



Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti

Carlo Titomanlio

L'argomento centrale di questo saggio è uno degli episodi più eclatanti tra le ricerche teatrali d'avanguardia nella prima metà del Novecento: il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini. Rileggendo gli scritti teorici e programmatici dello stesso Prampolini, oltre alle cronache dell'epoca, proverò a ricostruire la formazione e lo sviluppo del progetto, per poi concentrarmi sul contributo drammaturgico fornito da autori assai diversi tra loro, come Luciano Folgore, Luigi Pirandello e Filippo Tommaso Marinetti.



89

Dai manifesti al progetto della Pantomima Futurista

Enrico Prampolini è tra i primi e più attivi artisti che nell'alveo del Futurismo si interessano al teatro, sia dal punto di vista teorico che pratico. Il succedersi dei suoi interventi programmatici riflette l'intenzione di dar vita a una forma spettacolare chiaramente antinaturalistica, depurata dall'egemonia dell'interprete e fondata sulla compartecipazione egualitaria delle diverse discipline coinvolte nella macchina scenica.

Con il manifesto del 1915, *Scenografia e coreografia futurista*, Prampolini dichiara conclusa l'epoca della scena dipinta e postula la sua sostituzione con una scena dinamica e "illuminante"¹; il periodo successivo è quello delle esperienze romane come scenotecnico del Teatro dei Piccoli per uno spettacolo marionettistico tratto da Albert-Birot², e del Teatro del Colore di Achille Ricciardi al Teatro Argentina; vengono poi i tentativi per il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia,

1. Cfr. E. Prampolini, *Scenografia e coreografia futurista*, in "La Balza", I, 3, 1915; ora anche in P. Fossati, *La realtà attrezzata*, Einaudi, Torino 1977, pp. 229-232. Per un'analisi dei manifesti pubblicati nella fase del cosiddetto Primo Futurismo si legga A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 15 sgg.

2. Mi riferisco alla messinscena della *pièce* di Pierre Albert-Birot *Matoum et Tévibar*, presentata al

e i successi conseguiti a Praga nel biennio 1922-23, ove Prampolini diffonde l'arte futurista e allestisce numerosi spettacoli, sintesi e drammi³.

Con il proclama del 1924, *L'atmosfera scenica futurista*, dalle pagine del periodico romano "Noi", Prampolini riflette sul binomio attore-spazio, arrivando alla conclusione che solo assorbendo il primo termine nel secondo è possibile perfezionare la concezione avanguardista dell'azione teatrale. È necessario cioè che l'interprete si "disincarni", rimanendo solo allo stadio di emanazione cromatica, luminosa o gassosa, pienamente coinvolto in un ambiente polidimensionale⁴. Una lezione nella quale sopravvive molto del sostrato teorico di Gordon Craig, giacché «alla base vi è il principio comune che la scena è un "sistema di segni" e non un sistema di "trasposizione di segni"»⁵.

Il progetto del Teatro Magnetico, premiato dalla giuria dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi del 1925, sintetizza le intuizioni sino a quel momento annunciate: l'estrema soglia dell'astrazione consiste in un complesso plastico formato da costruzioni mobili e semoventi, superfici colorate e architetture luminose. La voce umana, impersonale e senza connotati psicologici, e il palco posto in perenne stato di attivazione elettrica sono gli «elementi essenziali dell'attrazione spirituale e visiva, che misurano il tempo dell'azione nello spazio scenico»⁶, sostituendo all'effigie della realtà esterna una consistenza autosufficiente, elettrificata e dinamizzata.

90

L'unione di questi traguardi con la fondamentale indagine sul gesto e sul ritmo conduce alla scelta della pantomima come genere in grado di dare spessore alla continuità scenico-musicale-coreografica. È quanto sostiene Prampolini in uno scritto teorico del 1932, *L'arte del gesto e del movimento*: una teatralità pura e integrale non può che scaturire da una sintesi delle arti con «l'azione visiva, plastica e dinamica, in un complesso di vicende umane ricreate dalla visione magica dello spazio scenico e dal timbro musicale»⁷.

Nelle sue unità minime la pantomima è perfettamente inquadrata nel profilo della modernità teatrale individuato dal movimento futurista. L'emancipazione della scena dalla forzatura logica della parola, con la conseguente rinegoziazione delle proporzioni tra visuale e verbale (a tutto vantaggio del primo elemento), lo

Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca il 14 e il 15 giugno 1919; cfr. P. Albert-Birot, *Matoum et Tévibar*, a cura di G. Orlandi Cerenza, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1980.

3. Prampolini lavora sia al Narodni Divadlo (Teatro Nazionale) che allo Svandovo, dove riesce a presentare, grazie a una fitta rete di contatti e incroci culturali, *Il tamburo di fuoco* di Marinetti, con la regia di Karel Dostal.

4. Cfr. E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*, in "Noi", n.s., II, 6-7-8-9, 1924; ora in P. Fossati, *La realtà attrezzata*, cit., pp. 259-263. A commento delle meditazioni teoriche di Prampolini si legga F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2002, pp. 166-167.

5. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 67.

6. E. Prampolini, *Il teatro magnetico*, s.d. [ma 1925]; con il titolo *Il Teatro Magnetico di Prampolini* si legge in G. Gori, *Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea*, Stock, Roma 1927, p. 219.

7. E. Prampolini, *L'arte del gesto e del movimento*, in "± 2000", 15 giugno 1932, p. 2.

sfruttamento delle risorse tecniche a disposizione, la rivalorizzazione in chiave significativa della corporeità dell'attore sono i principi che giustificano il ricorso all'arte pantomimica, nella sua declinazione novecentesca⁸. Scrive Prampolini: «soggetto, musica, coreografia collaborano per creare in una unità scenica lo spettacolo, per realizzare un sincronismo meccanico tra l'arte del suono e quella del gesto»⁹. Il regista-compositore riacquisirà il dominio estetico dello spettacolo sottraendo quest'ultimo alla vischiosa identificazione con il personaggio e all'usuale mansionario dei ruoli; ricollocandolo nello spazio in modo razionale, con gesti misurati e sintetici, e facendo della macchina teatrale un originale composto di cinetica scenica e sfondo musicale¹⁰.

Non sfuggono a Prampolini le connessioni tra questa rinnovata forma di recitazione muta e la cinematografia, anch'essa limitata, nella sua fase presonora, alla fusione di accompagnamento musicale dal vivo, stilizzazione mimico-gestuale e scenografia. Accomunate anche dall'incerta identità di "genere" (con lo scontro tra chi ne rivendicava la matrice popolare e chi ne affermava la natura colta), entrambe le discipline costruiscono lo spettacolo come una narrazione per immagini, in grado di destituire o rivitalizzare un linguaggio verbale considerato inadatto, insufficiente o fuorviante. Illuminante, a questo proposito, riuscirà la seguente considerazione di Mejerchol'd, da leggersi nella prospettiva dell'antagonismo assai sentito tra cinema e teatro:

La lotta contro il cinematografo si svolge con maggiore successo là dove il teatro riesce ad assimilare le migliori conquiste del cinema. Noi prendiamo a prestito cinematografici nuovi procedimenti: lo scorcio, la mimica, la capacità di esprimersi senza l'impiego della parola. Ritornano così in vita i procedimenti della pantomima¹¹.

Considerazione cui sembra rispondere quest'altra di Anton Giulio Bragaglia, in quello che è tuttora uno dei pochissimi testi dedicati alla storia della pantomima in Italia:

Il teatro di prosa scopriva i silenzi, nei quali ognuno può mettere i sentimenti che vuole; e, in generale, riscopriva che l'importanza del gesto e della interpretazione mimica

8. Cfr. A. Martinez, *La pantomime. Théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2008, p. 177.

9. E. Prampolini, *L'arte del gesto e del movimento*, cit., p. 2.

10. Riassume Prampolini nel 1950: «La scenografia che si identificava con la scenotecnica portò di nuovo una rivoluzione nel dominio del palcoscenico. La scena non era più dipinta ma realizzata con materiali differenti. Non più ferma, statica, ma dinamica, in movimento. La bio-meccanica, cioè l'arte di far muovere sincronicamente – secondo un nuovo ordine geometrico – gli interpreti e l'ambiente scenico, costituiva un nuovo elemento di trasfigurazione e suggestione spettacolare e visiva della "rappresentazione". Il movimento, il cinema, i colori fluorescenti, impiegati in funzione scenografica, contribuirono indubbiamente a sviluppare – allora – le possibilità evocatrici del linguaggio scenico», E. Prampolini, *Lineamenti di scenografia italiana*, Bertetti, Roma 1950, pp. 10-11.

11. *Il Teatro e il cinema*, discorso pronunciato il 16 dicembre 1928, si legge in V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 178.

raffinata vale metà dell'arte rappresentativa. Mentre il teatro scopriva le fonti della teatralità smarritesi nelle distrazioni parolai dei letterati invasori del palcoscenico, il cinema le perdeva, ed era esso che le aveva restituite al teatro. [...] Il pantomimo, raffinatissimo al cinema, ritorna sui suoi passi e ridiventa mimo, necessariamente smarrendo, a causa della parola, la sua originalità di espressioni mimetiche¹².

La distanza tra mimo e pantomima, che misuriamo nelle parole di Bragaglia, è quella tra due generi o esercizi autonomi, provvisti di mezzi espressivi distinti e tecniche proprie; il mimo è una forma di espressione gestuale, che dà origine a una rappresentazione allusiva, mentre la pantomima può dirsi un «gioco muto nel contesto di un'azione drammatica»¹³, vale a dire una rappresentazione scenica muta in cui la persona è ridotta a maschera, la parola è sostituita dal colore del gesto, e la danza, accompagnata dalla musica, esprime sensazioni e sentimenti.

Discipline del corpo, quindi, che ritrovano credito parallelamente al discredito dei mezzi espressivi verbali, rispetto ai quali si pongono come alternativa: il movimento corporeo si divincola dalla parola, ne sfugge pretendendo un'autonomia di significato. Un'autonomia che non sia quella formalizzata dalle arti coreutiche, dove ogni linea e ogni movimento articolare si ancorano a quello precedente e a quello successivo. Piuttosto una precisa individualità del gesto, potenzialmente concluso in sé e dotato di senso percepibile.

All'inizio del XX secolo, «da utilitario e convenzionale, il gesto diventa 'necessario', eloquente, plastico, coreografico»¹⁴. Non poca importanza in questa trasformazione si deve alla spinta innovatrice dei Ballets Russes, capaci di fare «giustizia sommaria della pantomima convenzionale e gonfia 'all'italiana'»¹⁵. Il successo europeo della compagnia di Diaghilev, il trascinante carisma dei suoi primi ballerini, l'influsso straordinario che essi esercitarono fin da subito sulla moda, sulle arti decorative e sul *fashion style* in senso esteso, catturò artisti distanti dal mondo del teatro, recuperando al mondo della danza un interesse in parte sopito.

La danza moderna (o «nuova danza») si diffonde pertanto come un fenomeno rivoluzionario, che abolisce i rapporti e i codici esistenti introducendo un'inaspettata concezione del corpo, in netto contrasto con le tradizioni accademiche¹⁶. Inserendosi pienamente nella sfida novecentesca di movimentare la fissità dell'opera, essa sarà, negli anni a venire, uno dei referenti privilegiati dell'estetica futurista¹⁷.

12. A.G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1930, p. 204.

13. C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 6.

14. G. Tani, *Pantomima*, s.v., in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di S. d'Amico, Le Maschere, Roma 1954-62, vol. VII, p. 1577.

15. Ivi, p. 1578.

16. «Ce n'est pas un hasard si c'est dans la danse que les nouvelles images du corps atteignent leur lisibilité la plus transparente. [...] Des énergies inconnues ou dissimulées jusqu'alors semblent se libérer du corps dansant», H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. di P.-H. Ledru, L'Arche, Paris 2002, p. 265 (ed. or., *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999).

17. Sull'argomento si legga L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi & C., Milano 1985, in particolare pp. 275-276; e E. Grillo, *La danza libera in Italia negli anni Venti*, in «Choréographie», I, 1, 1993, pp. 98-105.

Non immune dal fascino dei corpi addestrati dei danzatori, capaci di animare e mediatizzare idee plastiche rivoluzionarie, Prampolini, ormai distanziatosi dall'influenza costruttivista che aveva segnato le sue esperienze a Praga e condizionato dal successo internazionale delle compagnie di Diaghilev e Rolf De Maré (i Ballet Suedois, attivi tra il 1920 e il 1925), elabora il progetto del Teatro della Pantomima Futurista. Dopo aver cercato la collaborazione di Josephine Baker, di Isadora Duncan e di Ileana Codreanu, si associa infine con Maria Ricotti nel 1926 per un progetto di "pantomima italiana". Ex danzatrice dell'Opéra di Parigi, la Ricotti aveva inquietamente ripudiato gli insegnamenti accademici per darsi alla scuola di Georges Wague (di cui fu partner nei mimodrammi *Le Soupçon* e *L'Aragonaise* di André Gailhard, nel 1919) e successivamente esibirsi in assoli mimici accompagnati da temi musicali, come avviene nella cornice del Théâtre de l'Atelier di Dullin, nel giugno del 1923. La sua gestica pura, minimale e ieratica le vale presso la stampa l'appellativo di "grande tragica del silenzio"¹⁸, la cui esteriorizzazione degli stati d'animo si manifesta in "poemi plastici" rarefatti e astratti. A uno dei "concerti espressivi" (*concerts express*) in cui la Ricotti danza frammenti mimografici su musiche di intonazione futurista, assiste probabilmente anche Prampolini, che nel 1925 arriva a dichiarare:

La sintesi, che oggi è la base di vita e di azione di ogni arte, è l'espressione che determina e domina l'arte mimica di Maria Ricotti. Con la sintesi, questa mima raggiunge il massimo dell'espressione con il minimo dei mezzi. Nelle sue interpretazioni non si limita esclusivamente alla sobrietà dei singoli atteggiamenti plastici del corpo e del volto, poiché Maria Ricotti talvolta, attraverso una semplice contrazione facciale, o alla reticenza espressiva di uno sguardo riesce a rievocare l'intera espressione mimica di un brano musicale¹⁹.

Il progetto prampoliniano, che intende coniugare la tradizione mimica e coreografica italiana con gli approdi dell'avanguardia, si modifica progressivamente, finendo col chiamarsi Teatro della Pantomima Italiana, e *in extremis*, per l'ingerenza di Marinetti, Teatro della Pantomima Futurista, nome con il quale giunge al debutto al Théâtre de la Madeleine il 12 maggio 1927, dopo alcuni mesi di prove. La compagnia è formata dai migliori mimi e danzatori delle accademie parigine, tra i quali spiccano Wy Magito, Lydia Wisiakowa, Maria Mura, Vaclav Veltchek, Toshi Komori, Zdenka Podhaiska.

Le 31 rappresentazioni ricevono l'attenzione di buona parte della critica internazionale, divisa tra scetticismo ed entusiasmo²⁰. Il programma assai ricco, con

18. P. Lazareff, *Maria Ricotti et ses mimes*, Editions Danses, Paris 1925, p. 1.

19. E. Prampolini, *La mimo-plastica nell'arte di Maria Ricotti*, in "L'Impero", III, 238, 1925, p. 3.

20. Vi fu chi guardò all'evento come a una manifestazione di avanguardia ormai sorpassata, come Émile Vuillermoz, che sulle pagine di "Excelsior" (*La pantomime futuriste*, 13 maggio 1927) parlò di uno spettacolo deludente per il suo tradizionalismo; e chi, come l'eminente Fernand Divoire, si lasciò coinvolgere e sorprendere dalle possibilità annunciate dalla *performance* (cfr. *La danse. Théâtre de la pantomime futuriste*, in "La Revue de France", 8 maggio 1927).

musiche di Franco Casavola, Silvio Mix, Balilla Pratella, e tra i librettisti lo stesso Prampolini insieme a Marinetti e Luciano Folgore, prevede una serie di azioni mimiche di differente natura²¹: drammi tradizionali a intreccio, *tableaux vivants* o poemi mimati «*parfaitement démodé*»²², azioni mimiche “pure” o illustrazioni di brani musicali. Tra esotismo, simbolismo e celebrazione della modernità, il linguaggio effettistico di questo teatro svincola il senso dalla tirannide della loquela e lascia che si accampi nella figuratività, arricchita di «tutte le nuove ricerche sceniche: architetture luminose, scenoplastica, scenodinamica, coreografia futurista, costumi, macchine»²³.

La contrapposizione non risolvibile delle due direttrici teoriche – quella della danzatrice, incline alla linearità gestuale e mimica, e quella di Prampolini, interessata all’architettura scenica e alla ricerca cromatica e sonora – è uno dei motivi che spiegano perché la Ricotti abbia abbandonato il progetto al momento di portare in Italia gli spettacoli. Fin dall’inizio della tournée del 1928, che prende avvio dal rinato Teatro di Torino²⁴, il ruolo di coreografa è preso dalla prima ballerina Wy Magito; Franco Casavola sostituisce invece il Maestro Vladimir Golschmann nella direzione orchestrale.

Sfortunatamente la tournée italiana non suscita lo stesso interesse riscontrato a Parigi, nonostante si tratti di un tentativo ardimentoso di portare sui palcoscenici italiani un linguaggio inusitato, basato sulla fusione dinamica degli effetti e sulla contaminazione dei generi. La superficialità di una parte della critica e i pregiudizi avversi al Futurismo ne condizionano negativamente la ricezione.

Il programma di sala della prima serie, quella inscenata nelle rappresentazioni parigine, elenca il seguente ordine: *La nascita d’Ermafrodito* (pantomima di Vittorio Orazi, musica di Ottorino Respighi); *L’agonia della rosa* (azione mimica con musica di Vincenzo Davico); *Tre momenti* (pantomima di Luciano Folgore musicata da Franco Casavola); *Popolaresca* (pantomima di Enrico Prampolini, musica di Balilla Pratella); *Il dramma della solitudine* (pantomima di Luciano Folgore, musica di Guido Sommi-Picenardi); *Arlecchino e travestiti* (pantomima e musica

21. Il programma-catalogo *Théâtre de la pantomime futuriste*, sulla cui copertina campeggia la riproduzione in tricromia e oro di un costume di Prampolini, comincia col presentare i maggiori artisti coinvolti nell’evento, ritratti fotografici e schede biografiche accurate e lusinghiere, per poi illustrare le rappresentazioni pantomimiche di attori e ballerini, i progetti per costumi e scenografia. Nel testo che fa da introduzione si legge: «Le Théâtre de la Pantomime Futuriste [...] est anticlassique. Il supprime le jeu facile et linéaire de l’artiste qui se borne à traduire ou à décrire dans l’espace ce que la musique exprime dans le temps [...]. Tous les éléments de musique, de peinture et de geste doivent s’harmoniser entre eux sans perdre leur indépendance. Le rythme du son et ceux du décor et du geste doivent créer un synchronisme psychologique dans l’âme du spectateur. Ce synchronisme, qui n’a rien à voir avec l’accord extérieur et mécanique des trois arts, répond totalement aux lois de la simultanéité», *Théâtre de la pantomime futuriste*, M. & J. de Brunoff éditeurs, Paris 1927, p.n.n.

22. É. Vuillermoz, *La pantomime futuriste*, cit.

23. R. Vasari, *La pantomima futurista. Artisti Italiani del Teatro Moderno*, in “L’Impero”, 31 agosto 1927.

24. Lo spettacolo transita anche per il Teatro Atheneum di Londra, notizia che si ricava da “Co-moedia”, IX, 6, 1927.

di Francesco Scardaoni); *Il mercante di cuori* (“sogno mimico” di Enrico Prampolini, musica di Franco Casavola). Seguivano interpretazioni mimiche di Maria Ricotti su musiche di Debussy, Albeniz e Grieg; infine *Urashima* (pantomima giapponese, musica di Armande de Polignac) e *Cocktail* (pantomima di Filippo Tommaso Marinetti, musica di Silvio Mix).

La seconda serie comprende: *Saffo* (pantomima di Vittorio Orazi, musica di Vincenzo Davico); *L'ora del fantoccio* (pantomima di Luciano Folgore, musica di Alfredo Casella); *La Salamandra* (“sogno mimico” di Luigi Pirandello, musica di Massimo Bontempelli); *L'estasi paradisiaca di Santa Teresa* (pantomima di Vittorio Orazi, musica di Silvio Mix); *Santa Velocità* (pantomima di Enrico Prampolini, intonarumori di Luigi Russolo); *Le mariage de la Tour Eiffel* (pantomima di Jean Cocteau, musica di Darius Milhaud); *Psicologia delle macchine* (pantomima di Enrico Prampolini, musica di Silvio Mix).

Si tratta di testi che si leggono come un'estesa indicazione scenica, in cui l'attività scritturale si fa cinegrafia e comprende in varia misura note relative al dispositivo teatrale (la sua movimentazione, i suoi valori cromatici), agli indicatori sonori (dinamiche vocali e gamma espressiva, musicalizzazione) e alla fisionomia dei personaggi (atteggiamenti, indicazioni coreografico-prosemiche)²⁵.

Iniettando nel teatro di prosa «possibilità latenti, dimenticate e non assolute del linguaggio corporeo»²⁶, la danza reintroduce segni e procedure che, se non hanno la forza di costituirsi come genere autosufficiente, tendono tuttavia a riavvicinare la scrittura teatrale a generi consolidati come il balletto o lo spettacolo di marionette. Le azioni comprese nel programma della Pantomima Futurista riflettono una nozione di ritmo non più ristretta all'aspetto decorativo (*décor*, costumi), ma estesa fino alla periferia dell'idea scenica e performativa.

Questo vale senz'altro per le azioni pantomimiche di Folgore, di Marinetti e di Pirandello, esemplari significativi di una scrittura che fa incontrare elementi figurativi geometrico-meccanici (di ascendenza tipicamente futurista) con istanze fisiopsichiche. La regia virtuale di questi “libretti didascalici” (mai disgiunti da una traccia sonora) prova a incorporare nello spessore del linguaggio l'andamento, morbido o sostenuto, accelerato o indugiante, delle immagini scenografiche e coreografiche. Queste, a loro volta, con il coordinamento di Prampolini, interpretano il testo come un deposito di significanti, ispirazione iniziale di un complesso lavoro creativo.

25. Citerò dal programma di sala della messinscena del *Teatro della pantomima futurista* data al Teatro di Torino nel marzo del 1928, con elenco artistico e repertorio dei testi rappresentati, conservato presso la Fondazione Primo Conti, Fiesole (FC/Misc./TF – n. inv 70 A.2 documento n. 6). Per un confronto si può leggere il resoconto fornito da A. Trimarco, *Prampolini e la pantomima futurista a Roma*, in “Il Mezzogiorno”, 2 febbraio 1928.

26. H.-T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, in “Biblioteca Teatrale”, n.s., XX, 74-76, 2005, pp. 23-47.

Le pantomime di Luciano Folgore

Gli scenari più articolati e complessi sono quelli scritti da Luciano Folgore. Al secolo Omero Vecchi, Folgore è uno dei più battaglieri ed entusiasti scrittori futuristi; alla sua produzione narrativa e lirica, ora venata di accenti palazzeschi, ora decisamente burlesca, si affianca una produzione drammaturgica ancora per larghi tratti da analizzare. I tre pezzi selezionati da Prampolini per la sua Pantomima Futurista – *Tre momenti*, *Voluttà geometrica* e *L'ora del fantoccio* – sono tra le cose più interessanti scritte da Folgore per il teatro²⁷.

Come nota Giovanni Isgrò, *Tre momenti* è «l'unica pantomima nella quale, specificamente nel II quadro, Prampolini ripropone la tipologia di esperimento del "teatro magnetico" presentato a Parigi nel 1925»²⁸, rimpiazzando cioè gli attori con oggetti meccanici. Se nella prima sequenza compaiono un satiro e una ninfa che «escono da due alberi-vulve per fare una passeggiata nella civiltà meccanica»²⁹ («essi tenderanno di vivere nell'ambiente della moderna meccanica»³⁰, annota Folgore), nel *Secondo momento* l'inquadramento scenico previsto da Prampolini illumina potentemente la conversazione muta tra un fonografo e un ventilatore, mentre «un ascensore misterioso fa da testimoniaio»³¹.

La scena bucolica di seduzione del primo momento, volta in parodia, si riconverte futuristicamente nel terzo quadro, allorché il satiro e la ninfa, in una camera d'albergo, «sono assaliti da strani rumori» e investiti da un tumulto vertiginoso di luci e proiezioni cinematografiche³². Si spogliano e fuggono, mentre i loro indumenti, rimasti nella stanza, «danzano come marionette al ritmo dei rumori»³³.

È evidente la volontà di scartare dalla tipicità della drammaturgia pantomimica, che si vuole ispirata a vicende di carattere mitologico (di cui anzi può dirsi un

27. Insieme a composizioni astratte come *Quadrante d'amore*, visioni onirico/fantascientifiche come *Uomini... ombre... fantocci* e *La macchina del sonno*, surreali atti unici come *Il mago moderno* e *La notte faticida*. Documenti e informazioni su Folgore si leggono in *Luciano Folgore e le avanguardie. Con lettere e inediti futuristi*, a cura di C. Salaris, La Nuova Italia, Firenze 1997.

28. G. Isgrò, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da D'Annunzio agli anni Trenta*, Bulzoni, Roma 2009, p. 90.

29. R. Vasari, *La pantomima futurista*, cit. I documenti fotografici sopravvissuti ci mostrano i ballerini Lydia Wisiakova e Vaclav Veltchek in un atteggiamento sensuale, di conciliazione panica con le forze naturali.

30. L. Folgore, *Tre momenti*, dal programma di sala del Teatro di Torino, cit., p.n.n.

31. *Ibid.*

32. Realizzate dai giovani registi vicini all'avanguardia surrealista Jacques Brunius (che sarà assistente di Buñuel) ed Edmond Gréville (cfr. G. Lista, *La scène futuriste*, Edition du CNRS, Parigi 1989, p. 394), le proiezioni cinematografiche tornano anche in *Il Mercante di cuori*, applaudita pantomima scritta da Prampolini, le cui sequenze sono vivificate da inserti filmati riprodotti sullo schermo centrale. Complesso e temerario il disegno scenico: nei quattro quadri in cui è diviso questo "sogno mimico" (già composto per il Teatro del colore di Ricciardi e musicato nel 1924 da Casavola), coreografati da Vaclav Veltchek, «le geometrie dei pannelli (trapezi, rettangoli, triangoli, sfere ecc.) partecipano all'azione con effetti di luce e proiezioni fantastiche create da manichini e da danzatori/mimi e con l'espedito di inserti filmati», G. Isgrò, *Sviluppi delle risorse sceniche*, cit., pp. 90-91.

33. L. Folgore, *Tre momenti*, dal programma di sala del Teatro di Torino, cit., p.n.n.

florilegio), passando da una concezione arcaica a un'impetuosa ed elettrificata "ricostruzione futurista". Con una puntellatura sarcastica, il satiro e la ninfa, emblemi di una natura obsoleta, non possono che darsi alla ritirata, travolti dall'insorgere di ritmi e rumori della modernità (generati dalla partitura per rumorarmonio di Luigi Russolo), e infine sostituiti dall'elemento inorganico, che può imporsi come protagonista³⁴.

Più "tradizionale" l'azione di *L'ora del fantoccio*, musicata da Alfredo Casella per la discesa italiana della tournée. Bambole, marionette e due personaggi umani, un uomo e una donna, agiscono in un ambiente scenico essenziale per architettura e decorazione. Lui ha il passo «rapido elastico, leggero», lei cammina «triste», «a passi rigidi»³⁵. Il loro dialogo (o meglio, il loro passo a due) si svolge in gran parte intorno alle due poltrone che arredano l'ambiente. Con un gesto magico o metafisico l'uomo trae dall'aria una collana di luce, poi dal panciotto un filo di perle. Come sprigionato dalle perle, uno spirito vitale si infonde nella donna, ridonandole la gioia di danzare. Ma questa dinamica spirituale avviene in un gioco alterno di maschere e dominanti cromatiche proiettate sulla parete di fondo: all'accendersi della maschera femminile (rossa) si spegne quella maschile (verde) e viceversa. L'atteggiamento psicologico dei due personaggi si sincronizza con le intermittenze luminose e le armonie della musica, mentre il loro movimento è soggiogato dal potere del monile: da legnoso ad agile, da duro e impigrito a dinamico ed elastico.

Dall'uomo marionettizzato alla marionetta umanizzata: provenienti da un piccolo sipario in fondo alla scena, compaiono quattro fantocci gesticolanti, che si uniscono a quattro bambole in proskenio: «Le bambole prendono per mano gli uomini e li tirano giù; questi cadono, quelle li rialzano invitandoli a danzare. La danza viene diretta dalla donna che muove le marionette e dall'uomo che muove le bambole»³⁶. L'ora del fantoccio scocca alla fine, quando l'uomo si unisce a una bambola scesa dall'alto, «stringendosela sul cuore» e trascinandola via «estasiato con passi di marionetta»³⁷.

La cronaca della "prima" torinese prova a intuire il senso dell'operazione chiamando in causa «la ricerca di valori plastici e semoventi, di colorazioni e coni di luci, di raggi e ritmi intonati ad una sensibilità mordente»³⁸. Prampolini stesso

34. Così Jean-Pierre Liausu sul quotidiano parigino degli spettacoli, "Comœdia": «La coreografia di Prampolini e le scene filmate di Brunius e Gréville assicurano all'insieme un movimento decorativo e danzato che sarebbe pittoresco e a tratti persino tragico se la Signorina Lydia Wisiakova e il Signor Veltchek non si abbandonassero a una caricatura dell'espressionismo tedesco, persino 'caligaresco'; testimonianza tradotta e riportata in E. Guzzo Vaccarino, *Enrico Prampolini e la danza. La scena luminosa della Pantomima Futurista*, cit., p. 84. Un'acuta analisi si legge anche in L. Catrizzi, *Il teatro della pantomima futurista*, in "L'Impero", 9 marzo 1928: «I Tre momenti di Folgore vogliono rappresentare il logico trapasso artistico dalla antichissima mitologia pagana ad una nuova travolgente mitologia futurista».

35. L. Folgore, *L'ora del fantoccio*, dal programma di sala del Teatro di Torino, cit., p.n.n.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Anonimo, *Al Teatro di Torino: la pantomima futurista*, in "La Stampa", 7 marzo 1928.

definisce la sua creazione scenografica «architettura mobile, luminosa»³⁹, in perfetto accordo con il disegno previsto da Folgore, che si può leggere come un'eccellente parafrasi verbale dello schermo cinematografico: «una parete neutra che separa l'ambiente dal mondo, ma il mondo s'incrosta e s'affaccia dalla stessa parete per mezzo di immagini»⁴⁰.

Carica di astratti simboli misterologici è invece la descrizione dello scenario di *Voluttà geometrica*, l'ultimo dei testi di Folgore messi in scena da Prampolini: «una sala immensa tutta nera come se la notte avesse tagliato nella tenebra questa prigione senza porte né finestre. In fondo la Statua dell'Eternità rappresentata da un cubo sormontato da un cilindro: una specie di idolo»⁴¹.

Folgore sembra recuperare certi sintagmi poetici propri della lirica parnassiana, deviandoli verso un dualismo grottesco. Il *pas de deux* tra una donna e un «Adamo meccanico» sbucato dal cubo-prigione non può aver luogo: l'istintualità femminile guarda con orrore all'eternità dell'essere artificiale, che allude alla fine della «storia delle creature pensanti» e a un'eventuale palingenesi meccanica. Non ancora giunto il momento della sostituzione dell'uomo con la macchina, Adamo decide di scomparire, mentre «la donna riprende di nuovo la commedia sublime e ridicola della umanità»⁴².

La didascalia si mostra consapevole delle esigenze della scena e del suo allestitore, provando a trasportare nel raffinato involucro della danza le cromie, i fragori e gli automatismi della vita moderna. Nondimeno, più attenta ai rilievi e alle profondità psicologiche che al modellato delle masse, la scenografia verbale di Folgore si concede quelle accentazioni poetiche che fanno parte della sua meditazione letteraria, lasciando trapelare nella ritmicità della scrittura se non una convinta presa di posizione, quantomeno una forma di disincanto verso ogni dogmatica assunzione stilistica.

La Salamandra di Luigi Pirandello

Alla serata inaugurale del Teatro Odescalchi, nell'aprile del 1925, la Compagnia del Teatro d'Arte guidata da Luigi Pirandello avrebbe dovuto presentare, insieme con la *Sagra del Signore della Nave* (dello stesso Pirandello) e con *Gli dei della montagna* (del bizzarro drammaturgo irlandese noto come Lord Dunsany) anche un'azione pantomimica dal titolo *La Salamandra*⁴³. Così non avvenne e per avere la sua "prima" lo spettacolo attese invece tre anni, debuttando il 7 marzo 1928, con le scene

39. Enrico Prampolini e la pantomima futurista, in "L'Ambrosiano", 11 maggio 1927, intervista rilasciata dall'artista all'indomani della rappresentazione parigina.

40. L. Folgore, *L'ora del fantoccio*, dal programma di sala del Teatro di Torino cit., p.n.n.

41. L. Folgore, *Voluttà geometrica*, dal programma di sala del Teatro di Torino cit., p.n.n.

42. *Ibid.*

43. Recupero la notizia da una delle numerose interviste rilasciate da Pirandello nel travagliato periodo che precede l'apertura della sua impresa "registica": *Dopo il teatro*, in "Il Secolo", 5 novembre 1924, p. 3.

e i costumi di Prampolini, nella seconda serata torinese della tournée del Teatro della Pantomima Futurista⁴⁴.

Fulmineo, fantastico, ma non occasionale, questo *divertissement* per musica ha naturalmente le proprietà di un bozzetto, di un canovaccio offerto a un regista che ne esalti le possibilità coreografiche e scenografiche, quasi un tentativo pratico di assorbire le istanze futuriste in una scrittura tendente al superamento della teatralità “parlata”⁴⁵. “Sogno mimico”: se la funzione informativa del sottotitolo non tradisce, *La Salamandra* vuole collocarsi sul confine tra due generi; da un lato un esercizio drammaturgico volto a produrre una visione ultra-reale, dall’altro una sperimentazione orientata verso il codice coreografico, che si conclude cioè nel gesto in posizione parallela alla musica. Una sperimentazione che giustifica la collaborazione di Pirandello con l’amico musicista Bontempelli, impegnato nello stesso periodo nella fondazione del Teatro d’Arte⁴⁶.

Nella somma delle indicazioni scenico/musicali si ha l’ammontare delle impressioni che l’autore intende trasmettere alla sala. Il libretto didascalico sostituisce al dialogo la preminenza del dato visuale, in un presente drammatico il cui punto di vista sembra essere quello di uno spettatore immaginario posto al di fuori della finzione onirico/gestuale. È particolare, e non consueta per Pirandello, la magrezza della sintassi, che lascia procedere il racconto con un andamento spiccatamente paratattico: come se la costruzione del periodo, per frasi secche e indipendenti, corrispondesse alle intermittenze dei singoli movimenti, isolati e discontinui.

In estrema sintesi il mimodramma pirandelliano è centrato sul rovesciamento di un’opposizione stereotipica tra dinamismo maschile e staticità femminile: qui un’elegante e vitale ballerina, “Lei”, in abito rosso, è accoppiata a un uomo sonnolento, “Lui”, vestito in frac. L’uso di pronomi e nomi generici e non qualificanti, insieme con il valore anti-naturalistico degli indicatori luminosi e cromatici, riporta a un *habitus* futurista o espressionista, testimoniando nuovamente la creativa collaborazione che in quegli anni legava Pirandello all’*entourage* marinettiano⁴⁷.

Il prologo presenta i protagonisti della scena domestica d’apertura: Lui, Lei, un Servo buffo, il cane di nome Pan (com’è chiamato dal servo, unica parola pronun-

44. Questo il cast: Lei e Lui erano interpretati rispettivamente da Wy Magito ed Edoardo Szamba, Vaclav Veltchek danzava nella parte del Servo buffo, in quella del Dio Pan il giovane nipponico Toshi Komori mentre Lydia Wisiakova indossava il costume della Salamandra. Cfr. l’articolo anonimo *Al Teatro di Torino: la pantomima futurista*, cit.

45. Il libretto, contenuto nel programma di sala del Teatro di Torino, è stato ripubblicato in *Teatro italiano d’avanguardia*, cit., pp. 163-165, da cui citerò da qui in poi. Prima ancora figura in M. Lo Vecchio Musti, *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano 1973, pp. 1187-1190.

46. Ho potuto consultare direttamente la prima scrittura musicale di Bontempelli per *La Salamandra*, conservata presso la Biblioteca Musicale Bettarini di Prato (*La Salamandra. Sogno mimico, per la musica di Massimo Bontempelli* [1928?]), insieme a un allegato dattiloscritto con la sinossi dell’opera.

47. Voglio qui fare riferimento all’analisi del corpus pirandelliano compiuta in numerose occasioni da Roberto Alonge, segnalando come a quest’altezza cronologica si può già riconoscere nella scrittura dell’agrigentino una nuova strategia drammaturgica: «non la didascalia che integra le battute, ma la battuta che integra la didascalia», Roberto Alonge, *La scenografia e la scenotecnica teatrali*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano, Mursia, Milano 1984, p. 265.

ciata nei sette momenti in cui è divisa la *pièce*). L'avanscena è «limitata in fondo da un secondo sipario»⁴⁸, e rappresenta il salone di una villa. Fa la sua comparsa anche l'immagine di una salamandra, scolpita su un prezioso fermaglio della donna. Quando quest'ultima è uscita, diretta al "Mulino Bianco" per il suo spettacolo, l'uomo si ustiona raccogliendo la spilla caduta sotto la stufa, infine si addormenta su un'agrippina.

Nel sogno, che occupa i cinque tempi dell'azione coreografica (seguiti da un epilogo senza musica), i nomi e gli oggetti introdotti nel prologo subiscono una traslazione e una materializzazione: il cane sparisce ma al suo posto la salamandra diventa un personaggio reale, che ha tuttavia le stesse dimensioni di Pan. Il nome del locale dove si esibisce la donna si concreta in un vero mulino, con le pale bianche come le strisce dell'abito indossato dalla ballerina. Come la stufa, il mulino si incendia e «nel mezzo della grande fiammata si pone la salamandra»⁴⁹. Il riferimento è ai miti e alle credenze popolari secondo cui l'anfibio maculato possiede una pelle umida che lo rende immune al fuoco. Una credenza falsa, che fece tuttavia della salamandra un simbolo per la Cristianità, rappresentando la lotta contro i piaceri della carne, ovvero i "bollenti spiriti". L'incontro di queste caratteristiche (la particolare colorazione, il comportamento notturno, l'invulnerabilità alle fonti di calore) fornisce qui il sostrato simbolico sul quale Pirandello innesta la sua "fantasia".

100

Il Secondo tempo, in cui prevale il colore verde, è dominato da una stravagante suggestione audiovisiva. Un'erma del dio Pan (traslato onirico riferito al nome del cane) suona il saxofono, le cui note si erano già udite durante il prologo. In un'atmosfera «pastorale» evocata dalla musica, compaiono un pastore, una pastorella e una ninfa, «meravigliatissimi di vedere quello strumento in mano al loro nume»⁵⁰.

Proprio la presenza di materiale iconografico attinto a un'epoca mitologica, edenica o arcadica (l'erma, il dio-satiro Pan, la ninfa), sopportando l'interferenza con oggetti attuali come il frac o il saxofono, fa della *Salamandra* un documento creativo assai interessante nel corpus pirandelliano. Documento non lontano da alcune esperienze del teatro europeo, come le messinscène simboliste di *L'après midi d'un faune* di Mallarmé oppure l'intricato *pastiche* storico/fantastico di *Le soulier de satin* di Paul Claudel, in cui è possibile trovare una simile stilizzazione figurativa unita a spunti mimici in funzione espressiva⁵¹.

Nel Terzo tempo il flusso coreografico si fa decisamente più concitato; tutti i

48. L. Pirandello, *La Salamandra*, in *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, a cura di M. Verdone, Officina Edizioni, Roma 1970, p. 163. La presenza di un doppio sipario, elemento scenico in grado di separare e gestire due livelli di realtà, compare anche in *Capitano Ulisse*, commedia scritta da Alberto Savinio nel 1924; anche in questo caso l'apertura del secondo telone dischiude le sequenze oniriche, avviando di fatto i momenti pantomimici (cfr. A. Savinio, *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinteri, Adelphi, Milano 1989).

49. L. Pirandello, *La Salamandra*, p. 164.

50. *Ibid.*

51. Cfr. L. Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 107.

personaggi rincorrono la salamandra, nella «luce rossa della prima scena»⁵². L'incombustibile animale salta addosso all'erma del dio che, innervositosi, lo colpisce col sassofono uccidendolo. Dissociando la salamandra dalla sua classica connotazione di sopravvivenza, il racconto gestuale capovolge ironicamente la sfera semantica connessa all'eternità.

Alte fiamme si sprigionano dalla fossa in cui viene portata la salamandra, significativamente collocata «ai piedi di un salice»⁵³. Terminata la sepoltura della salamandra e del sassofono, tutti i personaggi mangiano e intrecciano danze intorno alla tomba e alla divinità. L'andamento funebre della sequenza musicale precedente lascia il posto alla sinuosità dell'ultimo andantino, sul quale si conclude il miraggio dell'uomo. L'uscita dal sogno avviene con un interessante effetto di sovrapposizione: ancora coinvolto nella danza, Lui cade sull'agrippina, addormentandosi; le ultime note si dissolvono mentre il secondo sipario si chiude dietro l'uomo, separandolo definitivamente dal gruppo dei danzatori: «Lui si sveglia, stropiccia gli occhi, guarda in torno, capisce di aver sognato. Da sinistra rientra Lei, seguita dal servo col cane. Lui e Lei si corrono incontro a mezza scena»⁵⁴.

Ambigue sfumature psicologiche, giochi assidui di luci puntiformi e mezzitoni, richiami alla storia e alla mitologia, spiazzanti lampi burleschi e leggerezze "futuriste" rendono la *pièce* di difficile intelligibilità; è questo il biasimo dei cronisti dell'epoca⁵⁵, che intravedono nello scontro bitonale tra uomo e donna una rappresentazione delle passioni effimere in contrasto con la resistente sopportazione della salamandra. In realtà, al di là di ogni proposta interpretativa, sembra convincente una lettura simile a quella proposta per i testi di Folgore: un procedimento di "derazionalizzazione" e musicalizzazione di contenuti simbolici tiene unita una tensione costante tra ritorno di mitologemi classici – citati, capovolti o derisi – e costruzione di una nuova mitologia del moderno⁵⁶.

A ciò concorre l'accompagnamento musicale pensato da Bontempelli (e orchestrato da Casavola con un organico arricchito di archi, fiati e un set di percussio-

52. L. Pirandello, *La Salamandra*, cit., p. 165.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. La cronaca apparsa su "La Stampa" (8 marzo 1927) biasimò le «figurazioni mimiche alquanto astruse», ma giudicò «palese il tentativo della concezione futurista di svuotare del suo significato la tradizione e la leggenda, e di opporre al mistero il grottesco di una realtà semplice fino alla banalità» (*Al Teatro di Torino: La Salamandra di Pirandello*, in "La Stampa", 8 marzo 1928).

56. Tra le rare testimonianze critiche intorno alla *Salamandra* vale la pena citare una memoria di Primo Conti: «*La Salamandra* è frutto di una fantasia che rasenta l'assurdo. Ti fa capire per quale motivo Pirandello a un certo momento fosse stato con i futuristi [...]. Succedono cose meravigliose e imprevedibili: c'è una salamandra che parla e cammina, c'è un mulino tutto bianco, c'è una piccola divinità che esce da un'erma e si mette a suonare il sassofono [...] è incredibile dove potesse arrivare Pirandello quando si lasciava portare dal diavolello che aveva dentro e a qual punto potesse arrivare la sua modernità. Ma in ogni caso era un uomo profondamente legato a degli archetipi: il bianco, il nero, l'essere e il nulla, la tenebra e la luce», P. Conti, *La gola del merlo. Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Sansoni, Firenze 1983, pp. 345-346.

ni⁵⁷), in cui le linee strumentali inseguono un disegno armonico comune ma, allo stesso tempo, l'intreccio contrappuntistico e la flessuosità degli incisi melodici riflettono le compenetrazioni e le bizzarrie della scrittura pirandelliana⁵⁸.

Un analogo dualismo motivico si ritrova anche nei costumi pensati da Prampolini; per quello della salamandra, ad esempio, l'artista rinuncia a riprodurre la tipica livrea pezzata dell'anfibio, optando per un indumento variopinto, sul quale si incidono linee spezzate e flessuose⁵⁹.

Cocktail di Filippo Tommaso Marinetti

Tra gli scenari più apprezzati del Teatro della Pantomima Futurista, scelto come pezzo di chiusura dello spettacolo, è *Cocktail*, scritto da Marinetti e musicato da Silvio Mix. Il resoconto di Ruggero Vasari dopo la *performance* parigina, sia pure indubbiamente viziato da toni a dir poco entusiastici, ne testimonia il prorompente impatto acustico e visivo:

"Cocktail" è futurismo autentico. Futurismo geniale, sano, muscoloso, irruente come il suo barman negro. Prampolini trasformò la scena in una bolgia: architetture sceniche, luci, fanciulle-bottiglie, barman negro, liquori ribelli facevano il diavolo a quattro. E la musica di Mix, del genialissimo Mix, ora potente, ora divertente, ora caotica, andava, veniva, saltava, fischiava, gridava, urlava, ci avvolgeva tutti nell'ebbrezza delle bottiglie di liquori che non potevano non mescolarsi in sublimi, potenti poetici cocktails. Godo qui di notare che la musica del mio grande amico Mix è stata trovata da tutti i critici indiscutibilmente la migliore di tutto lo spettacolo. Vaclav Veltchek e Lydia Wisiakova sono due mimi, direbbe Marinetti, tipicamente futuristi. Su di essi poggiò la parte futurista dello spettacolo. Il gesto, ora stilizzato ora deformato, è assolutamente corretto. La mimica è basata sulla marionettizzazione e sulla meccanizzazione del personaggio incarnato. Niente movimenti patetici erotici sensuali isterici nevrastenici: tutto studiato compassato espresso con vera grande arte. Automi, senz'anima, erano sempre nel mondo dell'al di là. Non sul palcoscenico, ma nello spazio infinito vivevano la loro tragedia cosmica. Veltchek e Wisiakova sono i due più fedeli interpreti della sensibilità e della coreografia futurista⁶⁰.

In effetti, alcune delle autorevoli firme della critica teatrale parigina sono concordi nell'attribuire al breve frenetico *divertissement* marinettiano e alla spumeggiante e sincopata colonna sonora di Mix il giudizio più positivo⁶¹. Tale apprezza-

57. Cfr. A. Cogliandro, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932-1952)*, in "Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche", VI, 6, 1992, pp. 93-149.

58. Cfr. D. Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Ricordi, Milano 1986, p. 138.

59. Si veda Prampolini *futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, a cura di D. Fonti, Milano, Skira, 2007, p. 57.

60. R. Vasari, *La pantomima futurista*, cit.

61. Si leggano A. Coeroy, *Pantomimes futuristes*, in "Paris Midi", 13 maggio 1927; Nozière, *La pantomime futuriste*, in "Avenir", 14 maggio 1927; J.-P. Liasou, *La pantomime futuriste*, in "Comœdia", 15 maggio 1927.

mento è forse favorito dalla contiguità dello scenario di Marinetti con l'immaginario di Jean Cocteau, e in particolare con la notissima pantomima *Le boeuf sur le toit* (*Il bue sul tetto*, 1920), originariamente concepita come spettacolo di music-hall, e successivamente allestita come balletto⁶².

Ma se la pantomima di Cocteau, in linea con il repertorio visivo più in voga (il cinema comico americano, l'illustrazione litografica, gli spunti esotici provenienti dalle culture primitive), assorbiva e fondeva con disinvolta *cranerie* eclettismo farsetesco ed efferatezza granguignolesca⁶³, il mono-quadro marinettiano è il più "rigorosamente" futurista degli scenari selezionati da Prampolini. La materia teatrale – tematica, musicale, scenografica – è infatti un concentrato di principi estetici avanguardisti, già applicati e reiterati nel repertorio "sintetico": la sovrapposizione tecno-antropologica, con gli oggetti-personaggio antropomorfizzati comicamente, la dinamicità espressiva del binomio luce/colore, lo sviluppo *in crescendo*, che conclude una sequenza di contrasti in un epilogo turbinoso e "irregolare". Così Giovanni Lista: «malgrado la terminologia di Marinetti, che definiva l'opera come "divertimento mimato e danzato", o quella di Prampolini che parlava di "coreografia volumetrica", questa pantomima era in realtà un balletto meccanico della migliore vena futurista»⁶⁴.

Vista la sua brevità, trascrivo integralmente il corsivo, com'è riportato nel programma di sala del Teatro di Torino:

Due piani differenti. Sull'uno vari liquori attendono in bottiglie allineate simmetricamente. Sull'altro sta un barman negro presso un enorme sifone. Uno spettatore negro sta presso una scala che conduce alla scena. Qualcuno ordina una consumazione al barman, ed ecco i liquori agitarsi e tentare di mescolarsi in cocktails armoniosi, in miscele sapienti, senza tuttavia riuscirvi. Lo spettatore negro cerca invano di afferrare mentre passano le forme graziose che appaiono e scompaiono sotto la luce brutale proiettata dal sifone. A causa di un liquore che non vuole mescersi con gli altri, i due negri vengono alle mani; poi l'ebbrezza avvolge uomini e cose⁶⁵.

In un manoscritto autografo in francese di Marinetti, trovato e ripubblicato da Lista, si legge un altro preciso schema progettuale dell'azione, con l'indicazione

62. Libretto di Jean Cocteau e musiche di Darius Milhaud; prima rappresentazione a Parigi, Comédie des Champs-Élysées, 21 febbraio 1920 (con scene e costumi di Guy-Pierre Fauconnet e Raoul Dufy, e l'intervento surreale dei celebri clown Fratellini).

63. Cocteau, ispirandosi a melodie locali raccolte da Milhaud durante un viaggio in Brasile, immaginò una sceneggiatura ambientata in un bar durante il proibizionismo in America, che dà accoglienza alle figure sociali più emarginate: un nano di colore, un pugile, una donna dai capelli rossi vestita da uomo, un allibratore, e così via. Dopo una serie di incidenti a ruota libera, peripezie e, naturalmente, danze in *slow motion*, clamorosamente fuori tempo rispetto alla velocità della musica, fa il suo ingresso un poliziotto e immediatamente la scena si trasforma in quella di un tranquillo caffè. Incapace di far sloggiare l'inopportuno cliente, il barista lo decapita con un enorme ventilatore, salvo poi resuscitarlo e presentargli infine il conto dei clienti che nel frattempo avevano abbandonato il locale.

64. G. Lista, *La scène futuriste*, cit., p. 395.

65. F.T. Marinetti, *Cocktail*, dal programma di sala del Teatro di Torino, cit., p.n.n.

dei liquori, la loro disposizione e “psicologia”, e la progressione dei movimenti⁶⁶. Si tratta verosimilmente del progetto iniziale di Marinetti, non privo dei suoi consueti virtuosismi linguistici. Così la descrizione del “secondo piano” della scena:

*Enorme barman nègre, très fardé, qui ouvre des lèvres épaisses sur le grand rire blanc de deux claviers pianotés par une langue rouge. Près du barman, un projecteur (hauteur d'homme) en forme de siphon d'eau de Seltz lance des jets de lumière contre un Nègre-nègre ivre d'amour qui fait des efforts inouïs pour grimper sur le deuxième plan*⁶⁷.

Prampolini “asciuga” la visione lepida e ambigua di Marinetti, semplificandone gli spunti erotici, e traendone uno *sketch* che, pur nella sua concisione, possiede un’energia euristica perfettamente sintonizzata con i principi estetici prima citati, a cui si aggiungono alcune interessanti suggestioni semantiche.

In primo luogo l’insistenza sulla negritudine, non richiamata attraverso il filtro fantastico/allegorico come nel dramma *Il tamburo di fuoco*, in cui poteva riconoscersi un tratto nostalgico di *retour au pays natal*, bensì intesa come “fissazione” visiva associata all’animazione, al divertimento metropolitano, alla vigoria atletica e musicale. C’è anche qualcosa di intimamente “popolare” nell’evolversi dionisiaco della bizzarra vicenda: pur non esplicitamente citato, ritorna nella colonna sonora di *Cocktail* il cake-walk, il cui nome compare più volte nei manifesti e nelle annotazioni marinettiane. Si tratta di una danza assai popolare inclusa nel repertorio spettacolare del teatro di strada americano, ballata solo da attori bianchi con mani e volto tinti di nero, una sorta di imitazione o parodia delle sonorità tipiche della popolazione afroamericana. La prima parte del commento musicale di Silvio Mix sfocia in un fragoroso cake-walk, dopo che, inizialmente, «qualche accordo di quarta e sesta dal sapore vagamente debussiano»⁶⁸ aveva provato a illudere l’orecchio con una piega “facile” da ballabile americano (lo stesso Debussy aveva usato del resto l’andamento sincopato del cake-walk in *Golliwogs’ Cake Walk*, uno dei brani raccolti in *Childrens’ Corner*).

In maniera congruente allo sviluppo agitato della coreografia – le «*forme graziose che appaiono e scompaiono sotto la luce brutale proiettata dal sifone*» – un’intensificazione ritmica caratterizza la parte centrale, in cui transitano lampi melodici e tirate percussionistiche, alla maniera del Satie di *Parade*; la suite subisce una brusca interruzione prima di «riprendere velocità» con un’«ostinata figurazio-

66. G. Lista, *La scène futuriste*, cit., p. 396.

67. *Ibid.* Traduco: «Enorme barman negro, molto truccato, che schiude le sue labbra carnose sulla grande risata bianca di due tastiere martellate da una lingua rossa. Accanto al barman, un proiettore (altezza d’uomo) in forma di sifone di Seltz lancia fiotti di luce contro un Negro-negro ebbro d’amore, che fa sforzi incredibili per arrampicarsi sul secondo piano».

68. Non disponendo della partitura originale (edita in S. Mix, *Cocktail. Pantomima sinfonica di F.T. Marinetti*, Andrea Pini Edizioni Musicali, Trieste 1995), cito dall’analisi di S. Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, LIM, Lucca 1995, pp. 189-90, facendo sponda sulla memoria di un godibile concerto “futurista” ascoltato nel febbraio del 2009 al Teatro Dal Verme di Milano, sotto la direzione di Carlo Boccadoro.

ne degli archi dall'andamento marziale»⁶⁹. Nel momento in cui i due uomini di colore, il barman e lo spettatore, «*vengono alle mani*», un fox-trot chiuso con un accordo politonale va a concludere la breve partitura, in cui Mix sembra evidentemente strizzare l'occhio al genere rag-time che furoreggiava nella Parigi degli anni Venti.

Dal punto di vista visivo lo spartito verbale di Marinetti intende formare un quadro inverosimile, ma ben riconoscibile nell'*imagerie* letteraria dell'autore: basti citare uno dei racconti contenuti nella fantasiosa raccolta *Scatole d'amore in conserva*, uscita proprio nel 1927, dal titolo *Grande albergo del pericolo*. In un locale mondano e sensuale, il bar di un hotel di lusso, «architetture di liquori verde, rosso, oro, azzurro, danno la scalata alla gola alta del soffitto», mentre, al ritmo di una schiamazzante jazz-band formata da suonatori negri, «cocktail inebrianti di liquori ambiziosi» sognano di «anticipare il futuro»⁷⁰.

L'allestimento messo a punto da Prampolini esalta la figura iperbolica annunciata da Marinetti, l'«*enorme sifone*», collocato sulla sinistra del palco come un monolito totemico. Il sifone da seltz era uno degli oggetti-feticcio della modernità, manifesto del benessere e della prima era consumistica, uno dei beni fabbricati in serie particolarmente amati dall'avanguardia cubista, insieme con utensili domestici, strumenti musicali, lampade elettriche, e così via. Non a caso è il soggetto di un notissimo dipinto di Fernand Léger, che arieggia esplicitamente stilemi della cartellonistica pubblicitaria: qui il contenitore, impugnato da una mano stilizzata, è sottratto al suo contesto tipico e ricollocato sullo sfondo di un impiantito verticale di bande modulari e ritmiche. Prampolini adopera un medesimo schema compositivo, lasciando che i solidi presenti sul palco – il fusto del sifone, i giganteschi bicchieri cilindrici e le bottiglie-uomo – spicchino su un fondale che restituisce plasticamente l'idea di «*piani differenti*». Nell'insieme si ha quindi l'impressione di una “caos geometrico”, formato dalla giustapposizione, su piani e altezze diversi, di elementi volumetrici ed elementi schermo: il bancone, una scala “impossibile” dai pioli interrotti, pannelli sospesi – sul quale proiettare vedute di città e insegne luminose – e un *drop curtain* che cade morbidamente al limite del palco, sulla sinistra, in contrasto con la rigidità dei pannelli modulari. Contrasto sul quale insisteva peraltro tutta l'attività grafica di Prampolini in quegli anni, tra rette e curve, tra geometria e natura, tra linea spezzata e fluidità continua.

Quanto ai costumi, le donne-bottiglia non portano gli ingombranti costumi che Prampolini aveva pensato (e di cui si conoscono i figurini, più volte esposti) ma solo copricapi di forma cilindrica che concludono come un tappo la buffa silhouette degli abiti tagliati a “collo di bottiglia”; il barman negro indossa invece una tuta bianca e blu in tessuto intarsiato e una maschera bicolore che gli copre il volto.

69. *Ibid.*

70. F.T. Marinetti, *Grande albergo del pericolo*, in Id., *Scatole d'amore in conserva*, Edizioni d'Arte Fauno, Roma 1927, ora in ristampa anastatica, Vallecchi, Firenze 2002, pp. 84-85 e p. 91.

«La luce brutale proiettata dal sifone» si manifesta attraverso fasci sparati simultaneamente dai riflettori, che contribuiscono «ad accentuare in forma irrealistica gli effetti di movimento, restituendo in questo modo all'elemento luce/colore la funzione di orchestrare e organizzare lo spazio scenico coinvolgendo emotivamente il pubblico»⁷¹. A giudicare dalle fotografie di scena, i danzatori appaiono ben integrati nella costruzione visiva⁷². L'«indiaiolata e gioconda mistura di follie danzanti multicolori»⁷³ possiede in effetti una chiara dimensione scenografica, giacché i corpi dei ballerini, nei loro abiti geometrici ed eccentrici, sono equiparabili a scene mobili, animate da un flusso scattoso di movimenti sincopati.

Si può dire che l'esito scenico di *Cocktail* riassume il senso dell'intera operazione prampoliniana: l'intenzione di consegnare il gesto «ad una nuova disciplina estetico-meccanica, verso la conquista dello spazio polidimensionale»⁷⁴, si realizza in un rapporto di complementarità fra i danzatori e gli elementi di scena, praticabili o resi eloquenti dalla corporeità dei personaggi.

71. G. Isgrò, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia*, cit., p. 90.

72. Vaclav Veltchek era il barman, Edoardo Szamba era il negro «civilizzato», Wy Magito e Lydia Wisiakova agivano nel ruolo dei due liquori «ribelli», insieme ad altri sei ballerini «imbottigliati».

73. Anonimo, *senza titolo*, in «Corriere della Sera», 22 marzo 1928.

74. E. Prampolini, *Dalla danza impressionista alla danza futurista* (1931), ora in S. Sinisi (a cura di), *Variété, Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974, p. 82.