronologie differenti, come ad es. la presenza del dio Pan che suona il saxofono, in un'ambientazione bucolica nella quale è al contempo presente un uomo in frack! Tutto è teso a potenziare l'idea di un'atmosfera onirica, fuori dalle comuni logiche spazio-temporali ed affidato ad una comunicazione gestuale e danzante.

Questo testo può esser visto, a mio giudizio, come una svolta nell'operatività pirandelliana, e come il vero momento di passaggio dal teatro "di parola" (secondo la stessa definizione di Pirandello), al teatro di suggestione magica, basato su situazioni di sconfinamento realtà-sogno, in cui il superamento ormai definitivo del teatro naturalistico non avviene mediante la via del ragionamento inarrestabile e paradossale (come ad es. ne *Il piacere dell'onestà*, o *Così è se vi pare*, o *Il berretto a sonagli*) ma per la via nuova di un'atmosfera onirica, creata con l'uso di colori sfumati (in specie il verde caro proprio ai futuristi), o di luci in dissolvenza, giochi d'ombra, come si evince chiaramente dalle stesse didascalie. È questa la nuova stagione che sfocia nel capolavoro de *I giganti della montagna* che, com'è ormai chiaro, perfino a livello specificamente tematico, teatralizza il punto estremo dell'estetica teatrale, nonché dell'ideologia dell'oltranza, sempre presente in Pirandello.

Questa ideologia dell'oltranza – come per comodità mi piace definirla in quest'occasione – la quale caratterizza la creatività pirandelliana sia come ricerca di un senso della vita che ne colga la costante fluidità e novità, la inarrestabile "nascita" (per dirla con le sue stesse parole), sia come ricerca sperimentale di modalità espressive sempre nuove, (poesia, novella, romanzo, teatro), ci riserva ancora un'ulteriore sorpresa alla luce delle ultimissime scoperte degli inediti del Fondo Torre Gherson, sul quale voglio in questa occasione soffermarmi, mentre un gruppetto di studiosi di queste carte, del quale anch'io faccio parte, è ancora al lavoro per darne presto notizia esaustiva e definitiva alla comunità scientifica.

Il Fondo Torre Gherson contiene documenti relativi all'ultimo periodo della vita di Pirandello quando, tra il 1928 e il 1936, egli, amareggiato per la chiusura del Teatro d'Arte, vivrà quasi esclusivamente all'estero, tra Parigi e Berlino, in «volontario esilio» com'egli stesso afferma.

Un volume recente di Giuseppe Paron e Giacomo Sebastiano Pedersoli dal titolo *Un amico di Pirandello* (purtroppo fuori commercio), dedicato proprio alla figura di Guido Torre Gherson, uno degli ultimi agenti di Pirandello, se non forse l'ultimo, fornisce numerose, interessanti notizie sugli ultimi anni pirandelliani e su questa importante amicizia, nonché sui soggiorni e sulle frequentazioni all'estero, specialmente a Parigi, dello scrittore.

Nelle lettere a Marta Abba, com'è noto, Guido Torre viene spesso citato da Pirandello ma non molto si sapeva di lui prima dell'uscita di questo volume che fa luce proprio sugli ultimi anni parigini dello scrittore agrigentino. Pirandello in questo periodo entra a far parte a tutto titolo dell'*entourage* del suo agente, intorno

al quale ruota tutto un mondo di attori più o meno squattrinati, di artisti circensi, di musicisti senza fortuna, anche se geniali, che costituiscono una sorta di compagnia di guitti e di bohémien. Questa viene spesso ospitata a Parigi dallo stesso Guido Torre in un luogo chiamato il «Bungalow», nel quale Pirandello è certamente il personaggio di maggiore prestigio, la cui presenza attira spesso le visite di altri artisti e scrittori come ad esempio lo stesso Bontempelli, con Paola Masino e altri.

È possibile rintracciare in questi strani personaggi, che peraltro sono anche – almeno alcuni – appassionati di magia (lo stesso Guido Torre è membro della Société magnétique de France), gli archetipi se non i modelli dei personaggi de *I giganti della montagna*, chiusi nella strana atmosfera della villa, ospiti del mago Cotrone, in un'aura di surrealtà, sempre al confine di un mondo oltre la storia normale. Questo è un discorso che alcuni critici hanno iniziato e che darà forse modo di scoprire interessanti riscontri. Ciò che a me interessa oggi è affermare, come risulta, l'assidua presenza di Pirandello nella compagnia del bungalow e rivelare l'esistenza di un *Musical* scritto e firmato da Pirandello, in mezzo alla carte del Fondo Torre Gherson. Non è cosa di poco conto se si pensa che di questo *musical* era già stata data notizia da Francesco Callari, il quale, partendo da una indicazione di Franz Rauhut che nella sua bibliografia pirandelliana menzionava «una commedia musicale cinematografica di cui lo scenario scritto verso il 1930 era andato perduto», aveva nel 1978, con ulteriori ricerche, trovato negli archivi pirandelliani degli eredi «due foglietti di note relative al *musical* datati 6 e 16 ottobre 1930». In un secondo momento lo stesso Callari negli archivi romani pirandelliani trova un ulteriore documento relativo allo stesso *musical* consistente nel riassunto di un libretto redatto in italiano e dattilografato in otto foglietti.

Apparentemente fedele al manoscritto originale di Pirandello – afferma Callari – esso è stato stabilito rispettando gli atti e le scene corrispondenti, ma si limita allo svolgimento della storia, e di conseguenza dell'azione scenica in senso stretto, senza il copioso materiale comico immaginato dall'autore e messo nei dialoghi (impossibili a condensare come avverte una “nota” dell'autore anonimo del riassunto) e senza le «liriche» cioè le canzoni (delle quali s'ignora il compositore).

È esattamente tutto questo materiale (insieme ad altri interessanti documenti) quello che oggi è riscontrabile nell'archivio Torre Gherson, dove si conserva l'intera stesura originale in francese del *musical* scritto da Pirandello, e due traduzioni, una in inglese una in inglese americanizzato, realizzate dai traduttori, in vista dell'allestimento di uno spettacolo in America, nonché lo spartito completo contenente i testi musicali delle canzoni. Un materiale preziosissimo, dunque, che ci dà la possibilità di avere la visione completa dell'opera, e ci fa capire quanto Pirandello fosse aperto a qualunque forma espressiva secondo quanto egli stesso dichiarava in una lettera a Joe May, famoso regista viennese di film musicali, che gli

chiedeva di potere trarre un film musicale dalla commedia *Ma non è una cosa seria* (1918). È noto che Pirandello rispose esplicitamente: «Io non ho delle prevenzioni contro alcun genere»⁵. Detto questo, mi sentirei di potere definire quest'esperienza pirandelliana la sua ultima oltranza, proprio in riferimento alla novità definitiva del suo dettato.

Molto ci sarebbe da dire su questo *musical* intitolato *C'est ainsi*, e certamente i critici avranno tanto da scoprire in esso. Per quest'occasione ho tenuto conto solo di alcuni aspetti con un'analisi veloce e sommaria, utile forse solo a dare un'idea dell'intelaiatura globale del lavoro pirandelliano.

L'opera è molto composita e ricca di trovate, costruita secondo il sistema del *musical* con intreccio di parti dialogate e parti cantate, ma con una dinamicità spazio-temporale che assicura alle vicende una condizione di inesausta metamorfosi tanto nella macrostruttura della suddivisione in atti e scene, quanto nei microelementi di analisi della realtà che via via l'autore propone con una continua gioscosità ironica e divertita che pone questa pièce sulla linea iniziata con *La Salamandra*.

Si assiste infatti ad una sorta di altalenante dialettica realtà/sogno che dal punto di vista formale costituisce la dimensione macrostrutturale in cui tutta l'opera si snoda con andamento poliedrico e mobile.

Il primo atto si svolge in un lussuoso bungalow a Palm Beach, dove si sta preparando in onore del diciottesimo compleanno di Lorna Page, figlia del ricco mister Page, una festa nella quale dovrebbe anche essere annunciato il suo fidanzamento. Tale fidanzamento costituisce già un primo elemento di fluidità, per così dire, della vicenda, poiché Lorna, che è corteggiata da ben tre giovanotti, non ha ancora deciso chi scegliere, anzi dichiara di amarli tutt'e tre per un motivo o per l'altro.

Nel secondo e nel terzo atto la struttura drammaturgica sembra moltiplicarsi e proliferare su se stessa operando una sorta di oltranza rispetto al suo stesso impianto costruttivo, con l'aprirsi a ventaglio sulla dimensione onirica, rappresentata scena per scena dai sogni di Lorna, vere proiezioni simboliche delle ipotesi di una sua vita coniugale con ciascuno dei contendenti. Qui si esplica tutta la capacità di gioco e di ironia che Pirandello è in grado di mettere in campo, fissando nelle didascalie e nei suggerimenti di regia una gamma sfumatissima di situazioni che riguardano ora il carattere, l'abbigliamento, il profilo dei personaggi, ora gli ambienti dai quali essi provengono: René comte de Maurois, rampollo di antica nobiltà francese, William Fairchild, uno scozzese sportivo e amante della pesca, nonché concorrente per la coppa Davis, e infine Don Pablo Rodriguez, elegante ed affascinante argentino, grande ballerino di tango, sempre pronto ad indirizzare a Lorna calorosissime dichiarazioni d'amore. Accanto ai tre corteggiatori c'è poi

⁵ Queste notizie si trovano nell'*Appendice documentaria* curata da VINCENZO ORIOLES in *L'ultimo Pirandello* (1928-1936). *Verso il convegno del 2011 sugli inediti del Fondo Torre Gherson*, Atti del Convegno, Latisana-Rivignano, 11 dicembre 2010, Roma, il Calamo, 2012.

Charles Berton, amico d'infanzia di Lorna, suo compagno di giochi, che la ama ma non la corteggia e che anzi la spinge ancora, come quando era bambina, a dar prova della sua bravura sportiva, che si dimostra ora nella sua capacità di volare, sport del quale Lorna è veramente appassionata e nel quale egli riesce a farle guadagnare addirittura il brevetto di pilota. Il volo, oltre a costituire l'immagine della più recente soglia di modernità, funziona nel testo come una specie di grande metafora allusiva a tutto il sistema di sconfinamenti che caratterizza l'intero mondo culturale e lo stesso orizzonte psicologico nel quale si colloca la protagonista.

Se misuriamo questo testo con la cifra dell'oltranza, ci accorgiamo della sua assoluta ulteriorità rispetto al punto in cui era finora giunto il teatro pirandelliano. Il genere stesso del *musical* è per lui una novità, nella quale egli si tuffa interamente, con vero piacere e soddisfazione di acquisire nuove calligrafie da modelli inusitati e finora da lui non praticati. Si allarga la gamma delle possibili sperimentazioni, specie l'apertura al mondo musicale col singolare dialogo tra parlato e canto, l'alternanza e la compresenza dei generi, inclusa la danza, e il continuo sconfinare frastagliatissimo da un registro all'altro. E sembra che l'autore goda di questo sconfinamento anche nel progredire e formarsi della rappresentazione sotto gli occhi dello spettatore, quasi a voler mostrare per l'ennesima volta la poliedricità e mutevolezza dell'esperienza umana fra realtà, sogno, attesa, incubo, paura, desiderio, coscienza, incoscienza in un ampio gioco di rifrangenze, con la realizzazione di una scenografia caleidoscopica infinitamente mobile, attraverso cui offrire una sorta di "summa" delle possibilità di oltrepassamento che riguardano l'essere umano e le sue relazioni.

Nella poliedrica forma di questo *musical*, nella scansione di atti e scene, nelle didascalie, negli inserti musicali, nella mobilità dei siti spaziali scelti per l'azione scenica: dalla grande hall di Palm Beach, al più limitato spazio della camera da letto di Lorna, che però a sua volta sconfinava nella plurima onirica spazialità dei numerosi sogni, fino all'ultimo luogo geniale e veramente "oltre confine" della giungla brasiliana (dove soltanto sarà veramente e unicamente possibile sperimentare la forza della magia e il superamento delle logiche razionali che avviano Lorna alla scelta del fidanzato nonché la commedia stessa al suo epilogo), Pirandello vuole ancora una volta indicarci la superabilità dei confini prestabiliti, la sorprendente mutevolezza delle ulteriorità, insieme al ridicolo delle situazioni definite e risolte, chiuse e catalogate, definitivamente sepolte nel loro ordine mortale. È come se Pirandello volesse riprendere le sue precedenti tematiche contro la storia maestra di vita o la intoccabilità della tradizione, la costante querelle tra vecchi e giovani, quasi egli non volesse del tutto abbandonare i suoi vecchi tic polemici e ideologici – problematiche perenni e ricorrenti per l'uomo – ma vivendoli qui, adesso, con la leggerezza di chi ormai si può permettere il gioco, di chi può riaffrontare tali argomenti danzando e cantando.

Basta citare i protagonisti veramente indimenticabili e divertenti dei sogni-incubo di Lorna nel secondo e terzo atto, fra i quali certamente Madame de Mau-

rois rappresenta l'icona di un passato morto e sepolto che nulla può più dire ad un mondo nuovo. Non serve a nulla infatti che ella se ne vada in giro per il suo castello tenendo nella mano sinistra un gran mazzo di chiavi con le quali apre e chiude continuamente, porte, armadi e cassetti, mentre va passando «un doigt de sa main droite ca et là sur tous les meubles» cercando di togliere una polvere (qui veramente simbolica) che prima o dopo vi si depositerà di nuovo ugualmente. È ovvio che nemmeno nel sogno, fra questa gran dama che non ha mai abbandonato il vecchio castello nemmeno per recarsi a Parigi, città troppo moderna per lei che ha «horreur du nouveau», e che è soprattutto abbarbicata al suo antico blasone che deriva dalla «lignée des Bourbons», nessun dialogo sarà ipotizzabile con la eventuale nuora, Lorna Page, giovane americana, che irrompe gaiamente nel castello, insieme ai suoi giovani amici, e che non potrà assolutamente comprendere come sia possibile che l'intera casa possa essere posta "sotto chiave", come lei stessa dice con il suo humor quasi scandalizzato! E non c'è da meravigliarsi se il sogno di Lorna diventa un vero incubo all'idea di passare la propria vita nella provincia francese accanto al nobile René che ella non ama benchè lo definisca «dear» e «sweet».

Così come è altrettanto improbabile che ella possa divenire la moglie di Wiston che la costringe ad accompagnarla alle sei del mattino, in una campagna scozzese, abbigliato a dovere e con tutto l'armamentario necessario per la pesca della trota, che "proprio a quell'ora" sembra essere pronta per essere pescata! Allo stesso modo, peraltro, Lorna sarà sempre più lontana dall'ipotesi di chiudersi nel circuito matrimoniale che le prospetta il gelosissimo Pablo, il quale appare orgogliosissimo della prospettiva autogratificante, di una perfetta famiglia argentina, con almeno 12 figli!

Come si vede Pirandello finalmente si diverte, distendendo su tutto, il sorriso ammiccante della sua ironia, che può anche al fondo risultare impietosa e feroce, ma che nella forma della commedia musicale assume una condizione sfumata, fra sogno e realtà, in un'atmosfera sorridente e gradevole di luci e ombre, in funzione di una smussata, dolce polemica piuttosto che di angosciata denuncia come era avvenuto in precedenti opere.

Del resto, all'immagine di un mondo pieno di contrasti e differenze lo scrittore sembra non voler rinunciare, anzi in quest'ultimo lavoro sembra volere accogliere tutto, non badando a spese, e teatralizzando proprio ciò che sconfinava e si mescolava col diverso da sé.

A livello attanziale convivono personaggi diversissimi, sia sul piano culturale e sociale, ricchi e meno ricchi, sia per il colore della pelle (bianchi, neri e anche "caffellatte", come viene detto della creola Lily White, personaggio simpaticissimo e vivace di servetta, quasi di stampo goldoniano), sia per quanto riguarda la scelta dei luoghi. Infatti si collegano e si mettono a confronto zone del mondo lontanissime tra loro, come la sofisticata e mondana Florida, e la selvaggia giungla amazzonica in Brasile. Nella scelta di tali scenari è certamente leggibile la proposta di una realtà ricca e complessa che può esprimersi solo superando i confini ed accettando la pluralità delle situazioni e delle culture.

E l'epilogo stesso intende a mio parere dare forza a questa prospettiva dopo un terzo atto che rappresenta il momento culminante della storia, con qualche punta anche di bonaria drammaticità prima della felice conclusione.

Nel contesto assolutamente inconsueto della foresta amazzonica, infatti, dove Lorna e Charles sono costretti ad atterrare con un atterraggio di fortuna, si trovano messi a confronto due mondi opposti, quello dell'alta civiltà tecnologica impersonata dai due aviatori e quello dell'originaria condizione quasi preistorica dell'uomo sulla terra all'origine del suo percorso civile, rappresentato dai primitivi abitanti dell'Amazzonia, con le loro maschere e le loro danze. Incomprensioni e conflitti sono possibili. L'uomo bianco Charles rischia ad un certo punto di essere imprigionato e mangiato.

Ciò che avvierà la vicenda verso una soluzione positiva sarà essenzialmente la presenza di una dimensione magica e quasi fiabesca (la figura della *sorcière*, la rivelazione del figlio del vecchio re, il potere quasi sacro del *collier* verde) e la forza della rivelazione dell'amore di Lorna per Charles. Sulla scorta di tutto ciò la commedia è conclusa.

Rimane l'epilogo che si ricollega alla scena dell'inizio e che finalmente dà agli spettatori ciò che ha promesso: l'annuncio del fidanzamento di Lorna. Ed è proprio su quest'annuncio che si concentra l'ultimo colpo di coda del grande drammaturgo, il senso finale che egli è venuto acquisendo con quest'ultima fatica letteraria e che egli affida al messaggio di Lorna ed all'ultima canzone. Lorna dichiara di amare e di volere sposare Charles, ma ella vuole che egli abbia «un peu de tout ce qui est bon» cioè che egli sia «comme un cocktail».

Quest'idea, questa figura metaforica del cocktail, risulta veramente geniale se la pensiamo proposta da Pirandello come icona finale di questa commedia che è essa stessa un cocktail, di spunti, di situazioni diverse, che si muovono proprio in continue occasioni di oltrepassamento, di fusione e di fluidità. E viene il dubbio che alla fine questo cocktail rappresenti proprio la versione leggera e dolce dell'idea della molteplicità, della frammentazione, dell'«uno, nessuno, centomila», e, in definitiva, la convinzione che non ci sia un solo modo per vedere le cose e che dunque la vera condizione della realtà è veramente l'oltranza, tema perenne in Pirandello.

Ma la vera novità di questo testo consiste nel fatto che lo scrittore sembra essersi liberato dell'angoscia del limite del frammento, sembra prendere la cosa sorridendo proprio attraverso la scelta della nuova forma del *musical*, che certamente sembra averlo affascinato. Il «Così è (se vi pare)» è qui diventato semplicemente un «Così è» (*C'est ainsi*), quasi pacificato e sereno, anzi, anche allegro. Eliminare il «se vi pare» può ridurre l'angoscia della percezione relativistica del reale, sostituendola con la gioiosa accettazione del misterioso miscuglio con il quale l'uomo esprime ed affronta il suo cammino sempre ulteriore nella realtà fluida, continuamente in fieri, della vita.

L'ultima oltranza di Pirandello dunque, come mi è piaciuto definirla, costituita da questo *musical*, ci consegna un'immagine sorridente e divertita dello scrittore

che sembra attraversare finalmente un momento liberatorio e sereno. Merito forse della scoperta, gradita e gradevole, di una nuova forma, questa, appunto, del *musical*! E il merito di ciò è anche di Guido Torres Gherson, il suo ultimo agente ed amico, e della sua ultima, singolare esperienza parigina, dei suoi strani ed inconsueti amici della compagnia del «Bungalow», e di tutto ciò che queste nuove ed inedite, preziose “carte”, potranno ancora farci conoscere.

PITIGRILLI MODERNISTA?
NASCITA DI UN BESTSELLER A METÀ
TRA TECNICHE PUBBLICITARIE E CONTAMINAZIONI ARTISTICHE

di SARAH BONCIARELLI

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta, la scena letteraria italiana è interessata dal caso editoriale di Dino Segre, in arte Pitigrilli. Il suo lavoro costituisce un interessante e per certi versi innovativo oggetto di studio, non solo per il successo registrato dall'autore, i sorprendenti risultati di vendita e il costante seguito di pubblico, ma anche perché un'analisi approfondita e distaccata delle sue opere è stata per lungo tempo ostacolata dai pregiudizi legati ai suoi controversi rapporti con il regime fascista¹. Al lavoro di Pitigrilli si è spesso guardato prestando attenzione soprattutto al suo percorso storico-biografico², o agli aspetti scandalistici e pruriginosi di alcuni romanzi, senza dedicare sufficiente attenzione all'innovatività del suo stile letterario, al sapore modernista della sua prosa e al suo ispirarsi al mondo dei media, ingaggiando con essi una sorta di competizione formale e stilistica.

¹ Dino Segre (Pitigrilli), fu collaboratore della polizia fascista Ovrà a partire dal 1930. Si infiltrò negli ambienti di Giustizia e Libertà e, a seguito di una sua delazione, nel 1935 furono arrestati e mandati all'esilio o chiusi nelle prigioni fasciste intellettuali come Vittorio Foa, Carlo Levi, Augusto Monti, Giulio Einaudi, Michele Giva, Cesare Pavese, Norberto Bobbio, Massimo Mila, Franco Antonicelli. Con il nome di «confidente 373» era pagato dall'Ovrà 5000 lire al mese per svolgere la sua attività di spionaggio. Si vedano DOMENICO ZUCARO, *Lettere di una spia. Pitigrilli e l'O.V.R.A.*, Milano, SugarCo, 1977; MIMMO FRANZINELLI, *I tentacoli dell'OVRA. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; GIGLIOLA DE DONATO e SERGIO D'AMARO, *Un torinese del sud. Carlo Levi: una biografia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2001; si veda anche A. GIPPER, *Vom Skandal zum Ärgernis. Die zwiespältige Wiederentdeckung des Erfolgsautors Pitigrilli in Italien und Deutschland*, in «Zibaldone», 15 (1993), München Zürich, Piper, 1993.

² Su questi aspetti si veda SERGIO ANDREOLI, *Io, il vero Pitigrilli*, Milano, Gruppo Edicom, 2000; CRISTINA BENUSSI, *Letteratura di consumo tra le due guerre: Pitigrilli o del sovversivismo piccolo-borghese*, in AA.VV., *Trivialliteratur?. Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Edizioni Lint, 1979; ANTONIO FASANO, *Il fenomeno Pitigrilli*, Bari, Edizioni Romano, 1932; ANGILO PASCHETTA, *Il fenomeno Pitigrilli*, Torino, Sfinge edizioni, 1924; ENRICO TIOZZO, *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, Roma, Aracne, 2005.

La produzione letteraria di Pitigrilli è di particolare interesse perché costituisce una testimonianza del diffondersi, tra gli anni Venti e gli anni Trenta in Italia, di quella che è possibile definire come cultura middlebrow³. Lo scrittore simboleggia la soltanto apparente contraddizione tra una letteratura di ampia diffusione e un prodotto letterario di qualità, tra una produzione di massa e una crescente fortuna delle avanguardie artistiche, laddove questi elementi confluiscono nella circolazione di una cultura media che acquista un proprio statuto, e una propria dignità, seppur vivendo di un continuo confronto e di una costante tensione verso una cultura di tipo alto (*highbrow*). Si afferma in questo periodo un processo di contaminazioni che mette in discussione la presenza di rigide barriere tra contenuti e forme espressive di massa da un lato e di tipo elitario dall'altro.

L'analisi proposta in queste pagine percorre un filone principale, quello della figuratività ed intermedialità dello stile letterario dei romanzi di Pitigrilli. Si tratta di lavori fortemente permeati della cultura visuale del tempo e risultato delle contaminazioni con le tecniche pubblicitarie, cinematografiche e con il mondo nascente dei media, che consente di costruire dei collegamenti con la letteratura modernista *highbrow* in forte sviluppo in quel periodo sia a livello nazionale che europeo.

1. I bestseller di Pitigrilli

A partire dal 1920 Pitigrilli scrive alcuni libri di grandissimo successo⁴ che entrano nelle case dei lettori italiani conquistando un'attenzione e un interesse trasversali dal punto di vista sociale e culturale⁵. Il primo romanzo, *Mammiferi di lusso*, viene messo in vendita dall'editore Sonzogno nel 1920, in piena estate, registrando un incredibile successo di vendita: l'edizione prevede la stampa di 20.000 copie, e ad ottobre già si procede con la realizzazione della terza edizione. Nel 1921 esce una raccolta di racconti dal titolo *La cintura di castità* che venderà

³ NICOLA HUMBLE, *The Feminine Middlebrow Novel. 1920s to 1950s*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁴ Le più famose opere di Pitigrilli sono: *Mammiferi di lusso*, Milano, Sonzogno, 1920; *La cintura di castità*. Milano, Sonzogno, 1921; *Cocaina*, Milano, Sonzogno, 1921; *Oltraggio al pudore*, Milano, Sonzogno, 1922; *La vergine a 18 carati*, Milano, Sonzogno, 1924; *L'esperimento di Pott*, Milano, Sonzogno, 1929; *I vegetariani dell'amore*, Milano, Sonzogno, 1931; *Dolicocefala bionda*, Milano, Sonzogno, 1936.

⁵ Il fatto che Pitigrilli avesse un pubblico trasversale e che fosse apprezzato anche da un pubblico di intellettuali, oltre che da un pubblico di massa, è dimostrato dallo spazio a lui dedicato da Natalia Ginzburg nel suo *Lessico familiare*: «Pitigrilli era un romanziere. Alberto era un grande lettore dei suoi romanzi; e mio padre, quando trovava per casa un romanzo di Pitigrilli, sembrava che avesse visto un serpente. "Lidia! Nascondi subito quel libro!" urlava. Difatti aveva grande timore che io potessi leggerlo: essendo i romanzi di Pitigrilli, niente "adatti" per me» (NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, p. 117).

10.000 copie in un mese, battendo ogni altro record di vendita. Intanto il romanzo *Cocaina*, che la rivista «Mondo» definisce «gran romanzo ironico, scettico, sconvolgente»⁶, fa parlare di sé e sviluppa un dibattito nei giornali e nelle riviste, così come il romanzo *Oltraggio al pudore* (1922). La polemica coinvolge le riviste «Il popolo d'Italia» e «Ordine Nuovo» e non fa altro che spingere il successo del libro di Segre, che esce nel luglio 1921 e vende 10.000 copie in 10 giorni. Nel 1924 *Una vergine a 18 carati* viene scritto in soli due mesi: immediatamente conquista il primato di libro più venduto in Italia all'epoca. Nello stesso anno Pitigrilli avvia un'altra importante esperienza editoriale destinata a durare fino al 1939, fondando e dirigendo la rivista «Le grandi firme» che, ad una sperimentazione di tipo grafico unisce proposte innovative in campo letterario, grazie al coinvolgimento di illustri scrittori italiani e all'allargamento di orizzonte a scrittori stranieri. Nel 1929, dopo una parentesi di processi e problemi giudiziari, esce *L'esperimento di Pott*, a cui seguiranno *I vegetariani dell'amore* (1931) e *Dolicocefala bionda* (1936). *L'esperimento di Pott* viene considerato dalla critica come l'opera più riuscita dello scrittore. Anche questo romanzo, soggetto peraltro in seguito (nel 1935) ad un veto di censura da parte del regime fascista, viene accompagnato da un consistente *battage* pubblicitario e riesce a registrare un grande successo di vendite, chiudendo così per lo scrittore il periodo della più consistente produzione commerciale.

Si tratta di uno dei pochi romanzi non rinnegati dall'autore che pretese invece la cancellazione in catalogo dei suoi primi e famosi bestseller: «I miei primi libri, usciti dopo la prima guerra mondiale, erano ispirati ad un materialismo che allora mi dava tutte le spiegazioni che io chiedevo, e che oggi non mi basta più. Per questo ne ho cancellati cinque dal mio catalogo e ne vieto la ristampa»⁷. Tra i libri che l'autore salva c'è proprio *L'esperimento di Pott*, in cui egli stesso riconosce il frutto di un processo di maturazione artistica ed umana.

2. La forza visiva e il modernismo di Pitigrilli

La potenza figurativa dei romanzi di Pitigrilli – e tra gli altri in particolare de *L'esperimento di Pott* – sta nella capacità di descrivere la realtà, anche quella visuale, attraverso la forza descrittiva del sistema verbale. Sappiamo come il concetto di figurativo non appartenga infatti solamente al piano dell'immagine, ma possa essere reso anche attraverso le risorse specifiche del linguaggio verbale. Un testo letterario riesce a descrivere con notevole efficacia e grande capacità di resa visiva un quadro, un resoconto di viaggio, un paesaggio, la rappresentazione di una scena. È Greimas a teorizzare la possibilità di stabilire una differente gradazione di iconicità del linguaggio verbale, così come avviene per il linguaggio visivo vero

⁶ ENRICO MAGRÌ, *Un italiano vero: Pitigrilli*, Milano, Baldini e Castoldi Dalai, 1999, p. 51.

⁷ PITIGRILLI, *Pitigrilli parla di Pitigrilli*, Milano, Sonzogno, 1949, pp. 165-166.

e proprio. Come nel linguaggio visivo una fotografia verrà ritenuta più efficace di un'illustrazione nel riprodurre i particolari e restituire un'immagine della realtà, allo stesso modo, nel linguaggio letterario il racconto è da ritenersi più aderente al vero rispetto al racconto fiabesco, perché nel primo c'è una contestualizzazione dal punto di vista spazio-temporale e una descrizione dettagliata della realtà, mentre nel secondo l'elemento del reale è più sfumato e la contestualizzazione spazio-temporale più difficile. Ne deriva che anche il linguaggio letterario può presentare una densità figurativa variabile⁸ e via via crescente, e l'iconicità, che si ritrova tanto nel visivo che nel verbale, avvalendosi di differenti strategie, può produrre nel destinatario effetti di realtà miranti appunto a «far credere vero»⁹.

I romanzi di Pitigrilli costituiscono un campione di analisi interessante, perché ricchi di un uso del linguaggio verbale teso all'ottenimento di effetti visivi molto forti. Di frequente si può ravvisare nella sua produzione narrativa il tentativo di descrivere con fedeltà la realtà visiva circostante, e una ricchezza espressiva e stilistica che rimanda ai linguaggi e alle tecniche cinematografiche.

Questi bestseller ci dimostrano come negli anni Trenta il testo letterario sia entrato in contatto con altri linguaggi – come quello dei media – appropriandosi attraverso un processo che potremmo definire intermediale, di nuovi contenuti, ma anche di nuove tecniche descrittive¹⁰. Nei suoi romanzi la presenza di espedienti formali derivanti dall'universo dei media è molto evidente a partire dalle ispirazioni di carattere cinematografico, fotografico, pubblicitario. Quando un testo letterario si pone degli obiettivi di resa figurativa e pertanto di “somiiglianza con il reale”

⁸ Greimas prevede in effetti una diversa gradualità del livello figurativo. Via via che in un testo letterario la figuratività aumenta, si avrà una figuratività media o decisamente alta, nel qual caso si parlerà di testo iconico, in grado di produrre degli effetti di realtà. Per Greimas, la gradualità dall'astratto al concreto si configura schematicamente così: astratto → figurativo → iconico; si veda ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémiotique plastique et sémiotique figurative* in «Actes sémiotiques. Documents, 60», Paris, EHESS-CNRS, 1984. Denis Bertrand, riprendendo i concetti teorici portati in campo da Greimas, parla della figuratività come della capacità dei linguaggi di produrre e di restituire parzialmente significati analoghi a quelli delle nostre percezioni concrete. Per Bertrand uno degli elementi per misurare e valutare il livello di figuratività di un testo letterario è quella che lo studioso definisce densità semica. Quando un testo presenta una densità semica elevata si può parlare di iconizzazione. In un testo letterario la scelta di alcuni termini, magari tecnici ed altamente specializzati o che comunque rimandano in maniera specifica ad un universo circoscritto di riferimento, possono creare nel lettore un effetto di referenzializzazione a prescindere dalla conoscenza che il lettore ha del contesto di riferimento. Al contrario una densità semica debole comporta un alto livello di astrazione. Il concetto di iconicità è definibile dunque come una particolare concatenazione dei contenuti figurativi virtuali all'atto della loro realizzazione discorsiva; si veda DENIS BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

⁹ GIOVANNA ZAGANELLI, *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Bologna, Lupetti editore, 2008.

¹⁰ JULIEN MURPHET, *Multimedia Modernism. Literature and the Anglo-american avant-garde*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2009.

ricorre infatti ad alcuni specifici espedienti e strategie descrittive: si caratterizza per la presenza di maggiori connotazioni cromatiche, di aspetti tattili, acustici, per le opposizioni cromatiche e tattiche, oltre che per l'uso di tecniche di inquadratura cinematografica, per una sintassi spezzata ed articolata su descrizioni brevi, per un taglio visivo del testo, e per la presenza di zoom e concomitanza di più azioni che accadono simultaneamente e non necessariamente in una sequenza lineare¹¹.

In Pitigrilli e nella sua produzione narrativa ritroviamo tutti questi elementi, a partire dalla presenza del linguaggio cinematografico che condiziona le modalità attraverso le quali la letteratura restituisce l'idea della realtà circostante. Vediamo come questi meccanismi siano presenti nel romanzo *L'esperimento di Pott* (1929): nel brano che segue, ad esempio, la presenza di un punto di vista cinematografico sulla realtà viene evocata in maniera diretta tramite il riferimento ad un *metteur-en-scène* della Métro-Goldwin. Al lettore viene chiesto di guardare al mondo descritto nel testo letterario puntando l'attenzione sugli aspetti visivi ed immaginando che il mondo sia presentato e filmato attraverso l'occhio di una cinepresa e sotto la direzione di un regista:

Non occorre la fantasia di metteur-en-scène della Métro-Goldwin per rivedere il carnefice Samson, dinanzi alle carrette accostate all'inferriata, leggere gli spaventosi elenchi con la diligenza compassata di uno spedizioniere, fra gli addii laceranti delle vittime e le convulsioni isteriche della folla urlante ai cancelli¹².

La situazione è descritta con tale efficacia figurativa da "dipingere" la scena agli occhi del lettore, rappresentandola con le stesse modalità che potrebbe usare un regista; allo stesso modo una descrizione di Parigi assomiglia alla carrellata di una cinepresa che indugia attraverso delle inquadrature concatenate su diverse ambientazioni tipiche della città: «Sono entusiasta di Parigi: Parigi di notte; Place Pigalle, Place de l'Opéra; l'angolo del Boulevard Haussman e Boulevard des Italiens sopra il Café du Brésil sembra una torre di Babele incendiata da un coreografo; i lumi della Chaussée sono bianchi e tendono al viola, un viola che fa sembrare verdi i lumi del taxi; è una festa pirotecnica, senza la bestialità dei mortaretti»¹³.

I brani tratti dai romanzi di Pitigrilli ci offrono l'occasione per dibattere della capacità dei testi letterari di inizio Novecento, di essere più visuali e figurativi anche grazie al contatto con i media nascenti. Questi processi, che hanno coinvolto in primo luogo la letteratura colta, alta e d'élite, si sono presto estesi alla letteratura popolare diretta ad un pubblico ampio che in quel periodo nutriva interesse per i mezzi di comunicazione in sviluppo.

¹¹ PAOLO BRANDI, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2006.

¹² PITIGRILLI, *L'esperimento di Pott*, cit., p. 13.

¹³ *Ibid.*

I testi, anche quelli letterari, vivono sempre in relazione con il contesto culturale, ideologico e linguistico in cui vengono collocati e ricollocati. Ogni testo si relaziona con il proprio contesto e habitat testuale e con altri contesti esterni. Questo rapporto trasforma profondamente l'opera letteraria, che subisce dei cambiamenti in ragione delle trasformazioni avvenute nel campo della comunicazione e dei media. Mc Luhan¹⁴ ha introdotto a questo proposito il concetto di rimediazione (*remediation*)¹⁵, poi ripreso da Bolter: i testi letterari agli inizi del XX secolo, ed in particolare l'aggregato di generi definibile come *middlebrow*, hanno vissuto un forte processo di rimediazione, sperimentando cioè il passaggio non solo di contenuti, ma anche di espedienti formali, da un medium all'altro. Grazie a questo processo i media preesistenti hanno potuto recuperare ed inglobare al proprio interno forme provenienti dai nuovi media, in un continuo processo di rielaborazione delle novità comunicative introdotte grazie ai progressi tecnologici¹⁶.

Ci si può chiedere in che misura le diverse caratteristiche di un medium, in modo particolare di un nuovo medium, possano incidere sui cambiamenti di significato, sulla ricezione e sulla diversa gestione dei contenuti di un altro, e su come funziona l'integrazione dei diversi media nelle relazioni comunicative inter- e multimediali¹⁷. È la questione dell'intermedialità dei testi letterari, da inquadrare all'interno di una riflessione più ampia sull'intertestualità, cioè sui transiti e sui rapporti tra i vari testi che passano attraverso allusioni, citazioni e ogni tipo di relazione linguistica, stilistica, narrativa, sia dal punto di vista dell'espressione che del contenuto¹⁸. Si può parlare di intermedialità proprio riferendosi alla proliferazione di nuovi media e di nuove potenzialità comunicative che ha portato agli inizi del Novecento ad un'accentuazione dei meccanismi di reciproca contaminazione tra testi.

Oggetto di questi processi, anche il testo letterario è cambiato nella sua natura e nel suo status, soprattutto in seguito all'avvento di altre forme e modalità

¹⁴ MARSHALL MC LUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Berkeley, Ca., Gingko Press, 1964; MARSHALL MC LUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

¹⁵ Mc Luhan parla di rimediazione intendendo con questo termine un processo di inglobamento che un media preesistente mette in atto nei confronti del nuovo media. «The concept of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just and the written word is the content of print and print is the content of the telegraph» (M. MC LUHAN, *Understanding Media*, cit., p. 8). Secondo Mc Luhan la nascita di un nuovo medium non determina la scomparsa di quello precedente, ma soltanto un meccanismo di assorbimento.

¹⁶ Si veda J. DAVID BOLTER, RICHARD A. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The Mit Press, 1999. J. DAVID BOLTER, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

¹⁷ ANDRÉ GUADREULT, *Il cinema tra intermedialità e letterarietà*, in *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (2000), ANDRÉ GUADREULT (eds), Torino, Lindau, 1998; ANDRÉ GUADREULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000 (tit. or. *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988).

¹⁸ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.

comunicative. Ogni qualvolta un nuovo medium ha fatto la propria comparsa sulla scena comunicativa, qualcosa è cambiato nella costruzione e nella struttura del testo letterario e nei gusti dei lettori che si sono avvicinati al testo. Con l'invenzione e la diffusione di media come la fotografia e il cinema si è consolidata una crescente valorizzazione dei fenomeni visivi, grazie alla quale ha prevalso una cultura visuale. Queste potenzialità del testo letterario richiedono al lettore di mettere in campo abilità e competenze utili alla sua interpretazione. Colui che affronta questo tipo di testi è un lettore competente che si serve della propria conoscenza delle varie modalità cinematografiche, fotografiche e pubblicitarie di descrizione del reale e le trasferisce nella sua lettura del testo letterario¹⁹.

Vediamo come nel romanzo oggetto dell'analisi, *L'esperimento di Pott*, l'immaginario del lettore, anche quello "fotografico", venga costantemente evocato:

Il consigliere Martinet, accarezzandosi i grandi favoriti bianchissimi, lo fissava con i vasti occhi azzurri; il roseo del volto quasi senza rughe e la fronte chiara, e i sopraccigli folti ma non arcigni gli componevano la faccia tipica del giudice delle vecchie stampe²⁰.

Questo brano ci conferma come uno degli aspetti del discorso letterario risieda proprio nella capacità di elaborare immagini, sia che si tratti di immagini prodotte dalle arti visive, sia che si tratti di immagini mentali generate dal nostro apparato percettivo. Ciò può darci anche lo spunto per domandarsi fino a che punto la scelta di certe immagini o il grado di dettaglio scelto possa caratterizzare ed inquadrare esteticamente, sociologicamente e storicamente l'attività letteraria di uno scrittore²¹.

In Pitigrilli all'immaginario fotografico si unisce anche il suono:

L'aroma del punch si mescola al profumo delle toghe femminili e delle sigarette, e il nome di un cavallo piazzato o vincente o il rumore discreto dei dati di galalite, buttati sul tavolino di legno, compongono una singolarissima musica con gli squilli dell'apparecchio telefonico, il soffio del vapore sfuggente dalla macchina per il caffè espresso e il trillo festoso di una intelligente risata di donna²².

Si tratta in questo caso di una figuratività sonora, della capacità di comunicare attraverso la forza espressiva dei rumori e dei suoni urbani che entrano nel testo e si integrano nel processo di lettura.

¹⁹ MICHELE RAK, *La letteratura di Mediopolis. Divertimento, devianza, simulazione, gioco, fuga, evasione, divieti, conflitto, impulso, piacere*, Bologna, Lupetti editore, 2010.

²⁰ PITIGRILLI, *L'esperimento di Pott*, cit., p. 96.

²¹ TARCISIO LANCONI, *Immagini narrate. Semiotica figurative e testo letterario*, Milano, Mondadori, 2009.

²² PITIGRILLI, *L'esperimento di Pott*, cit., p. 12.

Il rumore dei dadi, lo squillo di un telefono, il soffio della macchina del caffè e la risata di una donna vengono evocati da Pitigrilli per trasferire sulla carta impressioni non tangibili, per descrivere in senso figurativo, restituendo così una percezione della realtà, lo sfondo e il contesto di riferimento di un'azione. Il suono diventa un frammento del mondo reale, del mondo urbano, un elemento del discorso sociale che entra in quello narrativo. Pitigrilli mette in campo strategie già consolidate nel modernismo europeo – quello di Dos Passos con *Manhattan Transfer*²³ e di Alfred Döblin con *Berlin Alexanderplatz*²⁴, solo per citare i più noti, alternando strategie di montaggio e strategie di collage²⁵ di diversi elementi provenienti dal tessuto urbano e metropolitano quali suoni, immagini, messaggi pubblicitari, titoli di giornali, per restituire quell'idea di flusso ininterrotto tipico della metropoli. In *Manhattan Transfer* sono le voci della città a dominare il romanzo, una città che corrompe i sensi ed in cui la quotidianità è segnata dal crepitio degli incendi, dal frastuono della sopraelevata, dal ticchettio delle macchine da scrivere e dallo sferragliare dei vagoni. Sono i rumori e il tessuto visivo in cui i protagonisti vivono immersi e che costituisce il contesto delle loro azioni.

Pitigrilli sembra ispirarsi a questi grandi esempi trasferendo tecniche e stili nel contesto di romanzi di massa che non rinunciano all'ambizione di una certa raffinatezza stilistica. I frammenti del testo che provengono dal mondo reale e dal mondo urbano non sono estrapolati soltanto dal cinema, dalla radio e dalla fotografia, ma anche e soprattutto dal linguaggio pubblicitario che sta entrando prepotentemente nella quotidianità delle persone, nei contesti urbani, nei linguaggi.

Nel romanzo *L'esperimento di Pott*, il mondo pubblicitario è evocato attraverso il riferimento all'immaginario, al mondo dei prodotti e alle atmosfere commerciali, ma anche attraverso l'imitazione dello stile spezzato, frammentato, assertivo del testo pubblicitario. In alcuni passaggi de *L'esperimento di Pott* la narrazione arriva a svilupparsi attraverso l'assemblaggio di diversi spezzoni pubblicitari abbinati a titoli di giornali: la voce dello scrittore viene sostituita da slogan pubblicitari che giustapposti in un'unica frase o periodo, acquisiscono significato e creano una coerenza testuale:

Pott, fermo presso una fontana, meditava sul suo avvenire oscuro, con gli occhi fissi verso quelle effimere frasi che si formano per vivere un attimo: le migliori aragoste si trovano da Prunier – Poincaré ha posto la questione di fiducia: l'ha ottenuta con 308 voti contro 262 – La salute del Re d'Inghilterra

²³ JOHN DOS PASSOS, *Manhattan Transfer*, New York, Harmondsworth, 1925.

²⁴ ALFRED DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, Berlin, Fischer, 1929.

²⁵ Nel montaggio viene privilegiato il contrasto e si mettono in luce le profonde differenze tra frammenti giustapposti, l'arbitrarietà dell'assortimento e la provocazione diretta del fruitore, mentre nel collage è presente una contiguità e somiglianza dei diversi pezzi assemblati. Si veda MAURO PALA, *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, Cagliari, Cagliari University Press («Letteratura continua»), 2004.

è stazionaria – Alle gallerie Lafayette, esposizione di vestiti da estate – Oggi un presidente di tribunale ha dichiarato in piena udienza che i suoi colleghi sono due cretini– la cipria che non rovina la pelle è...²⁶.

In questo brano l'annuncio pubblicitario delle aragoste di Prunier si mescola con il titolo di giornale relativo alla situazione politica di Poincaré, alle condizioni di salute del re d'Inghilterra, al richiamo delle gallerie Lafayette e allo slogan relativo alla cipria. Questa successione serrata di immagini e parole è la descrizione di ciò che vede dinanzi a sé il protagonista Pott mentre riflette, fermo, stando presso una fontana. È il paesaggio urbano, composto da un allineamento di parole, slogan, immagini. È un irrompere della realtà che si insinua nello scorrere dei pensieri del protagonista. Il contesto di riferimento è reso più esplicito dal passaggio che precede questo brano:

uscì dalla folla, e percorse il boulevard, dietro le baracche. Sul tetto di una casa, in un rettangolo luminoso, scorreva la réclame mobile, alternata alle ultime notizie. Le lettere fuggenti si accendevano nelle notte, si rincorrevano da destra a sinistra, per comporre delle frasi, e tornavano a spegnersi nella notte²⁷.

Il mondo della *réclame* non entra nel testo letterario solamente attraverso slogan e titoli, ma anche attraverso nomi di marche familiari al pubblico degli anni Venti e Trenta: «Negli intermezzi dei teatri, sullo schermo della pubblicità, fra la réclame del pianoforte Pleyel e quella del gioielliere Boucheron, proiettavano il ritratto del presidente Pott»²⁸, «Una nota marca di estratto di carne gli offerse cinquantamila franchi, affinché autorizzasse il lancio di questa frase pubblicitaria: “Anche il giudice Pott dichiara che il nostro estratto di carne è genuino”»²⁹. Il gioielliere Boucheron il pianoforte Pleyel, così come le gallerie Lafayette e le aragoste di Prunier sono quei loghi e marchi che fanno parte del contesto culturale, sociale e culturale del pubblico che legge Pitigrilli. La scelta stilistica è quella di far parlare gli slogan, di sviluppare la narrazione attraverso annunci pubblicitari e titoli giornalistici. Ancora una volta il mondo esterno irrompe nella narrazione, imponendo il suo ritmo, il suo stile, il suo punto di vista. Questa tecnica presente nei romanzi *middlebrow* di Pitigrilli riecheggia scelte care alla tradizione dello sperimentalismo avanguardista europeo – come abbiamo visto – ma anche italiano.

Basti pensare alle poesie di Aldo Palazzeschi, come *La passeggiata* (1910)³⁰ o alla sintassi spezzata della prosa di Achille Campanile in *Battista al giro d'Italia* (1932)³¹.

²⁶ PITIGRILLI, *L'esperimento di Pott*, cit., p. 38.

²⁷ PITIGRILLI, *L'esperimento di Pott*, cit., p. 38.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ ALDO PALAZZESCHI, *La passeggiata*, in «L'incendiario», Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910.

³¹ ACHILLE CAMPANILE, *Battista al giro d'Italia*, Torino, Treves, 1932.

Alcuni passaggi de *L'esperimento di Pott* richiamano in maniera inequivocabile l'incipit de *La passeggiata* di Palazzeschi:

[...] andiamo? / Andiamo pure. / All'arte del ricamo, / fabbrica passamanerie, / ordinazioni, forniture. / Sorelle Purtarè. / Alla città di Parigi / *Modes, nouveauté*. / Benedetto Paradiso / Successore di Michele Salvato, / gabinetto fondato nel 1843. / Avviso importante alle signore! / La beltà del viso, / seno d'avorio, / pelle di velluto. / Grandi tumulti a Montecitorio. / Il presidente pronunciò fiere parole. / Tumulto e sinistra, tumulto a destra [...].

I romanzi di Pitigrilli sembrano trasferire in un contesto di letteratura di consumo tecniche ed espedienti formali che provengono da una letteratura di tipo colto ed elitario. Si può riconoscere dunque alla letteratura di consumo, di cui Pitigrilli costituisce in Italia uno degli esponenti più attivi, la capacità di assorbire stili e linguaggi già sperimentati da un tipo di letteratura più colta e di renderle familiari al pubblico, educandone il gusto e l'esperienza. Questa funzione della letteratura *middlebrow* è stata evidenziata anche dal gruppo MDRN dell'università di Leuven nel volume *Modern Times, Literary Change*. Il lavoro intende proporre un nuovo approccio allo studio della storia e delle dinamiche letterarie, prendendo in considerazione il dialogo tra la letteratura e altri discorsi e pratiche letterarie, anche fuori dallo stretto canone della letteratura alta. Studiare la letteratura e la sua storia non significa soltanto prendere in considerazione la scrittura *highbrow* destinata ad un élite, ma significa guardare anche alla letteratura più popolare, prendendo in considerazione i differenti ruoli che essa è in grado di ricoprire: estetici, didattici e di intrattenimento. La letteratura *middlebrow* conquista una propria legittimità anche nel consentire a forme culturali alte di divenire accessibili e comprensibili per un'audience più ampia³². In sintesi, la letteratura *middlebrow* riproduce delle tecniche già in uso presso la letteratura *highbrow* e riesce nell'intento, seppure non sempre pienamente consapevole, di rendere accessibili forme stilistiche raffinate ad un pubblico di massa. È quanto è possibile riscontrare in Pitigrilli, dove lo stile figurativo proveniente da una tradizione letteraria raffinata e colta viene proposto ad un pubblico di lettori molto vasto. Se da un lato l'uso di tecniche figurative ed intermediali richiama scelte fatte dalla letteratura *highbrow*, dall'altro lato consente ai romanzi di Pitigrilli di fare riferimento alla cultura visuale in cui egli stesso si trova immerso e di ingaggiare una competizione con altri media che stanno in quel periodo conquistato l'attenzione del pubblico più ampio: per poter raggiungere il maggior numero di persone ha la necessità di adottare lo stesso linguaggio dei media, deve necessariamente subire quel processo di rimediazione a cui gran parte della scrittura letteraria è sottoposta nei primi decenni del Novecento.

³² JAN BAETENS *et alii*, *Modern Times, Literary Change*, Leuven Peeters, 2013.

LA ROSA NEL CALAMAIO
LEONARDO SINISGALLI DIRETTORE
DELL'UFFICIO SVILUPPO E PUBBLICITÀ OLIVETTI

di SIMONA CAMPUS

Nel 1938, Adriano Olivetti, uomo d'affari e di cultura, chiama Leonardo Sinisgalli, poeta e ingegnere, a dirigere l'Ufficio Sviluppo e Pubblicità della «prima fabbrica italiana di macchine per scrivere»¹, istituito nel 1931, con sede a Milano, in Via Clerici, e fino ad allora diretto da Renato Zveteremich.

Se fin dalle origini l'arte fa parte integrante del sistema imprenditoriale Olivetti², e se all'architettura moderna Adriano demanda il compito di attuare «nella nuova economia l'atteso componimento tra l'umano e il sociale»³, l'interazione e la contaminazione di idee e codici espressivi diventano prerogativa costante del metodo di lavoro e della strategia di comunicazione dell'azienda, anche grazie all'imprecindibile apporto di Sinisgalli.

In Olivetti, Sinisgalli riversa una breve pregressa esperienza del mondo industriale, maturata alla Società del Linoleum, ma soprattutto il proprio, composito,

¹ La fabbrica era stata fondata a Ivrea, in provincia di Torino, nel 1908, da Camillo Olivetti. Direttore generale dal 1932, nel 1938 Adriano subentra al padre nel ruolo di presidente. Cfr. BRUNO CAZZI, *Gli Olivetti*, Torino, UTET, 1962.

² Nel 1911, dopo tre anni dalla fondazione della fabbrica, il primo modello di macchina per scrivere, M1, era stato presentato all'Esposizione Universale di Torino (MANOLO DE GIORGI, *L'Olivetti M1*, in *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, a cura di Vittorio Gregotti, Milano, Electa, 1986, p. 127); nel 1912 il pittore veneziano Teodoro Wolf Ferrari aveva composto il primo manifesto pubblicitario Olivetti, nel quale campeggia il ritratto di Dante Alighieri (EMILIO RENZI, *Comunità concreta. Le opere e il pensiero di Adriano Olivetti*, Napoli, Guida, 2008, p. 5).

³ *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, a cura di Adriano Olivetti, Ivrea, Nuove Edizioni Ivrea, 1943 (2a ed. Torino, Edizioni di Comunità, 2001), p. 13. Per la costruzione di nuovi impianti produttivi e delle infrastrutture che accompagnano la crescita del distretto industriale di Ivrea, Adriano Olivetti coinvolge gli architetti italiani più vicini alle istanze dei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), primi tra tutti Luigi Figini e Gino Pollini. Cfr. ROSSANO ASTARITA, *Gli architetti di Olivetti: una storia di committenza industriale*, Milano, FrancoAngeli, 2000.

percorso intellettuale. L'interesse e la pratica in merito a quanto, sotto l'egida di Roberto Longhi, può definirsi il *paragone* tra le arti gli appartengono fin dagli anni della prima formazione romana (1925-1932)⁴, condotta nel segno dello scambio culturale tra letterati e artisti. Influiscono, su quella formazione, la carismatica autorevolezza di Giuseppe Ungaretti⁵, che dalle pagine della rivista «L'Italia letteraria» auspica il dialogo tra le muse⁶; l'amicizia con i poeti Libero De Libero, Arnaldo Beccaria, Luigi Diemoz e con i pittori della Scuola romana di Via Cavour,⁷ Mario Mafai, Antonietta Raphaël, ma soprattutto Gino Bonichi, consegnato alla storia dell'arte con il nome di Scipione, nel tempo in cui Giorgio De Chirico ha da poco dato alle stampe la sua opera letteraria di maggiore impegno, *Hebdomeros*, romanzo, come un sogno, privo di coordinate spazio-temporali, caratterizzato da frammentarietà narrativa e commistione di generi⁸.

Da Roma a Milano. La storia dell'approdo di Sinisgalli nel capoluogo lombardo, nel 1933, dopo la parentesi del servizio militare, sarebbe stata raccontata in prima persona su «Civiltà delle macchine», nell'intervento intitolato *Le mie stagioni milanesi*:⁹ le difficoltà iniziali conseguite al trasferimento, l'indecisione sulla strada da percorrere, il lavoro alla già citata Società del Linoleum, il cui avviso sul «Corriere della Sera» gli viene segnalato da Alfonso Gatto, fino all'incontro con Adriano Olivetti, nel 1936, e il successivo incarico all'Ufficio Sviluppo e Pubblicità¹⁰.

Il trasferimento da Roma a Milano significa per Sinisgalli il passaggio dal magistero ungarettiano al magistero di Edoardo Persico, che dirige la galleria del Milione connettendo l'arte italiana all'internazionalità dell'Astrattismo e dalle pagine di «Casabella», rivista della quale è caporedattore e poi condirettore con Giuseppe Pagano, diffonde gli ideali dell'architettura razionalista. Per l'ascendente di Persico, a Milano, si respira un pensiero nuovo e progressista, cardine fondante di un

⁴ Proveniente dalla provincia di Potenza (era nato a Montemurro, nel 1908), Sinisgalli giunge a Roma nel 1925 per studiare matematica; declinato l'invito di Enrico Fermi, che gli chiede di unirsi alla scuola di fisica di Via Panisperna, pur laureandosi in ingegneria industriale, decide di «seguire poeti e pittori»: Intervista a Sinisgalli in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 390. Cfr. GIUSEPPE LUPO, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, p. 149.

⁵ Ungaretti è il primo recensore di Sinisgalli nella cosiddetta «Profezia di Ungaretti», articolo intitolato *Foggia, fontane e chiese*, in «Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1934. Alla recensione fa riferimento GIANFRANCO CONTINI, *Avvertenze al lettore di Sinisgalli*, in LEONARDO SINISGALLI, *Vidi le muse*, Milano, Mondadori, 1945² (1a ed. 1943), p. 1.

⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Umanità di Ungaretti*, in «L'Italia letteraria», VIII (1932), 41, p. 3; GIUSEPPE UNGARETTI, *Poesia e pittura*, in «L'Italia letteraria», IX (1933), 34, p. 1.

⁷ ROBERTO LONGHI, *Clima e opere degli irrealisti*, in «L'Italia letteraria», V (1929), 15, p. 4.

⁸ Il romanzo *Hebdomeros* viene dato alle stampe per la prima volta a Parigi, nel 1929. L'edizione italiana data al 1942, pubblicata a Milano, per i tipi di Bompiani.

⁹ LEONARDO SINISGALLI, *Le mie stagioni milanesi*, in «Civiltà delle macchine», III (1955), 5, pp. 22-24.

¹⁰ Ivi, p. 22.

moderno umanesimo, che s'interseca con l'«umanismo pubblicitario» di Olivetti, come definito da Elio Vittorini nella introduzione a *Una campagna pubblicitaria*, progetto elaborato dall'Ufficio Sviluppo e Pubblicità nel periodo della direzione di Sinisgalli.

Stretti collaboratori di Sinisgalli in Olivetti sono Costantino Nivola e Giovanni Pintori, accanto ai quali occorre ricordare, anche se i suoi contributi sono più sporadici, Salvatore Fancello. Nivola, Pintori e Fancello erano giunti dalla Sardegna a Monza, tra il 1930 e il 1931, per frequentare l'ISIA, Istituto Superiore Industrie Artistiche. Accolta nelle dipendenze meridionali della Villa Reale, la scuola prevedeva corsi suddivisi in tre gradi e otto indirizzi, con la possibilità per gli studenti di frequentare i laboratori. Fancello si diploma in ceramica, Nivola e Pintori seguono l'indirizzo grafica pubblicitaria, dove insegnano Persico, Pagano e Marcello Nizzoli, che porta in ISIA le tecniche del collage e del fotomontaggio¹¹. Dal 1923 alla Villa Reale si organizzano, inoltre, le Biennali internazionali d'arte decorativa, ispirate dal clima delle Secessioni e dell'Art Nouveau, che nel 1930 diventano Triennali e nel 1933 sono trasferite da Monza a Milano, nello spazio deputato in Parco Sempione. La V Triennale del 1933, «Triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna», sintetizza già nell'intitolazione la tensione al superamento di distinzioni stereotipate; la VI Triennale del 1936 passa alla storia dell'architettura come la Triennale di Pagano e Persico, malgrado Persico morisse nel gennaio di quell'anno: la manifestazione era programmaticamente concepita per affermare l'unità delle arti, la collaborazione salda e coerente tra architetti, pittori, scultori, artigiani e industrie. Nivola partecipa alla VI Triennale¹² e collabora al Piano Regolatore della Valle d'Aosta, per la cui stesura, sotto la direzione generale di Adriano Olivetti, sono impegnati Luigi Figini e Gino Polini, Zveteremich, Piero Bottoni, Italo Lauro, i BBPR Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. A questa prima collaborazione consegue il lavoro vero e proprio all'Ufficio Sviluppo e Pubblicità, in qualità prima di *graphic designer* e poi *art director*, fin quasi alla sua partenza per gli Stati Uniti d'America, dove nel 1939 è costretto a emigrare con la moglie Ruth Guggenheim, tedesca di religione ebraica. A New York, trascorsi molti anni,

¹¹ Designer, architetto e artista, Nizzoli diventa il grande demiurgo del disegno industriale Olivetti negli anni del secondo dopoguerra. Tra gli altri docenti della scuola ci sono: Pio Semeghini, al quale succede Luigi Brogini nell'insegnamento di Figura, Nudo femminile e maschile; Raffaele de Grada, che insegna Copia dal vero, Natura morta e Paesaggio; Ugo Zovetti, che tiene la cattedra di Decorazione (dopo il 1936 diventa Decorazione murale e industriale); Marino Marini, che subentra ad Arturo Martini (all'ISIA per un biennio, dal 1929-1930) nella cattedra di Plastica ornamentale. Cfr. FRANCO R. GAMBARDELLI, *All'ISIA di Monza, in quegli anni*, in ROBERTO CASSANELLI, UGO COLLU, ORNELLA SELFAVOLTA, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 95-139.

¹² ANTONELLO CRESPI, *La VI Triennale di Milano, 1936*, in ROBERTO CASSANELLI *et alii*, *Nivola Fancello Pintori*, cit., pp. 81-93.

sarebbe tornato a lavorare per Olivetti, con lo studio BBPR, realizzando il grande rilievo murale dello showroom sulla Quinta Strada, inaugurato nella primavera del 1954¹³. Sempre nel 1936, quando ancora è direttore Zveteremich, viene assunto all'Ufficio Sviluppo e Pubblicità anche Pintori, che sarebbe rimasto in Olivetti fino alla fine degli anni Sessanta, curatore di innumerevoli campagne, autore dei manifesti più rappresentativi, destinati alla ribalta dell'arte contemporanea¹⁴.

Se l'ISIA coltiva l'ambizione di inserirsi lungo quella linea che nella storia culturale europea parte dalle Arts & Crafts di William Morris, passa per l'Art Nouveau e il Deutscher Werkbund, per approdare alla Bauhaus, è di fatto l'Ufficio Sviluppo e Pubblicità e più in generale la concezione del lavoro in Olivetti a raccogliere in Italia l'eredità della scuola fondata da Walter Gropius. In Olivetti si persegue l'integrazione di cultura e industria, si ricerca la sinergia tra prodotto e comunicazione, si sviluppa la via italiana alla *corporate identity*; gli oggetti sono dialetticamente improntati ai principi fondamentali del Movimento Moderno, la forma e la funzione, anche sociale, sono sempre strettamente correlate¹⁵. *Trait d'union* tra la Bauhaus e l'Ufficio Sviluppo e Pubblicità è la figura di Xanti Schawinsky, designer e fotografo svizzero, che a Dessau aveva approfondito studi teatrali e metodologie tipografiche.

Segna il passaggio dalla direzione di Zveteremich a quella di Sinisgalli la composizione di un album raffinato, che s'intitola *Storia della scrittura* e scaturisce da un impegno collettivo¹⁶; il poeta-ingegnere ne redige i testi, Nivola disegna le copertine e cura le tavole interne. Nell'impaginazione, suggerita dal volume antesignano *Mise en page. The Theory and Practice of Lay-Out*, pubblicato nel 1931 dallo stampatore parigino Alfred Tolmer¹⁷, l'album crea la suggestione del connubio tra le arti: tra citazioni figurative che attingono all'archeologia e alla storia dell'arte e si alternano alla riproduzione di frammenti a stampa o manoscritti, Sinisgalli avanza

¹³ SIMONA CAMPUS, *Architetti e artisti per l'industrial design. Lo showroom Olivetti a New York*, in AA.VV., *Ricerca e Confronti 2010. Giornate di studio di Archeologia e Storia dell'Arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari*, Atti del convegno (Cagliari, Cittadella dei Musei, 1-5 marzo 2010), in «ArcheoArte», rivista elettronica di Archeologia e Arte, supplemento 2012 al n. 1, pp. 727-746.

¹⁴ CARLO BRANZAGLIA, *Pintori*, Catalogo della mostra (Nuoro, Man Museo d'arte Provincia di Nuoro, 3 ottobre-23 novembre 2003), Nuoro, Man Museo d'arte Provincia di Nuoro, 2003.

¹⁵ GIULIO CARLO ARGAN, *Cosa è il disegno industriale*, in «Notizie Olivetti», IV (1955), 10, pp. 8-9, IV (1955), 11, pp. 17-19 (2a ed. *Il disegno industriale*, in *Progetto e destino*, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 130-140).

¹⁶ R. ASTARITA, *Gli architetti di Olivetti: una storia di committenza industriale*, cit. e PIER PAOLO PERUCCIO, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, in ROBERTO CASSANELLI, UGO COLLU, ORNELLA SELFAVOLTA, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, cit. pp. 193-207, datano l'album, rispettivamente, al 1938 e al 1937-1938. Entrambi citano la partecipazione di Zveteremich.

¹⁷ P. P. PERUCCIO, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, cit., pp. 203-204.

un paragone tra il complesso articolarsi della pagina tipografica e l'unità strutturale dell'architettura. Ne fa discendere un elogio della macchina per scrivere, perché la macchina «accesce le nostre possibilità di magia: per questo forse le macchine piacquero tanto a Leonardo e Pascal».

L'interdisciplinarietà, per Sinisgalli, poggia sulla definizione leonardesca contenuta nel *Trattato della pittura*, secondo la quale «la pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze». Da Vinci è nume tutelare: dalla grandezza del suo profilo scientifico e artistico giunge l'esempio per conciliare, nel XX secolo, la scienza e l'estetica, nel nome di una nuova «Civiltà delle macchine»¹⁸.

Appare sintomatico che le potenzialità iconografiche e stilistiche dei segni alfabetici indicate nell'album *Storia della scrittura* sarebbero state a lungo rivisitate da Pintori, oltre l'epoca sinisgalliana; si pensi, in particolare, alla copertina per rivista con il Disco di Festo (1953), o a quella con la Stele di Rosetta (1953). Analogamente, sembra possibile avanzare l'ipotesi di una relazione tra le tavole della *Storia della scrittura* e le soluzioni adottate da Nivola, due decenni dopo, nel rilievo per la facciata del Bridgeport Newspaper Building, nel Connecticut, realizzato con la tecnica del *sand casting* (1966) e capace di trasformare il prospetto di un edificio nell'immagine di una pagina di giornale.

Su disegno di Schawinsky e di Figini e Pollini, l'ingegnere Ottavio Luzzati nel 1935 ha progettato la macchina per scrivere Studio 42, prodotta in nove colori e sedici caratteri. Per la Studio 42, Sinisgalli, Nivola e Pintori predispongono, nel 1939, il progetto *Una campagna pubblicitaria*, che consiste di una cartella di manifesti, introdotti, si è detto, da un testo di Vittorini. Nei manifesti di Nivola la macchina per scrivere è associata a immagini di rami in fiore e di farfalle, che ne sottolineano la bellezza e la leggerezza, ma al contempo la solidità. Nei manifesti di Pintori si legge la propensione per forme geometriche archetipiche, interpretate nel senso del dinamismo. Nel lavoro di entrambi risulta evidente il fascino esercitato dall'immagine fotografica, insieme al convivere di visioni astratte e impressioni

¹⁸ PIERPAOLO ANTONELLO, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005, pp. 124-168. Cfr. anche, GIUSEPPE LUPO, *Sinisgalli e Leonardo*, in *Cultura scientifica e cultura umanistica: contrasto o integrazione?*, a cura di Giorgio L. Olcese, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004; *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, a cura di Gian Italo Bischi e Pietro Nastasi, «PRISTEM/Storia», 2009, 23-24, Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi. Si ricordi l'importanza, nel 1939, della mostra vinciana, curata da Giuseppe Pagano al Palazzo dell'Arte di Milano, che segna l'inizio della moderna ricerca storico-critica sulla figura di Leonardo, con il riconoscimento della sua importanza scientifica, oltre che artistica. Cfr. GIUSEPPE PAGANO, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in «Casabella», 1939, 141, pp. 6-19. CARLO EMILIO GADDA scrive *La «Mostra leonardesca» a Milano*, in «Nuova Antologia», LXXIV (1939), vol. CDIV, f. 1618, pp. 470-479: cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, *Leonardo*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2008.

surrealiste, plasticismi metafisici e linearismi lirici consapevoli del Secondo Futurismo. Da un punto di vista tecnico, nei manifesti Olivetti della seconda metà degli anni Trenta, viene abbandonata la simmetria della grafica tradizionale e si rivendica una maggiore libertà nella combinazione di immagini e parole, l'importanza espressiva dei bianchi e dei vuoti¹⁹. In definitiva, una nuova concezione spaziale, che la grafica mutua dall'architettura, come confermato da Sinisgalli in un altro intervento su «Civiltà delle macchine», *Le metafore invecchiano*²⁰. Date queste premesse, Vittorini non esita ad asserire che anche la pubblicità può essere affrontata e propriamente riconosciuta come espressione artistica.

Non stupisca, allora, la collaborazione tra Sinisgalli e Vittorini, due autori apparentemente distanti, in realtà affini nella volontà di mettere in relazione i canoni della letteratura con l'arte, l'architettura, la fotografia²¹; di rendere "impuri", per arricchirli, i territori compositivi della poesia e della narrativa²².

Sebbene non fossero mancati, in passato, casi di collaborazione tra letteratura e pubblicità²³, la pubblicità Olivetti degli anni Trenta, già fortemente innovativa con Zveteremich e Schawinsky, grazie a Sinisgalli supera totalmente la pubblicità tradizionale, per il convergere dell'arte, dell'architettura e della fotografia su un terreno di reciproco scambio con il dato letterario. Ne deriva un inedito spazio intertestuale²⁴ e il definirsi di una semiotica pubblicitaria sinisgalliana²⁵; su tutto governa il "demone dell'analogia"²⁶, che apre ad un utilizzo della lingua letterariamente connotata per esprimere e sottolineare la potenziale essenza poetica e l'aura artistica del prodotto industriale.

¹⁹ Su queste innovazioni: GIUSEPPE PRIARONE, *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*, Firenze, Cantini Editore, 1989.

²⁰ LEONARDO SINISGALLI, *Le metafore invecchiano*, in «Civiltà delle macchine», III (1955), 4, pp. 49-51.

²¹ *Conversazione in Sicilia* esce per la prima volta nel 1938 sulla rivista «Letteratura»; in forma di libro nel 1941, pubblicato a Milano da Bompiani e a Firenze (presso Parenti col titolo *Nome e lagrime*); la seconda edizione del 1953 è arricchita da un corredo fotografico che di fatto trasforma la narrazione in un racconto per immagini: GIUSEPPE LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

²² GIUSEPPE LUPO, *Un duplice centenario. Sinisgalli e Vittorini*, in «Nuova Informazione Bibliografica», VI (2009), 4, pp. 683-695.

²³ FRANCESCO GHELLI, *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005; GIOVANNI ALESSI, LINDA BARCAIOLI, TONI MARINO, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, Bologna, Lupetti editore, 2011.

²⁴ TONI MARINO, *Gli spazi intertestuali della pubblicità*, in GIOVANNI ALESSI et alii, *Scrittori e pubblicità*, cit., pp. 57-100.

²⁵ ANTONIO DI SILVESTRO, *Scrittura pubblicitaria e retorica del design*, in *Leonardo Sinisgalli. Fra scrittura e trascrizione*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 16-22.

²⁶ Figura retorica per eccellenza del Futurismo marinettiano, il riferimento all'analogia in Sinisgalli getta luce sui nessi tra l'avanguardia storica e la cultura più avanzata dei decenni successivi. L'espressione «il demone dell'analogia» si trova in LEONARDO SINISGALLI, *Le mie stagioni milanesi*, cit. Precedentemente, la stessa espressione era stata il titolo di un articolo uscito sulla rivista «Pirelli»: LEONARDO SINISGALLI, *Il demone dell'analogia*, in «Pirelli», II (1949), 1, pp. 11-13.

Al fine di valorizzare l'aura sono allestite, ogni due settimane, da Sinisgalli, Nivola e Pintori, le vetrine del negozio Olivetti in galleria Vittorio Emanuele, a Milano, sperimentazioni d'avanguardia grazie alle quali «il frutto del lavoro di una grande officina veniva portato in mostra col rispetto e la venerazione che impone un'opera d'arte»²⁷. Fa capolino da quelle vetrine una scultura, ricordata da Nivola²⁸, che si ritrova tra i versi dell'*Ode a Lucio Fontana*, scritta da Sinisgalli nel dicembre 1962²⁹: «Che bella sul piedistallo in Galleria, / nel negozio Olivetti, / la tua vittoria barocca, / in tuta azzurra ed henné. / Era il ritratto di Rina Molé».

L'eccezionalità e la potenza immaginifica di quella stagione creativa rimangono suggellate in un manifesto, creato da Sinisgalli e Pintori, insieme, per la Studio 42, poi ripreso per pubblicizzare la Studio 44, nel 1952: rappresenta una rosa, infilata dentro a un calamaio; oggetto diventato inutile dopo l'avvento delle macchine per scrivere Olivetti, che rinasce in forma di poesia.

²⁷ Sinisgalli sarebbe tornato sugli accostamenti inaspettati e stupefacenti delle vetrine in Galleria come di tutta la filosofia pubblicitaria Olivetti: LEONARDO SINISGALLI, *La merce e l'oggetto*, in «Il Mattino», 30 gennaio 1977.

²⁸ Testimonianza di Nivola, in GIULIANA ALTEA, *Costantino Nivola*, Nuoro, Ilisso, 2005, p. 28.

²⁹ Pubblicata in tiratura limitata da Bucciarelli, ad Ancona.

TEATRO E METAFORA DEL TEATRO IN ELSA MORANTE

di ROBERTO SALSANO

Una caratteristica fenomenologica e semiotica del superamento, da parte dell'arte, dei livelli meramente referenziali della sua significanza, trova nella categoria del gioco uno spazio emblematico di identificazione. La potenza costruttiva, propria della letteratura, di un mondo che è un modello di simulazione, permette di percorrere sentieri più o meno spinti di alterità rispetto al reale extra artistico, nei termini di un *ludus*, di un'azione cioè insieme vera e fittizia, o vera in un ambito specificamente fittizio, un'attività che si confronta con l'ambiente esterno sempre riaffacciato all'orizzonte per virtù stessa dei segni di differenza, e quindi di relazione con il mondo ordinario, che la finzione, estensibile alle più varie *nuances* dell'"oltre" e del sogno, presuppone nella scelta dialettica tra realtà e invenzione. Ora, se la scrittura letteraria è in grado di dare vita, attraverso procedimenti, appunto, di simulazione, a organismi ancorati alla logica di una *mimesis* che lascia spazio all'inventiva, tanto più il teatro, imitatore per istituzione secondo un codice longevo, chiamato a un grado emblematico di finzionalità, è in grado di esaltare, contro una interpretazione naturalistica del principio aristotelico, uno scarto dalla riproduzione meccanica dell'oggetto valorizzando l'atto imitativo non come inerte copia ma come rappresentazione e dunque anche, eventualmente, come gioco, cioè arbitrio controllato, ossimoro di realtà irrealità. Diciamo che proprio il gioco, per un verso come controfigura di un'idea di arte, per altro verso come indirizzo di poetica in atto, appartiene ad una specifica linea di forza dell'architettura visibile e invisibile della narrativa morantiana. Da parte nostra, senza disconoscere la rilevanza in *Menzogna e sortilegio* di una mimesi condizionata da una specifica problematica psicoanalitica, consideriamo in questa sede soprattutto alcune incidenze testuali d'una vigile presenza critica e culturale.

Se il teatro melodrammatico in particolare fornisce aspetti tematici e formali a *Menzogna e sortilegio* come ben si vede attraverso la dettagliata analisi di certi livelli intertestuali condotta dal Lugnani¹ sul grande romanzo, la congiunzione tra

¹ LUCIO LUGNANI, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della "tracotanza" e della "teatralità"*,

un'idea generale di teatro, fra gli antecedenti della quale verificheremo qualche analogia con Pirandello, e un'idea ancor più ampia impersonata da un fenomeno del gioco inquadrabile in orizzonti antropologici ed epistemologici, allarga la stratificazione di senso del testo insediandosi nel mondo fantastico e narrativo come nell'autocoscienza della scrittrice.

Il gioco segreto, titolo d'una raccolta di novelle situata tra una preistoria letteraria ed una poetica matura, allude esattamente all'equivalenza d'una esperienza aurorale di teatro con una esperienza di gioco. Né sarà da obliare che proprio ai margini di questa novellistica si verifica una selezione editoriale di testi sia per quanto riguarda la costituzione della raccolta citata sia per quanto riguarda decisioni di inserimento o di esclusione di alcuni di essi nella successiva silloge *Lo scialle andaluso*. Oscillando tra il perpetuare e lo sfolciare un materiale letterario ancor vivo e bruciante Morante attuava dunque, nei paraggi de *Il gioco segreto* appunto, un suo gioco, questa volta, di scelte e di rifiuti, quasi confermando una latente interrelazione tra il gioco d'una creatività incontenibile, il gioco della rappresentazione, il gioco della letteratura.

Menzogna e sortilegio e il racconto eponimo de *Il gioco segreto* fanno intravedere, da un'angolatura peritestiuale come quella dei titoli adatta allo svelamento dei più intriganti punti di vista d'una costruzione narrativa, l'attrazione esercitata dal teatro e dal gioco nel primo caso, poiché la menzogna copre uno spazio imprescindibile della finzione la quale costituisce l'essenza della teatralità in quanto sostituto del reale, nel secondo caso poiché il gioco si accampa esplicitamente, a chiare lettere. In entrambi i casi, nel romanzo meno direttamente e con diversa accentuazione semantica, i termini *menzogna* e *gioco* veicolano un alone di progettualità e autocoscienza letterarie evidenziandosi nel carattere emblematico e metaforico che si offre loro proiettandoli proprio nella zona allusiva dei titoli. Senonché può accadere che non nel titolo, ma in un contesto intradiegetico, e con tutta esplicita indicazione semantica, la parola "teatro" alluda a qualcosa di metaforico o simbolico. Nel racconto lungo *Lo scialle andaluso*, assai apprezzato dalla stessa Morante e quindi altamente rappresentativo del suo più intimo mondo artistico e che significativamente ruota tutto attorno al fenomeno teatrale in un processo di demistificazione di certi *idola* che ne costituiscono una brillante ma equivoca identità, il teatro è parola la quale, enunciata come predicato, in una zona di pertinenza dunque linguistica su cui si sviluppa un metalinguaggio, metaforizza una complessa identificazione sentimentale e percettiva orientata verso sensi altri. Il protagonista, di fronte alle porte dell'edificio, prova un'imprevista seduzione per i miraggi straordinari ai quali è rimandato e ricorda come tante ineludibili attrazioni venivano rappresentate e rinnovate da una parola sola, teatro:

in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, a cura di Lucio Lugnani, Pisa, Nistri Lischi («La porta di Cornò»), 1990, pp. 343-407.

La sua fantasia disubbidiente gli aveva fatto intravedere, al di là, dei miraggi straordinari; i quali, sebbene ricacciati mille volte con disdegno, si riaccendevano sempre alla parola *teatro*².

Analogamente, in *Menzogna e sortilegio*, non manca un trasferimento di senso e di allusioni alla parola *teatro* pronunciata direttamente da Elisa rimasta a casa mentre i suoi familiari sono andati all'Opera e simboleggiante un insieme di sensazioni o vocazioni le quali nella dualità di gioco e di scena si definiscono con distintiva incisività di traslati:

Alla parola teatro i miei sensi tutti all'unisono si destavano, suggerendo alla mente grande spazio, brulicare di splendori, voci strane e corali, odori d'incenso. Un tumulto quasi di foresta, e una religione di cattedrale; l'esaltazione della favola, il gioco fattosi cosa divina³.

Il teatro, dunque, nel *verbum* stesso che lo designa, metaforizza un plesso di sensazioni e intuizioni le quali emergono da uno spazio largo aperto alla mente («grande spazio»), cioè da una messa a disposizione della possibilità di quei salti semantici che costituiscono l'anima della metafora, con una posizione di *climax* offerta, per di più, tra le percezioni indotte che vengono elencate, al «gioco fattosi cosa divina». Ora, se il linguaggio di Elisa è il linguaggio dell'autrice, come ha sostenuto Mengaldo in sede di analisi linguistica e stilistica⁴, è proprio Elsa Morante che prova questa suggestione dell'esperienza teatrale così netta da farle toccare i risvolti di un metalinguaggio. Ma c'è da aggiungere che possiamo dedurre una vocazione originaria alla teatralità da un'importante confessione della Morante ove l'impegno conoscitivo su sé stessa riguarda un'apparenza comportamentale pronta a scivolare nel suo opposto, l'alternanza dunque, si direbbe, tra una scena della menzogna e una scena del vero. Afferma la scrittrice:

mentre gli altri mi credevano piccola, ero grande. O meglio c'erano in me due persone, una piccola e una grande; ma la piccola, servilmente fingeva per lusingare la grande [...]. La persona grande si vergognava della piccola⁵.

Questa dichiarazione può ricordare una novella dialogata pirandelliana che drammatizza il soggetto umano sdoppiato tra un grande me e un piccolo me, fulcro dell'osservazione essendo anche nel caso dell'Agrigentino come in quello della Morante un periodo di autoformazione. Un secondo io si spalanca, dunque, nell'u-

² ELSA MORANTE, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 2001, p. 1555.

³ Ivi, p. 661.

⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 151.

⁵ E. MORANTE, *Opere*, cit., p. XXII.

nità dell'io, istituendo una matrice conflittuale nella cornice di un'interiorizzazione dominante ed entro il preannuncio giovanile, lontano ma indiziario, di una proiezione artistica in una *dramatis persona* dimidiata. Questa, non proprio disponibile a quel carattere umano compiuto che certo realismo dell'Ottocento auspicava, trova fondamento in una tipologia sociale certamente non obliata dalla Morante attenta a inquadrare relazioni reali tra gli uomini, ma anche guarda a un possibile ruolo di unità entro la coerenza fittizia della favola alla quale viene dedicata proprio *Menzogna e sortilegio* in una poesia che indica il mitico stendardo di una finzione come «fatua veste» o come «tela di fumo» e cita un gioco dei sentimenti, perché proprio a un gioco viene assimilato il «m'ama non m'ama»⁶, rilanciato verso una sublimazione divina.

Nella matura scrittrice la leggerezza fantastica sprigionata dal gioco, divertimento puro d'un'estasi infantile (pur insidiata dall'eccessivo coinvolgimento vitale che una "tracotanza" comportamentale dei suoi eroi può conferire all'immagine) o, più modestamente, modo arguto di relazionarsi col mondo in un fanciullo come Arturo quando si applica, con Nunziatina, al «gusto di un gioco drammatico»⁷, leggerezza che permarrà come forma interna d'una scrittura attratta da una grazia singolare, sarà gravata da una zona d'ombra che l'attira nel vuoto del nulla e della morte verso la fine di *Menzogna e sortilegio*. Ci si potrebbe chiedere allora se nell'intreccio del gioco con la morte, entrambi vanificanti l'esistenza terrena nei suoi connotati di realtà comunemente intesa, possa accennarsi, fra l'altro, l'ipotesi di un'interferenza epistemologica del motivo del gioco stesso come correlato d'una concezione non metafisica dell'essere (al di là di quel trascendentismo del sortilegio che sposta la problematica in una direzione puramente magica e fantastica). In tal caso la scrittrice mostrerebbe, contro ogni apparente passatismo ideologico, una implicita convergenza con un filone culturale della modernità novecentesca critica verso una visione fondativa dell'episteme. Questa apparirebbe coincidente con un autoritarismo ed una legalità della conoscenza inevitabilmente fittizi rispetto al più vero, libero gioco conoscitivo di una vitalità naturale e immaginativa. In effetti la Morante, posta, nel suo grande romanzo, di fronte alla menzogna, proclama la positività di un reale che la finzione nega, e tuttavia, attraverso la sua concreta esperienza narrativa, non si assolutizza, propriamente, la verità, pur senza eluderne la ricerca, nella misura in cui la si lega alla forza dell'interpretazione in atto della commedia della vita e dei rapporti sociali e alla capacità di penetrazione poetica nell'umano e nella sua tangibilità fantastica al di là di ogni *a priori* convenzionale e intellettualistico.

Già l'io che scopre un piccolo e grande sé, rivelato dai citati cenni autobiografici, non esplora una realtà innata quanto una contraddizione vivente nella dram-

⁶ Ivi, p. XCIX.

⁷ Ivi, p. 1059.

maticità di una *quête*. Esso in quella retrospezione da una parte focalizza un essere problematicamente intimistico, dall'altra parte mostra in evidenza questa sua complessa intimità. In *Menzogna e sortilegio, mutatis mutandis*, mostrerà l'io una certa dinamicità di intervento, non certo appartata (notevole fra l'altro la spia linguistica di un io narrante che diventa io teatrante in quelle parole, di una quarta di copertina di *Menzogna e sortilegio*, che designano l'autrice come un «io recitante»⁸), là dove viene esibita l'organizzazione stessa della scrittura romanzesca anche se riconduce alle segrete vie dell'esperienza interiore individuale un'autoobiettivazione nella testualità artistica che ha il crisma di una prassi terapeutica.

Questo io che specchia sé stesso nel narrare e nel comunicare col lettore, che esige su ciò che descrive e rappresenta l'obiettività di sguardo d'uno spettatore tuttavia mediata vistosamente dalla narrazione, assolve a una funzione che diremmo analoga alla tendenza del teatro epico novecentesco teorizzato da Peter Szondi o, se vogliamo, una funzione che rispetto al teatro epico si chiamerebbe, in modi analoghi e pur specularmente rovesciati, epos teatralizzato, mantenendosi, comunque, il soggetto, rispetto al fuoco dell'azione e della scena, in una segretezza fisica e ideale, ripetendo, verrebbe ancora da dire, quelle ambigue conciliazioni tra oggettività e soggettività (leggi ad esempio: «Questo sapermi discendente o affine dei miei eroi, mi faceva partecipe della loro gloria, sebbene io mi tenni del tutto in ombra, e cioè la mia propria effigie non apparisse mai, sotto nessuna veste, nelle mie immaginazioni»⁹) che il teatro epico analizzato dal teorico ungherese, in un diverso ordine, ovviamente, di problemi, sperimenta nel passaggio parziale e accidentato d'un'estetica teatrale classica verso la soggettività narrativa.

Tra esteriorità e interiorità che costituiscono poli alternati o convergenti di quest'epica posta al confine tra generi, una componente significativa della tensione fabulatrice e inventiva della Morante inerisce, quasi in contrappunto alla risonanza corale e alla sonorità pervasiva dell'evento melodrammatico, proprio a una dimensione di segreto, intimamente drammatizzabile in accentuata complicazione interiore. È una dimensione di isolamento, quella di Elisa, in cui il contatto col mondo si enuclea per vie traverse, zona appartata dell'io e della sua fisica collocazione ove il personaggio sperimenta la propria diversità e anomalia tra pulsioni di una psicologia del profondo e tensione a un confronto con l'altro svelata, paradossalmente, proprio dalla proclamata fuga dal mondo e del resto indiziata dal rapporto intenso dialogico istituito con il lettore-spettatore e con sé stessa.

Una proiezione scenografica e simbolica di siffatta segretezza è la stanza. I fanciulli protagonisti de *Il gioco segreto* scoprono ed inaugurano la prassi teatrale valorizzando un discrimine spaziale e psicologico che divide il luogo domestico che hanno scelto da quello degli adulti genitori:

⁸ Ivi, p. LVI.

⁹ Ivi, p. 25.

Antonietta dormiva da sola in uno stanzino comunicante con la camera dei fratelli, la camera dei genitori era separata dalla loro da una vasta sala, parlatorio o tinello. Nessuno dunque li udiva se, ciascuno dal suo letto, dialogavano, impersonando le figure amate¹⁰.

Anche in *Menzogna e sortilegio*, sulla scia dell'esperienza narrativa e poetica espressa da *Il gioco segreto*, la stanza non assume connotati realistici in senso extratestuale, meramente referenziale, ma una qualifica cronotopica schiettamente rivelativa e strategico-compositiva. In rapporto a queste valenze lo spazio non ha più nulla del salotto della commedia borghese («io potevo costruire mille fole al posto del loro dramma borghese»¹¹, afferma Elisa, con precisa coscienza di poetica teatrale) o del dramma verista che predilige l'«interno», poiché ciò che vi si rappresenta nel suo passare attraverso il filtro della narratrice sepolta nella camera, non solo è contrassegnato dallo «straordinario» implicito in una dimensione esistenziale e simbolica aliena da ogni prosaicità ma è collegato a una cornice limitante, il circuito della stanza di Elisa, appunto, quando non sia in questione la stanza in cui il personaggio immaginato da Elisa agisce (eventuale doppio della stanza di Elisa), che esalta al massimo la dialettica finito-infinito. Pur in questo caso l'intensità simbolica e assiologica della narrazione morantiana rimane inscrivibile in un'identità categoriale che può essere il teatro in quanto modello architettuale, voglio dire la scena come spazio recintato, reso segreto rispetto alla continuità fisica del mondo naturale e, in virtù di questa valenza che lo rende simbolico e che trascende innumerevoli varianti applicative, il teatro stesso come modello metaforico, paradigma, in quanto metaforico, idoneo ad implicare, o a propiziare, la deriva sintagmatica di una selettività specificamente poetica.

Entro quest'ambito il teatro, che in sé a livelli generali rappresenta, per la Morante, la finzione in cui incorrono la vita, l'esistenza, la storia, può rivestire particolarità di invenzioni interne al processo della trama narrativa in una mutabilità fra tecnica di rappresentazione e trascendenza di senso.

Nel caso della follia di Anna e Concetta ritorna il gioco teatrale nelle forme di una ritualità, ed anche la segretezza ritorna, fino al sentore del proibito: «La zia si sedette a frugare nel cassetto con una espressione cupida e guardinga, ma insieme esultante, come chi si accinge, e invita altri, a un gioco proibito»¹².

Abbiamo parlato di gioco come ritualità. Su questo versante ancora un modello teatrale potrebbe fare da correlato. La teatralità dell'oltre raggiungerà il massimo grado di intensità nelle cerimonie funebri di Anna e Concetta, là dove si rappresenta una scena di vita inesistente se non nella volontà illusionistica di vedere il defunto attraverso gli oggetti che lo circondano come nel protrarsi di una realtà

¹⁰ Ivi, p. 1468.

¹¹ Ivi, p. 26

¹² Ivi, p. 770.

estinta, perpetuata dalla memoria. Si ripropone dunque, con singolari analogie, il dramma pirandelliano della “camera in attesa”. Si veda la cura con cui nell’interno domestico vengono dalla madre conservati oggetti e ritratti di Edoardo quasi nella finzione che egli sia partito in viaggio e possa ripresentarsi nel futuro.

Sempre nel contesto del colloquio coi morti, ed entro il carattere drammatico-teatrale che questo contesto accoglie, ci sono casi in cui il teatro è fatto oggetto di una delimitazione che ne obiettivizza il procedimento come potrebbe fare un teatro nel teatro. Si pensi, in quell’episodio ove una lettera fittizia di Edoardo viene pronunciata a viva voce da Anna, a come la narratrice evochi le differenze tra originale e rappresentazione mettendo allo scoperto non solo un fenomeno teatrale, ma, è lecito dire, connotati di teatralità. Rimanendo in un’area pirandelliana, l’immaginazione morantiana tendendo a certa stilizzazione fantasmatica non esclude referenti letterari e di poetica che superano una definizione semplificata di mero teatro di ombre. Il “Pensiero” che a un certo punto si fa ectoplasma e vero e proprio personaggio, anzi sintesi teatrale dell’inquietta psicologia di Anna ma anche di Elisa, certamente rientra in un’ambientazione scenica e in una significanza simbolica vicine a un Poe, ma rievoca anche un’esoterica concezione pirandelliana per cui staccandosi dal soggetto pensante il pensiero stesso si obiettivizza in personaggio, attingendo a una propria, *sui generis*, autonomia. D’altra parte qualcosa di più che il personaggio, l’immagine del romanzo e la sua capacità di evocare strutture narrative e insieme teatrali emergono all’autocoscienza della narratrice catalizzati da siffatta notturna fantastica tensione creativa. Proprio in una conclusione critica che la narratrice ritiene di argomentare in merito alle ultime finte lettere di Edoardo troviamo dichiarazioni che mostrano una netta individuazione del teatro come metafora del romanzo e come collante del romanzo stesso e del gioco in un intreccio che assicura una ben maturata, pur apertissima, coscienza di genere misto a una scrittura che a questo punto fa i conti con sé stessa. Il cugino, nello scrivere le finte lettere, muove un teatro che sta al centro delle polarità di gioco e romanzo, come si deduce dalla nominazione, secondo un certo calcolato ordine, di queste intrecciate categorie:

Il Cugino tradisce, scrivendo, il gusto che prova nel suo romantico *gioco*. Nel suo *teatro*, la gelosia di lui medesimo, quella di Francesco e quella di Anna, si rincorrono...Il personaggio di Francesco è sempre di scena, ed ha un più forte risalto che non gli stessi protagonisti: ché in lui, costoro vedono l’affermazione del loro *romanzo* (corsivi nostri)¹³.

Si tratta di opzioni al gioco come al teatro che, incrociando il romanzo, mentre possono attingere connotati, come sopra abbiamo accennato, di uno statuto erme-

¹³ Ivi, p. 856.

neutico e simbolico nel più ampio raggio di pertinenza teorica, possono confrontarsi con una certa ipotesi di dinamica specifica del rapporto tra generi non senza una possibilità di contestualizzazione entro la cultura poetica italiana primonovecentesca. Un'osservazione può riguardare il rapporto tra narrativa e teatro quale si scorge da qualche significativa analogia dell'ideazione morantiana del "gioco segreto" con quanto nel saggio *L'azione parlata* è descritto da Pirandello, non senza accenti di poetica da realismo magico, in merito a una possibile equivalenza tra narrato e scena. Netta è la cornice fantastica nella quale Pirandello, teorizzando una *forma dramatis* enucleabile dalla narrazione attraverso lo staccarsi dei personaggi dal primitivo modello strutturale, immagina, sulla scorta di una romanza del trovatore Jaufré Rudel, che certe figure di arazzi fantasticamente scendano dalle pareti e si mettano a colloquiare tra loro originando, in tal modo, dialogo e scena, cioè gli ingredienti strutturali della *pièce*. Nel racconto *Il gioco segreto* si parte dalla lettura di strani libri, supponiamo romanzi, che forniscono stereotipi immaginativi ai fantasiosi fanciulli i quali li identificano con le figure dipinte sui muri e sui soffitti per poi vedere risorgere, queste figure, ormai semoventi, come richiamate in vita, "staccate", si direbbe in analogia con l'esempio di Pirandello, dalla fissità pittorica del loro primo mostrarsi:

tutti e tre, credettero di identificare le persone dei libri con le figure che popolavano i muri e i soffitti del palazzo e che, vive da tempo in loro, ma nasconde nei sotterranei della loro infanzia, ora tornavano alla luce¹⁴.

Ciò che è assente nel passo pirandelliano, ed è assai rilevante nella delimitazione della vicenda giocosa ma serissima per implicazioni artistiche e culturali della vicenda dei tre fanciulli, è una puntuale e approfondita illustrazione del congiungersi di un aspetto visionario ricettivo dell'esperienza – «Tali esseri», leggiamo in riferimento ai personaggi che pullulano dalla lettura dei libri, «parlavano un linguaggio alato [...] e vivevano avventure e sogni su cui il fanciullo fantasticava lungamente»¹⁵ — con un aspetto attivo produttivo della ricreazione che induce a riattualizzare i fantasmi libreschi nelle figure delle pareti e successivamente, come si è visto, a reinterpretarli facendoli risorgere dai sotterranei della memoria. I sotterranei della memoria, che possono identificarsi con i "sotterranei dell'infanzia", certamente ci riportano a Elisa ma anche la dialettica dell'operosità formativa tra immaginazione immediata e montaggio suggerisce qualcosa della struttura fantastica e rappresentativa morantiana: «Quando nessuno poteva udirli, essi parlavano delle loro creature, le smontavano e le ricostruivano, ne discutevano fino a farle vivere e respirare con loro»¹⁶. Se ne deduce innanzitutto la ricezione di una realtà

¹⁴ Ivi, p. 1467.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 1468.

attraverso un segreto intimo di visione che collega immaginazione ed istanze psicologiche oltre che mentali. Ma si delinea anche lo “smontare” e il “rimontare” nei suoi pezzi questa composta immagine attraverso una inesausta passione analitica. Si tratterebbe di due aspetti di un’attività la quale proprio nel congiungersi di immediatezza e ricostruzione, godimento e calcolo, costituisce un approssimarsi al dramma come gioco. E siamo rientrati, così, nell’orbita stessa della genesi di *Menzogna e sortilegio*, o almeno di certi suoi collaterali accompagnamenti. La stessa Morante, del resto, nelle vesti di Elisa rievocante certe preferenze letterarie, attratta dal gioco, in particolare in versione fantastico-eroica, afferma: «Dapprima (ero appena una ragazzetta ancora), il mio non parve che un gioco, o un dilettevole esercizio»¹⁷.

D’altra parte, all’interno di *Menzogna e sortilegio*, in contrappunto con tanto duttile artificio la cui tangente è un fascino gioco di specchi, certo impianto causalistico che pur attraversa un *fil rouge* evenemenziale dell’intero romanzo, con troppo articolati tentativi, a volte, di spiegazione circa il definirsi di eventi e caratteri, potrebbe sembrare non facilmente conciliabile con una *verve* ideativa e poetica così proiettata sul libero movimento di un teatro mentale e psicologico. Senonché il modello di realtà documentaria analizzabile sotto la lente deterministica, a cui si aggiunge la qualificazione “ereditaria” del “morbo fantastico”, è costantemente oltrepassato da un modello interpretativo, oltre che, abbiamo visto, fantastico, il quale accampa ipotesi, talvolta dichiarate espressamente in quanto tali, non come avvisi a processi conoscitivi che le confermino sperimentalmente secondo la metodologia zoliana, ma come ipotesi fra tante, adeguate a un teatro del mondo popolato da vari interrogativi, sull’orizzonte di un dramma di situazioni condotte al limite della stravaganza (di una «stramba epopea»¹⁸ parla la stessa narratrice) e tuttavia più vero di quello attinto dalla convenzionalità del procedimento scientifico. Il riemergere del grottesco nello spettro delle sue principali storiche e categoriali varianti, di un genere, voglio dire, che proprio nel teatro che supera il naturalismo ottocentesco trova una sua emblematica chiave di identità, ad esempio attraverso i segni ambigui del gioco nel pirandelliano *Gioco delle parti*, è la conferma di una teatralità straniante dell’evento e della figura. Si veda un grottesco umoristico che unisce pianto e riso nel comportamento, ad esempio, di Rosaria, per la quale potrebbe valere il principio pirandelliano della vecchia signora suscitatrice di un sentimento travalicante il comico, poiché rivolto a un personaggio che da un lato è comico nelle sue esagerazioni, dall’altro è degno di compassione in merito al patetico che la sua vitalità sprigiona, o un grottesco funebre, come quello del morto vivo, impersonato da Edoardo e calato nella situazione abnorme di un “tragico” fittizio e paradossale, o un grottesco tendenzialmente lirico-esistenziale come ad

¹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁸ Ivi, p. 26.

esempio in quella, definita da Francesco, pantomima del fantasma Edoardo nei confronti della quale se pur egli vi aderiva come ad una scena «oltremodo comica ed esilarante», «Avvertiva però, in mezzo a questa ilarità, una specie di acuta serpeggiante angoscia»¹⁹.

In definitiva, il grande romanzo oscilla, nella sua analogia con il dramma, tra la forza consentita all'evidenza figurativa di un teatro che in certa poetica drammaturgica potrebbe chiamarsi teatro teatrale, dove la tensione espressiva in direzione scenografica e mimica si congiunga con il progetto artistico ed espressivo di suscitare un impatto emotivo con il lettore che sconvolga e strani il suo pigro mondo interiore reso automatico da un realismo di convenzione, e un teatro di parola e di situazione, ove la parola sia sostanza e forma della cosa e la situazione sia rapporto interpersonale, tanto precario nella modernità. Certo il *trait d'union* tra menzogna e sortilegio, ovverosia tra le coordinate che costituiscono la filigrana dell'impianto compositivo e del senso ideale di questa architettura nonché dei suoi effetti artistici, assicura una trasversalità tra *ethos* ed estetica. Ci si chiede allora se non si verifichi qualche possibile collegamento con i modelli pedagogici del metaromanzo ottocentesco, se non altro per una totalità di concezione del mondo, teorizzata del resto dall'idea morantiana di romanzo quale immagine "intera" del reale, a cui una linea modernistica del Novecento rinuncia nella coscienza corrosiva d'una disgregazione sociale e ideale nell'oggetto come nel soggetto della visione²⁰. In realtà occorre interrogarsi a quale totalità punta la Morante. Ella può ritrovare nella figura del teatro una estensibilità semantico-simbolica larga quanto la vita in sé ma nella misura in cui un mitologema del teatro (intravedibile in *Menzogna e sortilegio* ma non esaurito a questo stadio) si conformi a un progetto etico e ideologico demistificatore, in siffatta latitudine semantica verrebbero implicati contenuti tendenziali ideologici, storici, politici tali da smentire i caratteri ottocenteschi apologetico-propagandistici del romanzo totalitario, romantico risorgimentale. Ed ecco infatti che ancora l'idea d'un teatro, ma di un teatro critico, selettivo, si affaccerà ad uno snodo cruciale della poetica morantiana, tra il realismo fantastico di *Menzogna e sortilegio* e lo sguardo specificamente puntato alla storia, del futuro romanzo del '74. Ci riferiamo a *Il mondo salvato dai ragazzini*. Sul finale di questo composito poema, dalla struttura versificata della canzone e dalla complessità di narrato che vi si distende, dunque ancora da una fantasia sintetica di generi, un'immagine di teatro irrompe, eclatante per segno e irruenza, nello scenario di un mondo dell'oggi, ove la coscienza si risolve in grido di protesta e passione morale. Ma si torni un po' indietro nel tempo.

Il finale di *Lo scialle andaluso* siglava una straordinaria capacità dell'immagine teatrale a metaforizzare l'esistenza proiettata nel futuro: «Andrea spesso s'immag-

¹⁹ Ivi, p. 867.

²⁰ Sull'idea morantiana del romanzo vedi ROBERTO SALSANO, *Elsa Morante: riflessioni sul romanzo*, in «Critica letteraria», XXXIV (2006), 132, pp. 535-543.

gina il futuro quale una specie di grande Teatro d'Opera»²¹. Tuttavia all'interno del teatro, e pur sempre nel teatro, una nuova scena lo attirava, demistificante e riducente, dove egli poteva contemplare un sé stesso ben poco desiderabile: «un triste, protervo Eroe / avvolto in uno scialle andaluso»²². Parallelamente alla disillusione del personaggio, l'immagine del teatro da metafora si riduceva a sineddoco: lo scialle andaluso restava come segno parziale del teatro, un vestito al posto del dramma, e ben misero rispetto alla splendida sontuosità di vestiario ammirata negli attori. Di fronte a un grigio aspetto di attualità personale e ambientale, la nostalgia del sogno e dell'immaginazione avviliti in quel simbolo degradato ma incancellabile dalla memoria del soggetto deluso, poteva propiziare l'eventualità di un impulso ribelle che tentasse di salvare il mondo dal suo disgregarsi, implicare l'eventualità di un impulso latente di antagonismo che fornisse risposte alternative, tutto naturalmente da identificare ed eventualmente orientare. L'oscillazione tra menzogna e sortilegio si perpetuava e si aggiornava, dunque, nel tracciato della poetica morantiana, sul versante di una più attualizzata criticità del rapporto tra finzione e verità, la quale avrà un ruolo dominante, a suo modo, con ben rinnovata coscienza ideale e poetica, ne *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Nel poema del '68 la cosiddetta «grande opera» che si immagina debba rappresentarsi su un carro in viaggio collocato al centro d'una città, ipotetico dramma pervaso da una ricerca di spettacolarità immersa nella degradazione antropologica suscitata dai mass media, non è che una metafora teatrale della società del mondo contemporaneo nel quale si rappresenta una totalità falsa. L'attributo «grande» può fare il verso parodico della totalità quando essa non sia rettamente intesa, come il sostantivo «opera» può far la parodia dell'opera del melodramma, mentre le caratteristiche di questa presunta grande opera che di grande non ha che la confusione dei generi e la frammentarietà di strutture e senso, e il suo rapporto con il pubblico, metaforizzano una mescolanza di côté avanguardistici con l'epica a cui la grande opera farebbe pensare, in un coacervo inventivo ove modernismo, reazione e rivoluzione, possono ironicamente convivere. Ma a noi sembra anche che questo grande carrozzone al quale accorrono le genti, possa funzionare, pur al di là, forse, d'un preciso intendimento morantiano, come metafora di una storia secolare del teatro, poiché nella figurazione può venire implicato (entro una vastissima sincronia) tanto il più antico teatro, quello che si definisce teatro di Tespi, portato in giro fra le genti negli antichi tempi proprio su un carro, tanto il teatro più recente, quello impegnato nello sperimentalismo, dato che nel carrozzone la scena costituita da quinte girevoli si sostituisce alla scena fissa erede dell'antica struttura del teatro classicistico rinascimentale sì che questo scarto dalla convenzione può identificarsi con il relativismo gnoseologico a cui allude la varietà dei punti di vista che la nuova

²¹ *Ivi*, p. 1578.

²² *Ibid.*

mobilità consente. Ma ecco che un altro teatro si fa luce e nelle forme primigenie e pur attualizzate del mimo. Si tratta della rappresentazione del «Pazzariello», atto ad esprimere un naturale divertimento e nello stesso tempo il senso di una diversità definita dalla stessa posizione che assumono le sue gesta nell'intreccio della canzone e in una cornice scenico-compositiva dove prende vita fra l'altro, accanto al modulo anarchico d'una scrittura futurista, una giocosità corale che ricorda certi ritmi palazzeschi. Il gioco segreto dell'antica novella si metamorfizza, ora, in un gioco ancora fondamentalmente appartato poiché il pazzariello rimane fuori dei confini riconosciuti dalla società, e però questo defilarsi ha abbandonato lo spazio chiuso della stanza o quello, più aperto naturalisticamente, dell'isola di Arturo e si dispone, diventando il gioco contagioso, ad annullare certi limiti della separatezza, in una dialettica di rapporti con l'ambiente che risulta, rispetto al *ludus* solitario, più impegnativa socialmente e culturalmente. C'è una divergenza dalla storia ufficiale per una storia diversa, in una dinamica che, senza smarrire il principio junghiano di una mitica valenza della visione euristica divinamente fanciullesca del mondo, diventa, per la forza di antitesi agli eventi funesti di uno straziante, non dimenticato passato, lievito di ben orientato ribaltamento etico e conoscitivo. Tale rovesciamento avviene fino al punto di rivestire come di un gioco, con estremo potere allusivo, quel tragico teatro del potere che il tristo fantoccio hitleriano ha mostrato contro la naturalezza giocosa del vivere. E ciò avviene, con l'efficacia di una rappresentatività dal taglio ontologico e tuttavia anche, nel caso, puntualmente storico, ma sempre sotto la specie di una rappresentazione come finzione, visualizzando quell'orrore massimo, che la storia ha potuto consentire, proprio come «nient'altro che un gioco»²³, proclamato a chiare lettere, e ripetuto in *Leitmotiv* anche in altre occasioni.

Elsa Morante non poteva andare più avanti nel processo di coscienza, maturato a cominciare dall'esperienza giovanile, della realtà e della storia come teatro e del teatro come gioco, sintetizzando, e quindi, in qualche modo, dialettizzando, nel cerchio delle metafore che scartano dall'onnipotenza del *logos*, due prospettive ideologiche: vanificazione della realtà ufficiale e proposizione d'una realtà sostitutiva. Era dunque aperta la via ad una storicità stratificata che avrebbe interessato la composizione de *La storia*.

²³ E. MORANTE, *Opere*, vol. II, cit., p. 247.

LA QUESTIONE DELLA *PERFORMANCE* E L'ONTOLOGIA DEL TESTO LETTERARIO

di GIUSEPPE BOMPRESZI

1. Il testo letterario secondo la filologia classica

La disciplina che per statuto si occupa di più e da più tempo dell'identità effettiva dei testi letterari è la filologia. Nella sua articolazione classica, essa consiste nello studio dei documenti scritti mediante i quali ci pervengono i costrutti verbali eminentemente artistici degli autori che rappresentano le coordinate della nostra cultura poetica, narrativa e teatrale. In quanto opere, questi oggetti sono entità perfette, nel senso che si pongono come punti terminali di un processo di elaborazione estetico-espressiva oltre il quale sarebbe improprio spingersi¹. Quando arriva sul tavolo del lettore o del critico, infatti, il testo è assunto come l'esito di un lavoro creativo dato e ormai indiscutibile. Ciò che pertanto diviene l'obiettivo del lavoro critico è quest'identità ontologica del discorso cristallizzato in un complesso di enunciati diverso da ogni altro aggregato artistico dei segni della stessa lingua. L'essenza del lavoro filologico è infatti la cosiddetta *restitutio textus* che, per le opere classiche, si traduce nella compilazione della loro *edizione critica*. Con le parole di Lucia Cesarini Martinelli, una simile attività si precisa come una sorta di *restauro* del discorso dell'autore² ed è piuttosto scontato ammettere che non si può restaurare nulla se non si pensa l'oggetto come prodotto finito³.

Già l'uso del termine *restitutio* riferito al testo, implicando per l'appunto un orientamento all'indietro dello studio letterario, funge da spia, sul piano concet-

¹ Cfr. LUCIA CESARINI MARTINELLI, *La filologia. Dagli antichi manoscritti ai libri stampati*, Roma, Editori Riuniti, 1991 (4a ed.), p. 11.

² Ivi, p. 12.

³ L'idea che posso tuttavia restaurare un abbozzo, come, come ad esempio un incompiuto pittorico o scultoreo, non costituisce un'autentica obiezione: ciò che si dà all'attività del restauero è infatti un prodotto fissato nel suo essere così-e-così, per cui l'essere abbozzo (cioè la configurazione che l'oggetto possiede attualmente, anche se con ogni probabilità in maniera transitoria nel quadro dei progetti del suo artefice) non conta, altrimenti passerei dall'essere restauratore all'essere autore, trasformando la *filologia* in *hybris*.

tuale, del carattere concluso dell'oggetto di indagine. Come precisa Martin West, per il filologo l'attività principe consiste nel «cercare di stabilire che cosa l'autore abbia scritto in origine»⁴, il che significa, generalizzando la lezione filologica ben al di là dello studio degli antichi e dei classici, che compito essenziale di qualsiasi critico dovrebbe essere l'accertamento di che cosa l'autore del testo in questione abbia *realmente* voluto dire. Parlare di un ente semantico reale significa assumere che vi siano anche degli esseri semantici irreali, cioè illusioni o deformazioni del senso, entità più o meno simili a ciò che per principio costituisce l'obiettivo dell'attenzione e dell'interesse, ma prive di qualsiasi legittimazione ad essere. L'identità ontologica del senso dell'opera sarebbe dunque quella che corrisponde alla volontà comunicativa che si pone all'origine del processo di trasmissione del testo, smentendo così tutte le illusioni proiettive che si sono accumulate su di esso. Anche l'enfasi che si tende a porre sul concetto di *origine* è sintomatica di una metafisica che ipostatizza gli enti discorsivi, trasformandoli in messaggi che funzionano anche a prescindere dal loro essere-in-situazione, benché in questo modo si finisca per ignorare i risultati di gran parte della linguistica contemporanea e della pragmatica della comunicazione⁵.

Si noti che, con l'idea del restauro, il dialogo ermeneutico non avviene tra l'interprete e l'opera, come in fondo la stessa filologia dichiara di volere, ma piuttosto tra l'interprete e l'autore dell'opera⁶. In questo modo si priva dunque il testo di una sua propria *intenzionalità diretta*⁷ e di un'autentica capacità d'iniziativa in termini di semiosi. La delimitazione della realtà testuale, intesa come qualcosa di reperibile – almeno in linea di principio – una volta per tutte, implica inoltre la distinzione soggetto-oggetto come criterio guida dell'epistemologia anche nel campo dei discorsi estetici: dal punto di vista della tradizione filosofica, ciò significa che in filologia avremo (o almeno dovremmo sempre cercare di avere) l'esclusione dell'os-

⁴ MARTIN WEST, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, Palermo, L'Epos, 1991, p. 49.

⁵ Cfr. CECILIA ANDORNO, *Linguistica testuale*, Roma, Carocci, 2003; MICAELA VERLATO, *Avviamento alla linguistica del testo*, Padova, Unipress, 1995; GEORGE YULE, *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

⁶ Posizione, quest'ultima, che come è noto è stata difesa soprattutto da E.D. HIRSCH (*Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1973).

⁷ Oltre che al lavoro di Eco (di cui, per comodità, segnalo soltanto *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 110-113 e *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 78-80), si veda GÜNTER FIGAL, *Oggettualità. Esperienza ermeneutica e filosofia*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 110-113 e *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2012, in particolare p. 393: «È vero che l'emergere del concettuale è un accadere». Qualcosa si presenta di fronte ed è tutt'un tratto presente. Tuttavia all'oggettuale appartiene la sua determinatezza; qualcosa si presenta di fronte e rimane. Il suo rimanere è come un attendere; è anche una promessa. Dà ad intendere, attivando in questo modo la modalità di voler comprendere». Segnalo, infine, che il riconoscimento di una intenzionalità effettiva degli artefatti – a almeno della possibilità di essa – si trova anche in autori della tradizione analitica come DANIEL C. DENNETT, *La mente e le menti*, Milano, Rizzoli, 2006², pp. 62-68.

servatore dallo scenario osservato. Questo genere di assunti rende *impossibile* un atteggiamento *non scienziista* nei confronti dei testi d'interesse artistico, delle loro componenti funzionali e dei loro contenuti, nonostante il retaggio tardo-romantico che vede ancora la scienza e la letteratura come realtà incompatibili. Il ritornello in base al quale vi sarebbe un significativo divario tra immaginazione e ragione è anzi uno dei risvolti principali del *dominio della tecnica*, come lo avrebbe chiamato Heidegger⁸, ossia della meccanizzazione dell'intendimento critico, con il suo retaggio di imitazione delle condizioni sperimentali del sapere. Lo sguardo distaccato rende infatti valida la lettura critica, ma non c'è distacco se non si garantisce una linea di separazione e quindi un confine del testo. È questo ragionamento che di solito legittima il connubio della filologia con molte strategie critiche affermatesi in Italia negli ultimi decenni del Novecento⁹.

È chiaro che abbiamo a che fare, nella maggioranza di questi casi, con una visione piuttosto scontata della conoscenza e dell'essere che essa suppone: al di là del mondo degli accidenti fenomenici deve essere posto qualcosa di stabile e di autonomo verso cui orientare l'intelletto, ossia un *in-sé* che possa fungere da fondamento di un sapere immutabile. Parlando del testo letterario, l'essere di cui dobbiamo occuparci non sarà un oggetto materiale, come ad esempio è il libro o la pagina scritta, ma piuttosto si tratterà del *type* iscrizionale che il supporto fisico riproduce, benché sempre e solo in quanto *token*¹⁰.

In effetti, l'iscrizione astratta (ossia il tessuto di segni inteso appunto come *type* replicabile) è ciò che il compito critico deve giustamente porre come traguardo iniziale della comprensione letteraria, ma un simile obiettivo non può esaurire l'interesse dell'interprete, e non solo perché la letteratura si nutre del riuso dei testi¹¹, ma anche e soprattutto per il fatto che un'ontologia oggettualistica non riesce mai a rendere ragione di quell'aspetto essenziale dei testi letterari che è il loro costituirsi come *atti linguistici*¹² e come *istanze espressive*¹³.

⁸ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991, pp. 28-29.

⁹ Cfr. ANGELO MARCHESI, *Le strutture della critica letteraria*, Torino, SEI, 1983, p. 11.

¹⁰ Cfr. CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 378 e NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2008², pp. 180-183.

¹¹ Cfr. MARIA CORTI, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 15-30.

¹² Cfr. JONATHAN CULLER, *Literary Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 96-97 e PAUL H. FRY, *Theory of Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 2012, pp. 108-122.

¹³ Una facile introduzione a questo punto di vista si trova in ANTONIO GARCÍA BERRIO & MARÍA TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Critica literaria*, Madrid, Cátedra, 2006 (2a ed.), pp. 70-72.

2. Margini di dinamismo dell'ontologia filologica

Come ha rilevato acutamente Roland Barthes in uno dei suoi saggi che hanno fatto epoca, l'*opera* dello scrittore di letteratura «chiude su un significato»¹⁴, ed è per questo che può diventare «l'oggetto di studio di una scienza letterale, della filologia»¹⁵: se si presuppone di sapere ciò che l'*opera* sia, allora diviene lecito difendere la sua integrità da tutto quello che si sovrappone ad essa alterandone la fisionomia originaria, cioè il significato autentico¹⁶. Il *testo*, invece, «pratica l'infinito differimento del significato, è dilatorio; il suo campo è quello del significante ed il significante non dev'essere concepito come "il primo grado del significato", il suo contenitore materiale, ma, in completa opposizione a ciò, come la sua azione differita»¹⁷. Con il testo, insomma, l'identità del discorso letterario è posta in questione, più o meno come accade per le nostre identità personali se studiate con rigore speculativo: la risposta alla domanda "chi siamo?" è data solo come ripetizione e rinnovo della domanda stessa, perché il nostro essere è *energeia* e non *ergon*.

Ad onor del vero, non è corretto dire che il pensiero filologico considera i testi solo da un punto di vista statico: un qualche margine di dinamismo è invece presente anche nello studio dei discorsi letterari intesi come cose, purché si assuma una differenza tra la cosa e l'essere della cosa. È vero che la matrice filologica del pensiero critico tende a considerare gli oggetti testuali come dati in virtù della decisione dell'autore di produrli come entità compiute, ma non è affatto escluso a priori che tali oggetti possano essere colti in quanto *equilibri semiotici in fieri*, ossia come *processi* piuttosto che come *risultati*. Infatti, se il testo letterario è un sistema di segni atto a produrre certe risposte interpretative (concettuali, emotive, sociali, e via dicendo), allora può essere visto anche come un *dispositivo* che per principio non coincide con alcuna delle sue esecuzioni. In questo senso, la prospettiva teorica di Victor Sklovskij, che fa del testo una macchina produttrice di senso¹⁸, si integra abbastanza facilmente con quella di Nelson Goodman sul carattere allografico della letteratura¹⁹, realizzando così una riformulazione molto interessante del compito filologico: lo studio del discorso letterario si esplica infatti come rico-

¹⁴ ROLAND BARTHES, *From Work to Text*, in ID., *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 158.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ L'essere-opera dell'*opera* è dunque il presupposto metafisico della filologia come pratica critica che concerne le entità espressive in quanto oggetti in qualche modo "perfetti", ossia- come suggerisce l'etimo- compiuti anche quando si tratta di abbozzi. Su questo punto, comunque, si tornerà più diffusamente in seguito.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 58-62.

¹⁹ N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 101-103.

struzione del meccanismo estetico-espressivo predisposto dall'autore, ma messo in moto sempre e solo da qualcuno che si rapporta ad esso come lettore.

L'analogia con l'esperienza della musica è evidente: come lo spartito funge da dispositivo imprescindibile per la realizzazione del brano che di fatto per mezzo suo il compositore ha trasmesso all'umanità (e si noti che la trasmissione in oggetto avviene a rigore in modo puramente virtuale, in quanto non presuppone l'ostensione), così l'iscrizione linguistica che istanzia il testo²⁰ (e che può anche non essere scritta, come nel caso dei testi letterari orali²¹) funge da dispositivo di realizzazione di una certa struttura qualitativa dell'immaginario²². A dispetto della consuetudine che ci induce a parlare di capacità rappresentativa dei testi letterari, questi ultimi sono decisamente più simili ai brani musicali che alle opere d'arte pittorica. Su questo punto, ad ogni modo, si tornerà in seguito.

Dal riconoscimento del carattere allografico dell'arte di parola si inferisce che, nella pratica della letteratura, i testi sono bensì esiti linguistici, cioè in sostanza enunciati complessi, ma possono essere messi in discussione esibendo il loro principio espressivo sistemico, così che tornano ad essere *istanze vive di enunciazione*. Di qui il corollario continiano della filologia variantistica: la critica delle varianti si costituisce, cioè, come esplicazione del potere causale del testo, intendendo in modo soggettivo quest'ultima specificazione.²³ Il discorso estetico si costituisce insomma come il protagonista effettivo ed al contempo l'arbitro del gioco di significazione che lo riguarda, ridimensionando la presenza del lettore in quanto agente occasionale del senso e quella dell'autore che invece viene ridotto al ruolo di semplice mezzo di ottimizzazione espressiva²⁴. Sia l'autore che il critico sono pertanto "parlati" dal testo che si pone come autorità trascendente di ciò che lo riguarda.

²⁰ Cfr. CESARE SEGRE, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 56.

²¹ In questo caso risulta evidente come si debba parlare, riferendosi al testo, di un'iscrizione *matriciale* di tipo matematico, ossia di una struttura che caratterizza l'algebra dei sistemi lineari. Si può anche dire che il termine *iscrizione* è assunto in un'accezione metaforica, ma non sarebbe esatto ipotizzare un grado zero del linguaggio, in cui le parole si offrono in maniera puramente referenziale (cfr. GEORGE LAKOFF & MARK JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998).

²² Per il carattere espressivo della letteratura intesa come struttura formale, rinvio RUDOLF CARNAP, *Filosofia e sintassi logica*, Pisa, EST, 1996, pp. 44-47. Per l'analogia tra letteratura e musica in termini di sistema atto a produrre una risposta di tipo esperienziale nella dimensione dell'immaginario si confrontino le tesi goodmaniane già citate con quelle espresse invece da JEAN-PAUL SARTE, *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 285-290.

²³ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970 e ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989.

²⁴ Si noti che con la critica delle varianti è vero che il testo diviene un oggetto dinamico, ma non è per nulla detto che questo suo dinamismo possa emanciparsi dalla meccanicità tipica di un dispositivo comunque privo di vita, in quanto appartenente al passato. Ad ogni modo, sull'efficacia dello studio variantistico promosso da Contini e sulla sua insistenza sulla centralità del testo in quanto tale, rinvio al lungo saggio intitolato *La filologia* a firma di Vittore Branca, in VITTORE BRANCA & JEAN STAROBINSKI, *La filologia e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 82-83.

In ogni caso, non appena la filologia decide di occuparsi del sistema espressivo e non della sua realizzazione concreta, il modo più semplice di interpretare specularmente questo compito è quello di ricondurre il pensiero filologico alla metafisica platonica. L'irriducibilità del sistema alle sue configurazioni "concrete" sembra infatti un ulteriore sviluppo del platonismo epistemologico che già era chiamato in causa dalla subordinazione dei testimoni rispetto all'archetipo.

3. Il fenomeno letterario come oggetto e come evento: l'eredità delle avanguardie

La soluzione platonica del problema ontologico dei testi letterari non è affatto l'unica possibile. Si può salvaguardare il carattere astratto e una certa normatività del testo²⁵, senza dover postulare al contempo un regno ideale dei discorsi in cui gli autori andrebbero a reperire i "loro" lavori. Ammettere il platonismo del senso, infatti, implica per forza di cose un sottrarre il discorso letterario all'immanenza storica, nonostante il suo dipendere epistemico dalle operazioni compiute da un agente storico (il lettore) e dalla proiezione di un'istanza causale di tipo metafisico (l'autore)²⁶. Nell'alternativa migliore all'idealismo ontologico, i testi letterari sono dei *tipi iniziati* alla Levinson²⁷, ma suscettibili di sviluppi di vario genere, anche di quelli che erano inconcepibili all'atto della loro creazione. In questo modo è salvo non solo il valore testuale del discorso letterario, ma anche quel suo risvolto energetico su cui si era soffermato Barthes. Ciò significa, però, che i testi non sono mai oggettivi, perché la disseminazione del loro significante li rende "scivolosi" alla presa del concetto.

Come accade con gli esseri umani, i testi nascono nella storia grazie all'atto d'amore di qualcuno che li produce effettivamente, ma poi prendono la loro strada e possono anche rivoltarsi contro coloro che li hanno generati. I testi letterari sono per essenza indefinibili ed imprevedibili, sempre in grado di smentire le nostre aspettative più ragionevoli, proprio come fa il *gioco* con cui condividono ben più di una superficiale somiglianza²⁸. Il gioco, infatti, è sempre al di là del *set* di regole cui

²⁵ Cfr. NICHOLAS WOLTERSTORFF, *Towards an Ontology of Art Works*, in «Nous», IX (1975), 2, pp. 115-142.

²⁶ Cfr. JORGE LOUIS BORGES, *Il sogno di Coleridge*, in ID., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 919-923 e VENANZIO RASPA, *Fictional and Aesthetic Objects. Meinong's Point of View*, in *Modes of Existence. Papers on Ontology and Philosophical Logic*, a cura di Andrea Bottani e Richard Davies, Heusenstamm, Ontos Verlag, 2006, pp. 47-80.

²⁷ Cfr. JERROLD LEVINSON, *What a Musical Work Is*, in «The Journal of Philosophy», LXXVII (1980), 1, pp. 5-28.

²⁸ Sul valore della nozione di *gioco* per la comprensione della letteratura e dell'arte, la bibliografia di riferimento è sterminata. Semplificherò la vita del lettore curioso, rinviando a due soli autori di formazione opposta: HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 132-168 e KENDALL WALTON, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1990.

può essere ridotto per comodità speculativa; analogamente il testo è sempre al di là della grammatica compositiva cui viene ricondotto dall'interpretazione critica.

Quando riteniamo naturale cogliere l'opera di un autore come un oggetto, piuttosto che come un evento, di fatto attribuiamo al testo un'identità che, in linea di principio, può essere compendiata dalla rassegna di certe proprietà stabili, a loro volta definite nell'orizzonte di un'ontologia che poggia fiduciosa sui principi della logica classica. Le avanguardie storiche, fra le altre cose, hanno il merito di ricordarci che questa visione della realtà estetica è appunto una falsificazione dell'intelletto che cristallizza il fluire delle rappresentazioni. In particolare, si noterà che è ancora legittimo accostare la letteratura alle arti figurative (*ut pictura poesis*, suggeriva qualcuno), ma questa volta l'universo delle forme deve tener conto della lezione del Cubismo e del Futurismo, per cui la fissità dell'oggetto non può che essere accantonata senza riserve. A conferma di quanto detto, si richiami alla mente l'erranza del punto di vista che funge da presupposto dalle *Damoiselles d'Avignon* di Picasso e la *Bambina che corre sul balcone* di Balla.

D'altra parte, il richiamo al dinamismo ontologico di ciò che oggi chiamiamo «tessuto di segni»²⁹ fa sì che l'arte della parola si riscopra in profonda sintonia soprattutto con l'espressione musicale, attribuendo al contempo nuove possibilità ermeneutiche al pubblico dei lettori (che diventano interpreti anche nel senso di "esecutori" dell'opera). In conclusione, se si vuole conservare l'idea del testo letterario come oggetto, sarà opportuno tenere a mente il contributo speculativo derivato dall'estetica delle avanguardie storiche e riconoscere ai *logoi* artistici (anche) il carattere speciale della *performance*.

L'ontologia della letteratura, quindi, non si svilupperà più esclusivamente attorno alla domanda "che cos'è il testo letterario?", ma cercherà di rispondere anche ai quesiti "Quando c'è il testo letterario?" e "Dov'è il testo letterario?". Se ad esempio prendiamo sul serio il paragone tra la letteratura e la musica, allora diviene evidente che l'iscrizione sensibile è solo una specie di spartito: finché abbiamo il testo in quanto scrittura e nient'altro, non possiamo dire di avere il testo letterario, perché uno spartito non è la musica che con esso si può produrre. Dov'è quindi la letteratura? La letteratura è *in rebus*, come gli universali aristotelici. Quando c'è la letteratura? Non quando abbiamo le biblioteche, ma quando i testi che esse conservano vengono "eseguiti", riattivati dalla lettura spontanea o sofisticata. La qual cosa dimostra che l'interpretazione non è aggiunta al testo in un secondo momento, ma appartiene al testo come una sua proprietà intrinseca.

L'accento posto sulla *performance* non implica la perdita d'identità del testo, come forse qualcuno potrebbe credere, sulla scia di certe argomentazioni di Stanley Fish³⁰. Quando ascoltiamo l'esecuzione musicale di *Für Elise* a teatro, siamo consa-

²⁹ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 29.

³⁰ Cfr. STANLEY FISH, *C'è un testo in questa classe?*, Torino, Einaudi, 1987.

pevoli del fatto che ciò che sentiamo è diverso dal complesso di suoni che produce un cellulare che abbia *Für Elise* come suoneria, eppure in tutt'e due le occasioni diciamo di aver ascoltato lo stesso brano, cioè appunto *Für Elise*. Lo stesso testo, infatti, ammette variazioni della propria identità ontologica più o meno significative, sia nel senso che nella forma. Una situazione del genere può essere spiegata intuitivamente, non senza difficoltà, lo ammetto – presupponendo una sorta di ontologia a mondi possibili, in cui l'*haecceitas*³¹ di un oggetto si trova ad assumere più configurazioni differenti, senza divenire per questo un *quid* generale. Il punto centrale della questione è che le determinazioni alternative dell'entità in oggetto non sono mere determinazioni possibili, ma configurazioni analizzate che però non ci mettono di fronte ad individui realmente diversi. Analogamente, *Il Principe* di cui parla Foscolo è il medesimo *Principe* di cui parla Taine³², ed entrambi coincidono con *Il Principe* di Machiavelli. Quanto alla forma, proprio come la sostituzione o lo sbaglio di una nota non rende un'opera musicale diversa da se stessa, così possiamo avere testi letterari multipli, o con gradi di autorità diversi dal punto di vista dell'identificazione dell'*haecceitas* (ossia del *quid* presupposto da ogni *hic*), oppure anche con la stessa autorità³³. Nel primo caso considereremo ad esempio

³¹ Riprendo la terminologia di Giovanni Duns Scoto, che indicava ciò che rende individuale un individuo al di là della sua identità d'essenza, per riferirmi a ciò che rende l'essere-in-atto di un testo x , cioè x_1 , diverso da ogni altro essere-in-atto dello stesso testo ($x_2, x_3, \dots x_n$), pur non essendo davvero qualcosa d'altro. Il mio richiamo del pensiero del Dottor Sottile è in effetti un po' azzardato, specie se si considera quanto Duns Scoto afferma nel paragrafo 177 della «Questione n. 5» della prima parte dell' *Ordinatio* sull'indivisibilità dell'entità individuale. Ciò nonostante penso che il riferimento possa valere per cogliere uno specifico problema ontologico che oltrepassa i limiti della metafisica sostanziale di tipo aristotelico. Per approfondire la questione (ricollocandola al contempo nel proprio contesto) rinvio all'ottimo lavoro di ANTONELLO D'ANGELO (a cura di), *Giovanni Duns Scoto: Il principio di individuazione*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2011, Specie, pp. 39, 66-69.

³² È noto a tutti che Foscolo, nel carme *Dei sepolcri* (vv. 154-158), si riferisce a *Il Principe* di Machiavelli come ad un'opera di appassionata e realistica denuncia delle storture del potere; meno noto, forse, è che Taine vede nello scritto di Machiavelli l'esaltazione di un'umanità feroce e voluttuosa, in cui la conquista del piacere in tutte le sue forme diviene una priorità degna di essere celebrata.

³³ L'idea di una molteplicità di declinazioni dell'individuale è intuitivamente afferrabile quando analizziamo il gioco linguistico che supporta affermazioni come questa: «l'Orlando dell'*Innamorato* è un Orlando con tratti più realistici e popolari di quello della *Chanson* o del *Furioso*, anche se si tratta sempre dello stesso eroe carolingio». Sulle questioni di identità multipla degli oggetti fittizi si veda FRANCESCO ORILIA, *Ulisse, il quadrato rotondo e l'attuale re di Francia*, Pisa, ETS, 2002, in cui le tesi logico-realistiche dell'autore sono confrontate con le principali alternative metafisiche. Faccio presente che, dal mio punto di vista, una soluzione del problema che sia plausibile ed al contempo molto più semplice di quella di proposta da Orilia consiste nel riprendere la teoria delle "guise", sfrondata però di tutte le questioni relative alla definizione di un nucleo degli oggetti, in chiave wittgensteiniana (le proprietà della "guisa" andrebbero quindi intese come le «fibre» del filo di cui parla LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999 nuova ed., p. 47).

gli adattamenti, le edizioni divulgative e quelle critiche. Nel secondo caso, invece, potremmo riferirci ad opere letterarie dalla redazione orale o “quasi orale”, come molti poemi epici, stornelli, canzoni e certi sonetti.

4. Due casi di studio: il Futurismo e l'happening

Da quando de Saussure avrebbe affermato che è bene concentrarsi sulla sincronia dei sistemi piuttosto che sulla diacronia, lo studioso della letteratura si è venuto sempre più convincendo che solo gli enunciati sono di suo interesse e non le enunciazioni. Pur riconoscendo una certa vitalità espressiva al testo come sistema comunicativo, abbiamo visto che si tende a concepirlo come il *precipitato di una performance discorsiva*. I testi sono quelle cose che risultano consegnate ai libri e che attraverso i libri e gli altri supporti arrivano a noi come iscrizioni, ossia come entità topologiche finite³⁴. È vero che la lettura si svolge nel tempo, ma l'evento in cui essa si esplica ci pare semplicemente *ri-produrre* il testo, il quale pertanto c'è già. Ripeto che nel senso comune della letteratura il testo c'è già, perché per noi è tutto sommato un oggetto: è difficile essere teoreticamente aggiornati e rigorosi, da questo punto di vista, assumendo *l'essere della performance* come dimensione centrale del discorso critico. In realtà, qualche appiglio per riuscire a pensare la letteratura in termini di maggiore complessità ce l'abbiamo eccome.

È infatti possibile scardinare la *standard view* della letteratura, con il suo rotaggio di postulati oggettuali, rivitalizzando la lezione del Futurismo, in cui il testo si fa azione che abbatte gli steccati della sintassi ed infrange le norme retoriche del canone. La critica tuttavia ha letto questa operazione in termini più che altro iconoclastici, come se si trattasse di un semplice atto di sfida al gusto. L'effetto durevole di questo gesto critico consiste invece nel riportare alla ribalta il carattere dinamico dei fenomeni letterari. Da questo punto di vista, più che la poesia sarà il teatro a dare i frutti maggiormente significativi per la riflessione letteraria, magari in modi talvolta indiretti. Una conferma di quanto sto dicendo la si può scorgere nell'*happening*, così come lo descrive Susan Sontag³⁵. *L'happening*, che nasce come esperimento espressivo non pre-determinato e che scaturisce dall'intersezione tra le arti figurative e quelle della parola, è un evento all'ennesima potenza. Il suo essere, infatti, risulta inafferrabile sia perché si tratta di una *performance*, sia perché ciò che dovrebbe costituire l'oggetto dell'attenzione ermeneutica (*l'happening in sé*, appunto) si gioca in ambiti estetici diversi e non assoggettabili alle regole di giudizio di alcuna arte isolatamente presa. *L'happening* è insomma il permanere

³⁴ Si noti che, parlando di *topologia*, la spazialità dell'iscrizione è ridotta alle sue caratteristiche strutturali e non tocca l'estensione propriamente detta, nel rispetto dell'essere virtuale dell'iscrizione.

³⁵ SUSAN SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 353-368.

alla frontiera della letteratura, per saggiarne le capacità in relazione all'esperienza del senso.

5. Conclusioni

Il testo letterario è un tessuto di segni, ma la logica con cui funziona non è quella classica in cui A e non-A non possono stare insieme contemporaneamente. Per questo mi pare opportuno elaborare una teoria della letteratura in cui il testo si offra come *istanza paradossale astratta*. Personalmente, ritengo che questo obiettivo possa essere perseguito con un buon margine di successo, sviluppando un modello testuale basato su matrici quantistiche e *fuzzy*. In entrambi i casi (rispettivamente: quando un testo esiste in più di una forma eminente, oppure in una gradazione di pienezza il cui termine di riferimento si offre tuttavia in modo asintotico), il testo non è più un oggetto newtoniano, una cosa che l'intelletto e la tecnica possano dominare. Come *matrice di matrici*³⁶, poi, il testo è anche un evento (se vogliamo, un evento di calcolo in cui, però, il risultato si modifica per la stessa azione del calcolare). Da un punto di vista ermeneutico, direi che il testo letterario è un *dialogo*, non solo per la sua intrinseca pluralità di voci, ma in quanto atto che fonda l'enunciato e che quindi precede, di diritto e di fatto, gli eventi per così dire "messi in scena" nell'iscrizione³⁷, la quale a sua volta funge da oggetto intenzionale del pensiero critico.

In effetti, in questo saggio si è cercato di ridefinire il testo, prendendo posizione in maniera anti-platonica, ma forse la visione più giusta della letteratura è quella che compendia la considerazione immanentistica e storica dell'enunciazione con una forma speciale di idealismo: quello di matrice neo-platonica. Il testo letterario è oggetto di scrittura e performance, in quanto essenzialmente *non-è*: dal vuoto che sta alla sua origine si propaga, quasi per *emanazione*, la testualità letteraria che accade effettivamente ed a cui i lettori più o meno consapevolmente guardano. Solo quando questa si sedimenta, abbiamo invece il testo come oggetto.

³⁶ Cfr. J. FROW, *Text and System*, in *Literary Theory. An Anthology*, Malden/Oxford, Blackwell, a cura di Julie Rivkin e Michael Ryan, 2004 (2a ed.), pp. 222-236.

³⁷ Cfr. ANDREA CALZOLARI, *Il teatro della teoria*, Parma, Pratiche, 1977, p. 100.