

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

## **Bakalářská práce**



Alžběta Bohdanová, DiS.

### **Il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco: confluenze e influenze**

Italské futuristické divadlo a česká divadelní avantgarda: souběhy a vlivy  
The Italian futurist theater and the Czech avant-garde theater: confluences and influences

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala především své profesorce literatury a vedoucí této bakalářské práce: Mgr. Chiara Mengozzi, Ph.D., za její pomoc, spolupráci a ochotu při výběru takového tématu, které mi umožnilo propojit zájmy a zkušenosti z mých obou dvou studijních oborů – již absolvovanou divadelní školu, kde jsem vystudovala obor Herectví a nyní dokončované studium Italianistiky na FF UK. Děkuji také vedení našeho ústavu za příjemnou komunikaci, která mi byla po mém obnovení studia poskytnuta – bylo milé se po třech letech vrátit. Dále, spolužačce a kamarádce Vanesse a v neposlední řadě náleží dík mé mamince a mému snoubenci, kteří mi byli zejména psychickou oporou v období psaní, kdy jsem danou podporu nejvíce potřebovala. Je mi líto, že si mou bakalářskou práci nakonec nebudete moci ani přečíst. ☺

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 15. 5. 2022

---

Alžběta Bohdanová

### **Abstract (IT)**

La tesi si concentra sulle innovazioni introdotte dai futuristi italiani nella teoria e pratica del teatro e sulle influenze dirette o indirette che hanno esercitato sul teatro di avanguardia ceco. Dopo aver presentato il movimento italiano, attraverso i manifesti futuristi e le opere principali del gruppo, mi concentrerò sull'ambiente teatrale ceco e infine cercherò di individuare analogie, differenze, influenze e confluenze tra l'avanguardia italiana e la produzione ceca, per esempio con il «Teatro liberato» di Voskovec e Werich di Praga, gruppo Devětsil, la figura di Ferenc Futurista, il «Teatro Dada», e più tardi, con il teatro «D» di E. F. Burian.

### **Abstrakt (CZ)**

Bakalářská práce se soustředí na inovace zavedené italskými futuristy v teorii a praxi divadla a na jejich přímé či nepřímé vlivy na české avantgardní divadlo. Po představení italského hnutí, prostřednictvím futuristických manifestů a hlavních děl skupiny, se zaměřím na české divadelní prostředí a na závěr se pokusím identifikovat podobnosti, rozdíly, vlivy a souběhy mezi italskou avantgardou a českou uměleckou produkcí, např. pražského Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, Devětsilu, Ference Futuristy, Divadla Dada a později „Děčka” E. F. Buriana.

### **Abstract (EN)**

The bachelor's thesis is focused on the innovations introduced by the Italian futurists in the theory and practice of theater and on the direct or indirect influences they have exerted on the Czech avant-garde theater. After presenting the Italian movement, through the futuristic manifestos and the main works of the group, I will focus on the Czech theatrical environment and try to identify analogies, differences, influences and confluences between the Italian avant-garde and the Czech production, for example with Prague „Liberated Theater” of Voskovec and Werich, the group Devětsil, Ferenc Futurista, „Dada Theater”, and later, „D” of E. F. Burian.

**Parole chiave**

teatro futurista italiano, futurismo, avanguardia, teatro d'avanguardia ceco, confluenze, influenze

**Klíčová slova**

italské futuristické divadlo, futurismus, avantgarda, české avantgardní divadlo, souběhy, vlivy

**Key words**

the Italian futurist theater, futurism, avant-garde, the Czech avant-garde theater, confluences, influences

## Indice

<b>1. INTRODUZIONE.....</b>	<b>7</b>
<b>2. TEATRO FUTURISTA ITALIANO.....</b>	<b>8</b>
2.1 LA VOLUTTÀ D'ESSER FISCHIATI.....	9
2.2 TEATRO DI VARIETÀ.....	11
2.3 TEATRO FUTURISTA SINTETICO.....	14
2.4 TEATRO DELLA SORPRESA.....	17
2.5 TATTILISMO E TEATRO ANTIPSIKOLOGICO ASTRATTO E TATTILE.....	21
2.6 ALTRE OPERE DI F. T. MARINETTI.....	26
2.6.1 TAMBURO DI FUOCO.....	26
2.6.2 PRIGIONIERI.....	28
2.7 LE SERATE FUTURISTE E L'ATTORE IDEALE.....	30
<b>3. TEATRO D'AVANGUARDIA CECO.....</b>	<b>35</b>
3.1 TEATRO LIBERATO DI PRAGA.....	37
3.1.1 JINDŘICH HONZL E JIŘÍ FREJKA.....	39
3.1.2 JIŘÍ VOSKOVEC & JAN WERICH (V+W).....	42
3.2 TEATRO DADA E STUDIO MODERNO.....	47
3.3 «DÉČKO» DI E. F. BURIAN.....	51
<b>4. CONFLUENZE E INFLUENZE.....</b>	<b>55</b>
4.1 ANALOGIE.....	58
4.2 DIFFERENZE.....	60
<b>5. CONCLUSIONE.....</b>	<b>62</b>
<b>6. RIASSUNTO.....</b>	<b>63</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>64</b>
7.1 BIBLIOGRAFIA PRIMARIA.....	64
7.2 BIBLIOGRAFIA SECONDARIA.....	64
7.3 SITOGRAFIA.....	65

## 1. Introduzione

La presente tesi di laurea triennale mira ad esplorare due fenomeni delle avanguardie storiche, con l'orientamento verso l'ambiente teatrale: *il teatro futurista italiano* e *il teatro d'avanguardia ceco*. Essendo un'attrice di formazione laureata nella scuola teatrale, ho trovato interessante e originale optare per un tema di questo genere, soprattutto perché avrei potuto unire le mie conoscenze ed esperienze acquisite durante il mio percorso da entrambi due campi di studi, i quali il tema scelto collega.

La tesi si divide sostanzialmente in tre parti fondamentali: La prima si concentra sul teatro futurista di *Filippo Tommaso Marinetti*, il personaggio chiave del Futurismo italiano, ed i suoi collaboratori, soffermandosi sulle analisi dei selezionati manifesti futuristi principali dal campo teatrale del gruppo («*La voluttà d'esser fischiati*», «*Il Teatro di varietà*», «*Il Teatro futurista sintetico*», «*Il Teatro della sorpresa*» o «*Il Teatro antipsicologico astratto e tattile*») e su alcune opere teatrali marinettiane («*Il Tamburo di fuoco*» e «*Prigionieri*»).

La seconda, invece, presenta i più significanti esponenti dell'avanguardia teatrale nell'ambiente ceco – il «*Teatro liberato*» nelle sue due linee creative (la prima di *Jindřich Honzl* e *Jiří Frejka*, la seconda di *Jiří Voskovec* e *Jan Werich*), il «*Teatro Dada*» e lo «*Studio moderno*» di *Jiří Frejka* e infine il teatro «*D 34*» (chiamato «*Děčko*») di *E. F. Burian*. Questi due capitoli avranno l'obiettivo di introdurre tutti i due ambienti d'avanguardia teatrale mediante le sue opere, i rappresentanti e gli spettacoli, ma soprattutto cercare di dimostrare i principi e le innovazioni più importanti che questi teatri hanno introdotto nel corso degli anni della sua attività.

Le analisi di entrambe le scene vanno seguite dal terzo capitolo principale, nel quale cercherò di riassumere e mettere in rilievo le possibili convergenze, influenze o confluenze tra il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco, sottolineando alcune analogie e differenze notate a posteriori tra loro.

## 2. Teatro futurista italiano

Nel contesto della drammaturgia di fine Ottocento e inizio Novecento – dominata, in Europa, dal naturalismo (*Henry Becque* o *Gerhart Hauptmann*), dal teatro psicologico e d'atmosfera (*A. P. Čechov*, *Henrik Ibsen*) e dal teatro simbolista (*Maurice Maeterlinck* o *August Strindberg*), e in Italia, dal teatro verista (di e ispirato a *Giovanni Verga*), dal teatro dialettale (*Eduardo Scarpetta* oppure *Pio de Flaviis*) e dal teatro decadentista (di e ispirato a *Gabriele D'Annunzio*) – il Futurismo rappresenta una delle principali istanze di rinnovamento. La nuova linea avanguardistica promossa da *Filippo Tommaso Marinetti* e dagli altri esponenti del movimento segna, infatti, una rottura radicale con tutte le forme teatrali dell'epoca percepite ormai come stantie e tradizionali, avviando un'estesa rivoluzione dell'arte drammatica di cui si analizzeranno, attraverso i manifesti e le opere, gli obiettivi principali, nonché una delle sue ricadute europee: il teatro ceco d'avanguardia.

Durante il primo ventennio del XX secolo si formano dei gruppi i quali vengono definiti dai loro *manifesti* che caratterizzano non solo la loro arte ma anche i loro sostenitori stessi, la loro mentalità, i loro pensieri e la loro visione del mondo e della concezione dell'arte avanguardia, che secondo loro non è solo la migliore direzione e strada artistica, ma anche il modo d'esistenza, lo stile di vita in generale, in tutto quello che si fa. Sappiamo bene già da Shakespeare che «*tutto il mondo è un palcoscenico*»<sup>1</sup> e gli uomini su questa scena sono come gli attori, e questo secondo me vale anche per i futuristi. Ogni solo discorso, ogni manifestazione assomiglia già ad una scena. Basta guardare qualsiasi poesia futurista in sua forma scritta – se si deve leggere ad alta voce, si realizza subito uno spettacolo. Cioè, leggendola bisogna proprio esibirsi. I simpatizzanti di questo movimento furono in sostanza veramente molto «teatrali» e drammatici (parlando non solo dell'ambito teatrale ma attraverso tutte le discipline di cui s'occupavano). Con questa loro grande espressività si può facilmente prevedere che il loro teatro sarà in molti aspetti cruciale per lo sviluppo del teatro moderno nei prossimi anni, e non solo in Italia.

Fondatore del movimento, nonché redattore di una larga maggioranza tra i manifesti futuristi, *Filippo Tommaso Marinetti* (1876–1944) fu determinante anche nella definizione e nello sviluppo del nuovo teatro. Va precisato che tra gli anni 1911 e 1933 viene pubblicata in totale una decina di manifesti dedicati al *teatro futurista*, tra i quali per esempio: «*La declamazione dinamica e sinottica*» (1916) di F. T. Marinetti, «*Il Teatro aereo futurista*» (*Il volo come espressione*

---

<sup>1</sup> La parte iniziale di un monologo famosissimo tratto dall'opera teatrale «Come vi piace» (in originale inglese «As you like it») di William Shakespeare.



*artistica di stati d'animo*, 1919) di Fedele Azari, «*Il Teatro visionico*» (1920) di Pino Masnata e più tardi «*Il Teatro totale per masse*» (1933) di F. T. Marinetti. Tuttavia, non tutti di loro, erano complessivamente così fondamentali e della stessa importanza, di alcuni non esistono neanche abbastanza informazioni notevoli. In tutti questi testi ci saranno sicuramente dei punti di contatto, ma premetto che nello svolgimento di questa tesi mi concentrerò soprattutto sui manifesti teatrali selezionati sotto, i quali sono i più importanti per le mie ricerche e che hanno avuto anche il maggior impatto sullo sviluppo del teatro futurista italiano in termini delle sue innovazioni. Per le mie analisi e parafrasi sulle seguenti pagine userò come testo di partenza soprattutto la raccolta di «*Manifesti futuristi*» di F. T. Marinetti a cura di *Guido Davico Bonino*.

In questo capitolo cercherò in primo luogo di individuare diversi tipi di teatro introdotti dai futuristi, soprattutto tramite le analisi di cinque documenti principali del teatro futurista: 1) «*Manifesto dei drammaturghi futuristi*» (1911) ovvero «*La voluttà d'esser fischiati*», un testo significativo che precede i seguenti manifesti teatrali e spiega le idee di base di tutto il teatro futurista in generale, nonché introduce il principio del ragionamento dei futuristi sul teatro e sulla loro drammaturgia; 2) «*Il Teatro di varietà*» (1913) di F. T. Marinetti; 3) «*Il Teatro futurista sintetico*» (1915) di B. Corra, E. Settimelli e F. T. Marinetti; 4) «*Il Teatro della sorpresa*» (1921) chiamato anche «*Il Teatro a sorpresa*» di F. Cangiullo con F. T. Marinetti e infine aggiungerò anche 5) «*Il Teatro antipsicologico astratto e tattile*» (1924), sempre di Marinetti.

## 2.1 La voluttà d'esser fischiati

L'11 gennaio 1911 viene pubblicato il «*Manifesto dei drammaturghi futuristi*», titolo successivamente modificato in «*La voluttà d'esser fischiati*»: un testo breve, originariamente della lunghezza di un *dépliant* ma cruciale, tant'è che viene ripreso anche nel successivo e più celebre «*Guerra sola igiene del mondo*» (1915). Nell'edizione a stampa, Marinetti chiarisce fin dalle prime righe dell'introduzione che *l'opera teatrale* è fra tutte le forme artistiche quella che può potenzialmente avere l'impatto maggiore.<sup>2</sup>

L'obiettivo di Marinetti, in qualità di portavoce del gruppo (anche questo manifesto come gli altri utilizza la prima persona plurale: «noi vogliamo», «noi insegniamo», «noi disprezziamo» ecc.) è mettere fine all'Arte drammatica quale è concepita e praticata dai suoi contemporanei.<sup>3</sup> Questo significa innanzitutto per Marinetti smettere di concepire il teatro come «un prodotto

---

<sup>2</sup> Queste prime righe fanno parte di una «nuova introduzione» che la versione ristampata contiene (a differenza di quella originale).

<sup>3</sup> Tramite questo manifesto viene annunciata una nuova drammaturgia – quella futurista.

industriale sottoposto al mercato dei divertimenti dei piaceri cittadini». Per questa ragione invita gli autori a *disprezzare il pubblico* e ad avere *orrore del successo immediato*, cioè l'esatto contrario di quello che tutti gli artisti (che siano autori, attori, musicisti o registi) di solito ricercano andando in scena. L'unica cosa che dovrebbe preoccupare gli autori è la loro *assoluta originalità novatrice*, sia a livello tematico sia a livello formale. Marinetti combatte innanzitutto contro *i leitmotiv dell'amore* e contro *il triangolo dell'adulterio*, temi abusati e di largo successo. Per questo propone, se non di abolirli, di ridurli al massimo, integrandoli eventualmente nei testi e negli spettacoli come elementi secondari e accessori. Inoltre, Marinetti esprime il suo disprezzo per *gli spettacoli inevitabilmente pietosi*, per tutte le opere che hanno come solo obiettivo quello di farci *commuovere o farci piangere*. I futuristi odiano in generale ma in particolare nel teatro qualsiasi tipo di *ricostruzione storica*. Menzionano per esempio suscitare l'interesse tramite le figure di un eroe o eroina (come Nerone, Giulio Cesare o Francesca da Rimini) ecc. Affermano invece che il nuovo dramma deve contenere in sé un *sogno futurista*, cioè partire dalle istanze del presente, provando a cogliere la nuova sensibilità e mentalità degli esseri umani nel XX secolo. È dunque *La Macchina* – la più grande innovazione tecnica e scientifica – che dovrebbe dominare sul palco.

Sul versante formale, invece, si deve tendere alla *sintesi della vita*. Secondo i futuristi, l'arte drammatica senza sintesi non può più esistere. Ne consegue che i drammaturgi futuristi dovrebbero usare (anche per le loro opere teatrali) solamente *il verso libero*. Anche la *funzione dell'attore* deve cambiare essenzialmente: i futuristi vogliono che gli attori siano del tutto sottoposti agli scrittori e tirati fuori dalla spinta del pubblico. Bisogna abolire anche gli applausi, perché sicuramente non sono un criterio valido. Tutto questo costringe gli attori alla ricerca della facilità e l'effetto, e li allontana dai valori di una vera e propria opera d'arte. E infine, lo slogan principale che dà il titolo a tutto il manifesto: i futuristi insegnano *la voluttà d'esser fischiati*. Quello che viene subito applaudito Marinetti classifica come «banale» o «rivomitato». Da queste convinzioni futuriste possiamo indovinare che per Marinetti non esiste un incubo più grande come quello di avere un immediato successo dal pubblico. Essere applauditi per i futuristi significa un orrore. Loro *non vogliono piacere*, loro vogliono *essere fischiati dal pubblico*. Nel frattempo, finché questi «ordini» non entrino in vigore, sono felici di sentire il fischio.

Questo manifesto ha carattere programmatico e introduttivo: le innovazioni che i futuristi secondo Marinetti dovrebbero apportare nel teatro sono suggerite ed evocate più che sviluppate analiticamente, cosa che invece l'autore farà nei manifesti successivi.

## 2.2 Teatro di varietà

Molto più concreto a livello di proposte, il secondo manifesto, sempre a firma di Marinetti: «*Il Teatro di Varietà*», pubblicato due anni dopo (l'11 ottobre 1913) sulla rivista fiorentina *Lacerba*. Questo testo ha una portata più ampia: presenta una ventina di punti e una conclusione riassuntiva in cinque punti.

In questo testo Marinetti ribadisce il suo orrore per il teatro contemporaneo e in particolare per due delle sue forme maggiori: la *ricostruzione storica* e la *riproduzione fotografica* della vita. Propone invece di ripartire dal *Teatro di Varietà* perché questo non ha nessuna tradizione, vive nel presente e si nutre soltanto dell'*attualità*; per questa ragione si presta, almeno potenzialmente, a esprimere l'idea e la parola d'ordine del futurismo: *la velocità*. Ma il teatro di varietà, per accordarsi alle esigenze del futurismo, deve trasformarsi, stupire il pubblico, disorientarlo, per esempio attraverso la comicità, l'eccitazione erotica o dispositivi tecnici novatori, come il *cinematografo*. Quest'ultimo non soltanto permette di potenziare la visione ma anche di estenderla inserendo spettacoli irrealizzabili all'interno dello spettacolo, battaglie, viaggi, corse d'automobili, voli d'aerei. È qui che entra in gioco uno dei concetti chiave del nuovo teatro, ciò che Marinetti chiama *il meraviglioso futurista*, il quale, a differenza del meraviglioso classico o fiabesco, nasce proprio in seno alla modernità, come effetto della vita moderna e delle invenzioni tecnologiche. Marinetti elenca quattordici esempi di questo *meraviglioso*, i più importanti dei quali per il confronto con il teatro di avanguardia ceco sono i seguenti: *le caricature, le ironie, le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, le pantomime satiriche o il cumulo degli avvenimenti in fretta*. Tutti questi esempi convergono verso l'obiettivo di creare una *nuova sensibilità*, offrendo agli spettatori degli spettacoli pieni di *dinamismo*: dinamismo delle forme, dei colori e dei movimenti. Ma questo dinamismo non deve essere soltanto un tema del nuovo teatro, deve prodursi sulla scena in collaborazione con il pubblico che viene chiamato a partecipare direttamente all'azione. È questa una delle innovazioni principali del teatro futurista destinata ad avere largo seguito negli sviluppi ulteriori del teatro europeo. Secondo Marinetti, infatti, il pubblico non deve essere passivo, ma interagire, cantare, muoversi, comunicare e improvvisare insieme con gli attori; insomma, non si tratta di assistere a un nuovo teatro dinamico, ma si tratta di «farlo» sulla scena e insieme alla platea, abolendo concretamente la quarta parete. I futuristi vogliono unire l'atmosfera del pubblico con quella sul palco. Così si può più facilmente collaborare con *la fantasia* e svolgere le azioni dovunque nello spazio del teatro. A questo proposito, è interessante un passaggio del testo dedicato alla percezione e posizione della *donna sul palcoscenico*. Da un lato si vuole assolutamente privare

le donne del romanticismo e tutti i loro sospiri e frasi, perché le deformano (Marinetti sostiene che le creano delle maschere), ma dall'altro lato risaltano le sue qualità animali e le sue forze seduttive, resistenti. Agli uomini, invece, viene insegnata la «scuola della sincerità». In poi, il teatro futurista dovrebbe creare *un'atmosfera del pericolo* sana, ma forte, per esempio tramite i «*salti della morte*» – in automobile, in bicicletta, a cavallo. Il Teatro di Varietà è secondo l'autore l'unica «scuola» adatta da consigliare agli adolescenti, perché spiega anche le cose complicate e problematiche in una forma rapida, precisa e acuta.

Tra l'altro, questo manifesto ci propone anche quattro leggi dominanti nella nostra vita: Abbiamo bisogno di *complicazioni e ritmi diversi*, di rendersi conto della *fatalità* delle bugie e contraddizioni e dell'*onnipotente presenza* che modifica le nostre forze. E infine, la dominanza cruciale è *la sintesi di velocità* con le trasformazioni.

Dunque, che cosa disdegna di più questo Teatro di Varietà? Sicuramente sarà *l'amore* (cosiddetto «ideale») e *il romanticismo*, la nostalgia della passione, *i sentimenti amorevoli* in generale. Abbassa l'amore ad un livello soltanto naturale (quello del coito) e apprezza invece tali amori che sono facili, leggeri e ironici, perfino anche divertenti. Poi, disprezza l'accademica. Questo teatro è primitivo, cerca dei mezzi semplici, è impreveduto, distrugge l'Arte con la «A» maiuscola. Abbatte anche le concezioni di prospettiva, proporzione, tempo e spazio. Distrugge l'arte tradizionale, quello che offre sono «*i massimi*» attuali del periodo – massima velocità, equilibrio, massima frenesia muscolare, sviluppo dell'intelligenza animale, massima mostruosità anatomica ecc. Uno dei pensieri finali forniti da Marinetti è la stupidità dell'analizzare i sentimenti. Il teatro attuale in quel epoca esaltava la vita interna e quindi *la psicologia*. Quello che però glorifica Il Teatro di Varietà è totalmente opposto, *antipsicologico*, a cui Marinetti dà il nome di *fisicofollia*.

« *Il Futurismo vuole trasformare  
Il Teatro di Varietà in teatro dello stupore,  
del record e della fisicofollia.* » <sup>4</sup>

– F. T. MARINETTI

Dopo aver presentato tutti i punti fondamentali del manifesto, segue un riassunto, nel quale emergono ulteriori precisazioni: Gli spettacoli del Teatro di Varietà devono porsi come obiettivi

---

<sup>4</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009, p. 153

quelli di distruggere la logica; evitare di stabilire qualsiasi tradizione<sup>5</sup>; introdurre necessariamente *la sorpresa*. Poi afferma che gli spettatori devono per forza agire tra di loro e attraverso tutte le aree del teatro: nella platea, nei palchi e anche nelle gallerie. A Marinetti piace moltissimo l'idea del caos e dei litigi avvenuti tra il pubblico durante i loro spettacoli, e per questo motivo suggerisce di fare diversi scherzetti agli spettatori, tra cui per esempio le seguenti proposte assurde: *vendere lo stesso posto a dieci persone, mettere della colla forte su alcune poltrone*, così che lo spettatore rimani incollato e susciti divertimento, oppure *cospargere le sedie di polveri e sostanze che provochino il prurito o lo sternuto* ecc. Diciamo che alcune di queste idee sono anche abbastanza rozze e toste, comunque ci fanno capire bene che cosa Marinetti voleva tramite queste «trappole» di proposito ottenere. L'obiettivo desiderato era soprattutto ilarità degli altri, aggressività e confusione tra il pubblico. Si propone di rappresentare in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane in una forma condensata e comicamente mescolata, introdurre le opere di Bach, Wagner o Chopin dalle canzonette napoletane, ascoltare una sinfonia di Beethoven dall'ultima nota (a rovescio), oppure ridurre William Shakespeare ad un solo atto ecc. Nelle ultime righe viene descritto il profondo entusiasmo per *gli americani*. Marinetti li chiama „eccentrici” ed esalta il loro grottesco, dinamismo ed enormi brutalità. Suggerisce che da tutto questo (e molto altro) nascerà «*la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.*»<sup>6</sup>

Prima di concludere l'esplorazione di questo manifesto, vorrei menzionare ancora un termine che viene introdotto da Marinetti alla fine di queste righe, cioè: *music-hall* – e la continua frequentazione di questo posto (ugualmente come per esempio *caffè-concerto*) sembra di essere anche molto eloquente per il futuro corso del movimento. Quello che si per il resto considera fondamentale in questo testo è l'affinità tra *il Futurismo e la varietà* descritta da Marinetti, la cui viene caratterizzata soprattutto dalla velocità ed elettricità, che possiedono entrambi e grazie le quali praticano *l'eccitare e lo stupire*. Il cosiddetto «*meraviglioso futurista*», poi, è ironico, ridicolo, antiaccademico, «primitivo», non ha paura di essere caricaturale o di dare l'impressione della stupidità e balordaggine. Sostiene fortemente l'interazione del pubblico con gli attori in un pluralismo d'azioni e attraverso diversi spazi teatrali, sviluppa *il dinamismo e la rapidità*.

---

<sup>5</sup> Considera stupide sia le revues parigine che la tragedia greca, si pone contro tutti e due. Non vuole che il teatro dei futuristi fosse quello che purtroppo ancora è, cioè, un giornale.

<sup>6</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009, p. 155

## 2.3 Teatro futurista sintetico

Un terzo e fondamentale manifesto sull'arte drammatica è il «*Teatro futurista sintetico*» del 11 gennaio 1915. I segnatari del manifesto sono tre: *Bruno Corra*<sup>7</sup>, *Emilio Settimelli* e *F. T. Marinetti*. Il testo si suddivide in sei parti ben evidenziate. La prima è un inno alla *violenza* e alla *guerra*<sup>8</sup>: non dimentichiamo che di lì a poco l'Italia entrerà in guerra a fianco dell'Intesa. Secondo i firmatari, per imparare a decidersi velocemente e a semplicemente slanciarsi non servono libri o riviste. Sostengono che oggi possiamo influenzare guerrescamente la nostra anima<sup>9</sup> soltanto tramite *il teatro* – il principale mezzo di comunicazione. La forma letteraria è vista come poco efficace per le intenzioni futuriste. La ragione è semplice: mentre il 90% del popolo italiano frequenta regolarmente il teatro, i libri e le riviste sono lette soltanto dal 10% della popolazione, quindi è molto più facile influenzare la massa mediante gli spettacoli teatrali.

La seconda parte della sezione introduttiva ribadisce la necessità della lotta contro *il teatro passatista*<sup>10</sup>, ovverosia tutto il teatro coevo, condannato perché psicologizzante, analitico e statico. Ma quali sono allora i tratti specifici del nuovo teatro italiano? Sette aggettivi lo definiscono: «*Sintetico*»<sup>11</sup> è il primo e il più importante attributo. Gli spettacoli futuristi devono innanzitutto essere brevissimi e contenere molte situazioni, sensazioni, idee o simboli in pochi istanti: poche parole, pochi minuti, pochi gesti. La brevità produce velocità, dinamismo e sorpresa. Invece dei consueti «atti» in cui si ripartisce lo spettacolo, i futuristi propongono degli «attimi» della durata di pochi minuti. Affermano che la sintesi e la brevità permetterebbero al teatro anche di concorrere con il successo del *cinematografo*. Sono convinti che solo così si possa costituire un teatro nuovo, che sarà in armonia con la velocità e sensibilità futurista.

Il teatro futurista è inoltre «*Atecnico*». In questa parte gli autori si occupano delle caratteristiche del *teatro passatista* che sono in opposizione a quelle futuriste. Spiegano per esempio che il teatro passatista deforma l'autore a causa della sua forma letteraria. Non sopportano la necessità di costruire le vicende in così molti atti. Affermano che con queste tecniche si perde il senso dell'azione, anche perché ci sono troppe discussioni inutili senza un forte legame con le vicende

---

<sup>7</sup> Bruno Corra = pseudonimo di Bruno Corradini

<sup>8</sup> A proposito, la guerra veniva tanto desiderata dai futuristi, Marinetti (tra l'altro) in questo manifesto spiega anche la sua inevitabilità.

<sup>9</sup> Cioè, l'anima degli italiani.

<sup>10</sup> Marinetti e i suoi colleghi sostengono che il teatro passatista (o semi-fururista) è un teatro pacifista, neutralista, il quale si trova in una contrapposizione totale alla velocità e ferocia sintetizzante della guerra e quindi: del vero e proprio teatro futurista che viene proclamato e creato esattamente in questo momento. Al posto di sintetizzare i fatti nel minimo di parole e gesti, distrugge la varietà dei luoghi che per i futuristi sono una risorsa dello stupore e del dinamismo così intensamente voluti.

<sup>11</sup> In questo manifesto del «Teatro futurista sintetico» succede per la prima volta che il teatro è marchiato con tale aggettivo specifico, il quale diventa un titolo chiave per l'intera espressione di questo movimento artistico.

principali del protagonista. Disprezzano anche il fatto che i passatisti fanno tutto in modo che sia assolutamente comprensibile al pubblico, di cui secondo i futuristi non c'è bisogno. Poi spiegano le differenze di quello che vogliono effettuare nel teatro loro, con il movimento sintettista: i futuristi si oppongono a tale tecnica, la quale dai tempi antichi fino ad oggi si è rivelata sempre dogmatica, troppo logica e pedante. Presentano quindi questi 8 punti riassuntivi: Perché scrivere centinaia di pagine quando basta scrivere una sola? Perché non ribellarsi alla teatralità quando la nostra vita stessa, pur essendo nella sua gran parte anti-teatrale, offre lo stesso delle possibilità sceniche di valore? Perché soddisfare le primitive folle? Perché prendersi cura del «verosimile» quando la verosimiglianza è un'assurdità che non coincide né con il valore né con la genialità? Perché spiegare tutto che si rappresenta nelle scene con la logica quando neanche nella vita reale ci accadono solo degli avvenimenti interamente logici, con tutte le cause e conseguenze? Perché cedere alle regole di crescendo, preparazione e massimo effetto alla fine? Perché appesantirsi con la tecnica quando ogni individuo (anche una persona stupida) può ottenerla tramite studio, pratica e pazienza? E infine, perché lasciarsi prendere via la sensazione del dinamico salto nel vuoto della creazione quando è totalmente fuori da tutti i campi esplorati? Mediante tutte queste domande i futuristi si oppongono al teatro «tradizionale».

In terzo luogo, il teatro futurista aspira a essere «*Dinamico e simultaneo*». Con questi due termini gli autori intendono un teatro che nasce dall'improvvisazione, dall'intuizione e dall'attualità. Massimo valore ha il lavoro teatrale concepito, a differenza del teatro coevo, direttamente sulla scena in accordo allo spazio di presentazione e ricezione. Questo è un presupposto e un'innovazione importante del nuovo teatro: il luogo dove sarà presentato il dramma non è accessorio ma deve al contrario essere preso in considerazione fin dal suo concepimento, perché l'ambiente è una fondamentale risorsa d'ispirazione: «*Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare ma tien conto di un pettegolezzo di comici, si addormenta a una battuta di Ibsen, ma si entusiasma per i riflessi rossi o verdi delle poltrone.*»<sup>12</sup> Il dinamismo si ottiene tramite la compenetrazione di ambienti diversi e anche di tempi diversi. Per dare un esempio più concreto: in una sintesi scritta dai futuristi del nome «*Simultaneità*» ci sono più ambienti che si compenetrano tra loro e tanti tempi diversi che vengono messi insieme in diverse azioni simultanee.

Infine, il teatro futurista deve essere «*Autonomo, alogico, irreal*»: opporsi all'imperativo della verosimiglianza. Gli autori del manifesto sostengono che la sintesi teatrale futurista deve essere indipendente dalla logica, assomigliando solo a se stessa. Non deve acquisire dalla realtà ma

---

<sup>12</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009, pp. 157-165

dal *mondo teatrale* che rappresenta una realtà speciale, la quale attacca i nervi con violenza. Il teatro futurista sintetico determina *due correnti* da cui nasce. *La prima* sarebbe la loro passione per la vita attuale e per la velocità, *la seconda* poi la modernissima concezione dell'arte senza logica, senza tradizione, senza estetica o senza tecnica che potrebbe disturbare la genialità dell'artista, il cui compito è solo di creare delle espressioni sintetiche, le cui abbiano tanta energia e valore di una novità assoluta. In altre parole: «*Il teatro futurista nasce dalla passione per la velocità e per la frammentarietà, e dal rifiuto di qualsiasi regola o tecnica e si basa solo sulla genialità dell'artista.*»<sup>13</sup>

La parte finale di questo manifesto sono ovviamente *le conclusioni*: viene richiesta abolizione della tecnica; si vuole porre sulla scena tutte le scoperte inverosimili, bizzarre e anti-teatrali della genialità futurista, nella fantasia, nel record e nella fisicofollia; bisogna sensibilizzare il pubblico, risvegliarlo ed esplorarlo, l'azione scenica deve invadere platea e spettatori creando così una connessione più grande tra palcoscenico e pubblico; viene suggerito di fare amicizia cordiale con i comici, perché sono probabilmente gli unici che non si lascino deformare dallo sforzo culturale; bisogna abolire le forme teatrali come il vaudeville, la commedia, il dramma e la tragedia, per poter sostituirli dalle numerose *forme del teatro futurista*: come la simultaneità, la compenetrazione, l'ilarità dialogata, la sensazione sceneggiata, l'atto negativo, la deformazione sintetica ecc.; è anche necessario creare una corrente di confidenza senza rispetto tra i futuristi e la folla, che dovrebbe servire per instillare la vivacità e la dinamica di una *nuova teatralità*: quella *futurista*.

I manifesti presentati finora rappresentano «*le prime parole sul teatro*», come scrive appunto Marinetti insieme ai suoi colleghi. All'altezza cronologica di quest'ultimo manifesto, possiamo dunque considerare il teatro futurista come ampiamente avviato e formalizzato nelle sue linee guida principali. Questo manifesto serve praticamente come una parte introduttiva, una specie di prefazione alla raccolta omonima di quasi un'ottantina delle «*sintesi teatrali*», micro-attinici firmati dai tre segnatari del manifesto stesso (Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settemelli, Bruno Corra) e da altri colleghi, tra cui: *Remo Chiti, Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Francesco Cangiullo, Luciano Folgore, Decio Cinti*, a cui si aggiungono anche il pittore, scultore e uno dei principali teoretici del Futurismo *Umberto Boccioni* e il musicista *Balilla Pratella*.

---

<sup>13</sup> Lozza, Silvia. *Tesionline – Il più grande database delle Tesi di laurea e dei laureati italiani* [online]. [senza data] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: <https://www.tesionline.it/appunti/lettere-e-filosofia/filippo-tommaso-marinetti/analisi-del-manifesto-del-teatro-futurista-sintetico/688/4>



## 2.4 Teatro della sorpresa

Fin qui abbiamo visto come i futuristi hanno rinnovato e glorificato *Il Teatro di Varietà* o come hanno distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica e preparazione nel *Teatro futurista sintetico*. Abbiamo anche capito come hanno creato dei nuovi personaggi irreali in ambienti reali, le simultaneità di tempo e spazio, le compenetrazioni, il dramma d'oggetti, le immagini sceneggiate, i gesti ecc. E che cosa adesso?

Nel manifesto «*Il Teatro della Sorpresa*» (più tardi chiamato anche «*Teatro a sorpresa*»), pubblicato l'11 ottobre 1921 e firmato da *F. T. Marinetti* e *Francesco Cangiullo*, i futuristi cercano di fare un ulteriore «balzo» in avanti, come lo definiscono loro stessi. Insieme ai due manifesti precedenti («*Il Teatro di Varietà*» e «*Il Teatro futurista sintetico*»), questo viene a creare un *ideale trittico* delle idee di base del teatro futurista italiano.

Come lo annuncia già il titolo, il manifesto si concentra sulle strategie per generare *la sorpresa*. Quello si dovrebbe fare con tutti i mezzi, fatti e idee possibili. È già stato proclamato più volte che la sorpresa è l'elemento principale dell'arte, ma è proprio in questo manifesto che l'importanza data al valore di *sorprendere* diventa essenziale e assoluta. Consapevoli che ormai è diventato sempre più difficile stupire il pubblico, i futuristi propongono di adottare dei metodi radicali per colpire «letteralmente» gli spettatori e la loro sensibilità usando frastuoni, rumori, acqua schizzata o gli echi ripercossi e un insieme di azioni imprevedute, affinché ogni sorpresa partorisca sempre nuove sorprese nel pubblico (in platea, nei palchi ma anche nella città dopo lo spettacolo, la sera stessa o ancora il giorno dopo, infinitamente).

Il Teatro della Sorpresa comprende tutte le fisico-follie del caffè-concerto ma vede anche la partecipazione di ginnasti, atleti, eccentrici, illusionisti ecc. Rispetto alle innovazioni introdotte dal teatro sintetico, troviamo qui elementi ulteriori di novità: il «*Teatro-giornale*» del movimento e il «*Teatro-galleria*» di quadri. Le declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà<sup>14</sup>, si compenetrano qui alle danze, alle «discussioni» improvvisate tra strumenti musicali (per esempio tra più pianoforti), ai poemi sceneggiati oppure al canto accompagnato dal pianoforte ecc. In altre parole, il teatro della sorpresa è un teatro più radicalmente interconnesso alle altre arti, un teatro «totale».

Diversamente dagli altri manifesti, qui il ruolo di *F. T. Marinetti* è secondario rispetto a quello del suo cofirmatario: napoletano *Francesco Cangiullo* (1884–1977), il quale regala al

---

<sup>14</sup> riferimento a le «Parole in Libertà», opera letteraria di *F. T. Marinetti*

Futurismo un contributo speciale in termini di sperimentazione e novità nel teatro. È lui infatti l'ideatore del Teatro della sorpresa messo in scena in una tournée della prima vera *Compagnia di teatro futurista*, gestita da lui stesso e da Marinetti. Grazie a questa compagnia teatrale Il Teatro della Sorpresa, l'ultima grande invenzione a favore dell'Avanguardia, si diffonde in tutta Italia. A differenza degli esempi precedenti, dove i manifesti teorici di Marinetti precedevano la loro concretizzazione drammatica, qui l'ordine è invertito. Il documento programmatico viene steso infatti dopo gli spettacoli (all'inizio del 1922, anche se nella versione a stampa risulta retrodatato. Succede perché adesso entrambi gli autori sono passati dalle idee immediatamente ai fatti, alle azioni dirette e così hanno dato l'inizio ad una favorevole stagione del «nuovo teatro futurista»<sup>15</sup>.

FRANCESCO CANGIULLO: «*Ma il Manifesto del Teatro della Sorpresa, fu scritto a Napoli, da Marinetti e da me, la notte del... 9 ottobre 1921, nel Hôtel de Londres. Se non che, Marinetti volle datare anche questo manifesto da Milano, patria e sede del Futurismo, ed anche con l'11, invece che col 9; poiché, superstizioso come un orientale qual era, amava l'11 e lo aveva fedele portafortuna.*»<sup>16</sup>

Come sede di questa nuova invenzione<sup>17</sup> viene scelta *Napoli*, proprio in omaggio all'autore napoletano Cangiullo, al posto di *Milano*, che era la sede principale dell'intero movimento futurista nonché luogo di creazione della maggior parte dei manifesti e delle opere futuriste. È proprio al *Real Teatro Mercadante*<sup>18</sup> di Napoli, dove si svolge il primo grande «battesimo» del Teatro della Sorpresa – il 30 settembre 1921, tramite il debutto della già menzionata *Compagnia Futurista De Angelis*<sup>19</sup> (fondata dall'attore futurista *Rodolfo De Angelis*) di cui F. Cangiullo era il direttore artistico. Dopo questo spettacolo la Compagnia ha iniziato a girare anche per altri teatri italiani, diffondendo il Teatro della Sorpresa ai pubblici più svariati.

Con questo «*balzo in avanti al teatro*» la rivoluzione teatrale dei futuristi si realizza in modo ancora più forte di prima. Una delle più grandi differenze che viene portata da questo nuovo teatro futurista (al contrario di quei due precedenti) è forse nella sua capacità di progredire,

---

<sup>15</sup> Durante il suo ultimo anno (1924), la Compagnia del Teatro della Sorpresa (funzionante tra 1921-1923) ha cambiato il suo nome appunto in «Nuovo Teatro Futurista».

<sup>16</sup> Musella, Mario. Francesco Cangiullo e il «suo» Teatro della Sorpresa (1921). *California Italian Studies* [online]. 2012, 3(1). [consultato il 13 aprile 2022]. Disponibile da: <https://escholarship.org/uc/item/9pf7g08h>

<sup>17</sup> = Teatro della Sorpresa

<sup>18</sup> Questo teatro era già il posto della prima storica «serata futurista napoletana» nel 1910.

<sup>19</sup> «Compagnia Futurista De Angelis» o la «Compagnia del Teatro della Sorpresa»: in diversi fonti si trovano queste due versioni differenti del nome, però si tratta di una stessa Compagnia fondata da Rodolfo De Angelis e diretta da Cangiullo.

perfino imparando anche dai suoi propri predecessori. Per esempio: sebbene il Teatro della Sorpresa abbia le basi fondamentali nate sicuramente dal Teatro futurista sintetico, da esso si distanzia velocemente, perché vede in sé qualcosa di già più nuovo e più attuale, si sente subito come *il superamento* delle innovazioni del teatro sintetico. Dunque, non solo i futuristi (in questo momento parliamo soprattutto di Cangiullo) negano altre arti teatrali del passato, ma si oppongono anche alla loro stessa polemica, trasformandola in qualcosa ancora meglio di prima. Cangiullo con «il suo» Teatro della Sorpresa ci è riuscito. Il teatro, per lui, è un'opera artistica indipendente e sempre nuova, la cui non si può ripetere e non può assomigliare a nessun'altra che a sé stessa. Questo è sostanzialmente il motivo da cui deriva il rifiuto di tutti i modelli, tra cui quelli futuristi precedenti compresi. Inoltre, «*la sorpresa*», la quale nel Teatro futurista sintetico era normalmente prevista in un programma, nel Teatro della Sorpresa diventa incontrollabile e soprattutto del tutto inaspettata, sempre pronta. Per gli spettacoli significa anche uscire fuori dalle norme di spazio, tempo e progetto della propria struttura, per poter creare una nuova «*realtà teatrale*» più aperta. Questa è in fondo l'unica forma in cui il teatro futurista può essere coerente con se stesso, perché la logica stessa dei manifesti, cioè liste di direttive, va contro l'idea di sorpresa, da qui l'esigenza dei futuristi di partire anche dalla pratica teatrale e non soltanto dal programma teorico, come abbiamo visto finora.

Merita di essere segnalata inoltre la grande *complessità tecnica* che le innovazioni introdotte da questo manifesto richiedono. Il Teatro della Sorpresa si presenta come un intreccio di svariate suggestioni che dal punto di vista scenico e creativo sono sicuramente le più complicate mai affrontate da questa Avanguardia. Gli spettacoli della sorpresa erano complessivamente eterogenei, aperti alle influenze di altre esperienze estetiche e ai diversi linguaggi artistici. Prevedevano infatti la recitazione di parole in libertà ma anche musiche, danze, esposizioni di tavole parolibere, di quadri e sculture, improvvisazioni, letture dei manifesti, proiezioni e molto altro. In poche parole si trattava di sviluppare «*la varietà*» e «*il sintetismo*» superandoli in un'ulteriore sinossi dinamica, basata sulla simultaneità di diverse azioni e mezzi espressivi. L'obiettivo è ottenere una nuovissima teatralità assoluta. Da questo punto di vista si può dire che Francesco Cangiullo già preannunci il posteriore «*teatro totale*»<sup>20</sup> di Marinetti (1933). Queste sperimentazioni possono essere considerate, inoltre, come il predecessore del più recente *Happening*<sup>21</sup>,

---

<sup>20</sup> Il «Teatro totale per le masse» di F. T. Marinetti, pubblicato nel 1933.

<sup>21</sup> Happening = in italiano significa „avvenimento“, indica una forma artistica, la quale non può essere assegnata alle forme d'arte tradizionali: è qualcosa di nuovo. Nasce tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 e influenza soprattutto il teatro e la danza. Il primo ad usare questo termine è Allan Kaprow nel 1959. Questa forma d'arte viene intesa come un'azione svolta con il coinvolgimento del pubblico, la cui è imprevedibile anche per l'artista stesso e che non ha intenzione di evocare il teatro. „L'Happening“, insieme con la seguente „Performance“,

i cui rappresentanti infatti si richiamano esplicitamente all'esperienza delle *avanguardie storiche* della prima metà del XX secolo, prime fra tutte *il Futurismo* e *il Dadaismo*. Gli spettacoli futuristi (o dadaisti) hanno ampiamente ispirato la cosiddetta «*Action Art*» o «*Performance Art*» proprio attraverso il loro tentativo di coinvolgere direttamente il pubblico nelle azioni – quello che diventa l'obiettivo principale altrettanto del Happening.

Si è detto che il Teatro della sorpresa ha fatto uso di una propria *compagnia viaggiante*. Come scrive *Mario Musella*<sup>22</sup>, il Futurismo si era rivolto fino a questo momento soltanto alle compagnie già esistenti (per esempio la *Compagnia Berti*). Questo naturalmente rappresentava un problema per i futuristi perché gli attori delle compagnie avevano già un'impostazione e delle abitudini radicate. A questo si aggiungevano le difficoltà tecniche della scena, non pronta ad accogliere le novità del teatro futurista (i teatri italiani non erano abbastanza equipaggiati per le richieste). Questo spiega perché gli spettacoli di avanguardia abbiano sperimentato diversi fallimenti. Per esempio il rischio era quello dei difetti scenico-tecnici che avrebbero provocato l'effetto contrario a quello che si voleva ottenere, cioè: la lentezza, il più grande nemico del Futurismo. Ovviamente, tale situazione si doveva in qualche modo risolvere. Dunque, Il Teatro della Sorpresa ha cercato fin dai suoi inizi di prevedere e arginare questi problemi. Ricerca subito la collaborazione con il napoletano *Rodolfo de Angelis* (1893, Napoli – 1965, Milano), un capocomico professionista (di cui si è già parlato prima in questo capitolo), e fonda insieme con lui una propria *Compagnia* funzionale composta da più autori (tra i quali in primo luogo *Marinetti* e *Cangiullo*) e l'unico direttore artistico – *Francesco Cangiullo*. A questa Compagnia s'uniscono tanti altri futuristi di grande valore intellettuale, con diverse abilità e funzioni tecniche, tra cui i migliori *scenografi*, *pittori* e *architetti* del tempo: *Enrico Prampolini*<sup>23</sup> (1894, Modena – 1956, Roma) e *Fortunato Depero*<sup>24</sup> (1892, Fondo – 1960, Rovereto). Chi è che si esibisce negli spettacoli teatrali? Sono gli stessi autori ad essere gli attori nel Teatro della Sorpresa e quello potremmo considerare una loro piccola grande vittoria. Questa Compagnia girò l'Italia per quasi tre anni senza interruzioni, visitando le tappe teatrali più importanti del paese: *Napoli, Milano, Roma, Torino, Firenze, Genova* e altrove. Anche se i risultati dei futuristi non erano sempre apprezzabili da tutti, in questo momento sono loro a poter influenzare la forma delle loro esibizioni e a prendersi cura della loro reputazione.

---

fanno parte di c.d. «*Action art*» o «*Performance art*» del teatro moderno. In entrambi si possono fortemente notare degli elementi in comune, i cui assomigliano alle forme artistiche del teatro futurista.

<sup>22</sup> Musella, Mario. *Francesco Cangiullo e il «suo» Teatro della Sorpresa* (1921). *California Italian Studies* [online]. 2012, 3(1). [consultato il 13 aprile 2022]. Disponibile da: <https://escholarship.org/uc/item/9pf7g08h>

<sup>23</sup> Tra l'altro, l'autore dei manifesti «*Principi di emotività scenografica novissima*» (1917), «*L'atmosfera scenica futurista*» (1932).

<sup>24</sup> Tra l'altro, l'autore del manifesto «*Il cinematografo e la pittura dinamica*» (1932), per esempio.

## 2.5 Tattilismo e Teatro antipsicologico astratto e tattile

Non sarebbe il Futurismo se non fosse continuamente sorpreso e ancora incompiuto nel suo sviluppo ulteriore. Neanche il «trifoglio» di *varietà-sinteticità-sorpresa* nella rivoluzione teatrale futuristica è ancora la sua meta definitiva. Sebbene il manifesto di «*Il Tattilismo*»<sup>25</sup> (11 gennaio 1921) fosse stato pubblicato a Milano nello stesso anno come il Teatro della Sorpresa, le innovazioni dei futuristi non si sono state ancora esaurite. È tre anni dopo che *Marinetti* arriva con le sue idee del «*Teatro antipsicologico astratto e tattile*» (1924) ufficialmente raccolte in un manifesto intitolato:

« *Dopo il Teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo  
il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile.*<sup>26</sup> »

– F. T. MARINETTI

Cerchiamo prima di capire meglio che cosa si intenda per Tattilismo. Questo termine rimanda innanzitutto alla scoperta e all'uso di *nuovi sensi* nell'arte, in particolare rivalutando *il tatto*, il quale spesso veniva trascurato dagli artisti. Interessante notare la forma del manifesto, in particolare il suo incipit, con le parole «*punto e a capo*», come a dire di voler ricominciare tutto di nuovo. Ci troviamo nel primo dopoguerra: c'è l'esigenza di nuove piste non soltanto sociali ma anche quelle artistiche. Marinetti, sentendo questa svolta nel contesto sociale, cerca di trovare nuovi concetti per il «suo» Futurismo, tra i quali appunto la sua nuova creazione – *il Tattilismo*, che si sviluppa lentamente in un'arte totale, possibile l'origine del «*teatro totale*» effettuato anche da Marinetti molto più tardi.<sup>27</sup>

Questo testo si contraddistingue forse per la sua retorica un po' diversa rispetto ai manifesti marinettiani precedenti. È un testo più posato, meno violento, meno gridato e più narrato. L'autore descrive le sue riflessioni e sensazioni durante il soggiorno al mare nuotando nell'estate e poi ci presenta il suo dialogo con una «ragazza del popolo», la quale ha visto la sua prima *tavola tattile*. Nelle sue osservazioni Marinetti esplora vari sensi degli esseri umani (descrivendo per esempio gli occhi – *la vista*, le voci – *l'udito* ecc.) e anche tutti i fenomeni che uniscono i due sessi. Dice che tra due individui non si giunge ad una vera sincerità del contatto. Anche se si comunica tramite gli occhi o la bocca, i tatti non si comunicano quasi niente a causa

---

<sup>25</sup> Manifesto «Il Tattilismo» è stato letto al Théâtre de l'Œuvre a Parigi ed all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna a Ginevra. Per la prima volta è stato pubblicato in francese nella rivista parigiana «Comœdia».

<sup>26</sup> Titolo intero del manifesto di «Il Teatro antipsicologico, astratto e tattile» scritto da F. T. Marinetti.

<sup>27</sup> «Il Teatro totale futurista» (1933): manifesto per le masse scritto da F. T. Marinetti.

dell'insensibilità della pelle che viene usata solo mediocrementemente. Per questo motivo Marinetti esamina *il tatto*, si concentra anche sull'uso delle mani e istituisce delle *scale educativi del tatto* che servono anche come una *scala di valori tattili* per Il Tattilismo, altrimenti detto «*Arte del tatto*»<sup>28</sup>. Per ogni categoria fornisce anche degli esempi concreti, i cui evocano nel lettore un determinato tipo del tocco, a seconda del tipo di materiale. Marinetti innanzi tutto «*stabilisce una "scala di valori tattili", quasi per costruire una sorta di grammatica per la nuova lingua, nella quale ogni sensazione tattile viene associata a una categoria di materie capaci di suscitare tale sensazione. [...]*»<sup>29</sup>

Nella *prima scala* stabilisce 4 categorie di tatti diversi: 1) il tatto sicurissimo, astratto, freddo (es.: *carta vetrata*); 2) il tatto senza calore, persuasivo ragionante (es.: *seta liscia*); 3) il tatto eccitante, tiepido, nostalgico (es.: *velluto*) e 4) il tatto quasi irritante, caldo e volitivo (es.: *seta intrecciata*). Continua con la creazione della *seconda scala* – quella *di volumi*, in cui prosegue con *altre due categorie*: 5) il tatto morbido, caldo, umano (es.: *pelo di cavallo o di cane, capelli e peli umani*) e 6) il tatto caldo, sensuale, spiritoso, affettuoso. Quest'ultima categoria la suddivide ancora in due rami: uno è quello di «*ferro ruvido*», l'altro di «*peluche*».

Dopo aver distinto i differenti «valori» tattili, crea le seguenti categorie, le quali vuole presentare al pubblico: *Le tavole tattili semplici; Tavole tattili astratte o suggestive; Tavole tattili per sessi diversi; Cuscini tattili; Divani tattili; Letti tattili; Camicie e vestiti tattili; Camere tattili; Vie tattili; Teatri tattili e Tavole tattili per improvvisazioni parolibere*. Innanzitutto capiamo meglio che cosa sono le «*tavole tattili*». Uno degli obiettivi principali del Tattilismo è il desiderio di risvegliare una sensibilità più forte. Queste tavole vengono create per essere toccate con gli occhi chiusi (la vista quindi non è permessa) e per essere presentate al pubblico che le dovrebbe sperimentare in persona. Il Tattilismo non si limita solo alle tavole – lo scopo del suo creatore era anche di dare origine agli ambienti totalmente nuovi: come *le camere tattili* con dei cuscini, divani, letti e pezzi di abbigliamento all'interno, che troveranno la loro applicazione nel Teatro tattile.

L'ultima parte di questo manifesto è dedicata all'«*educazione del tatto*», dove Marinetti elenca tre criteri fondamentali, i cui vengono consigliati a tutte le persone per imparare bene la scuola d'Arte del tatto: 1) Tenere le mani nei guanti per tanti giorni, durante i quali il nostro cervello dovrà sforzarsi di condensare i desideri di sensazioni tattili diverse. 2) Nuotare nel mare e con

---

<sup>28</sup> «Arte del tatto» è un sinonimo che viene dato dall'autore al Tattilismo nell'omonimo manifesto.

<sup>29</sup> Stefanelli, Stefania. *Enciclopedia Treccani*, voce: Manifesto del Tattilismo. Disponibile da: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/recensioni/recensione\\_261.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_261.html)

la testa sott'acqua cercare di distinguere e riconoscere al tatto le diverse temperature e le correnti intrecciate. 3) Calcolare (ed enumerare) ogni sera in un buio assoluto tutti gli oggetti che si trovano nella stanza. È proprio nell'oscurità totale, nella quale Marinetti ha esercitato i suoi primi esperimenti tattili. Alla fine del testo si distanzia dall'arte del *tatto plastico* (per esempio del suo amico scultore e pittore futurista *Boccioni*<sup>30</sup>, il quale «sentiva tattilisticamente». Afferma che il suo Tattilismo è qualcosa di assolutamente diverso e che non ha a che fare con la pittura o la scultura. Marinetti dice che Il Tattilismo deve evitare la collaborazione con le arti plastiche, il suo scopo sono invece *le armonie tattili*. La distinzione tra i cinque sensi umani l'autore considera come un numero arbitrario ed è del parere che un giorno ci potranno essere sicuramente molti altri sensi scoperti.

Adesso passiamo al secondo testo, pubblicato più tardi (nel 1924), che si concentra sulla creazione di un teatro nuovo basato sui principi di questo manifesto precedente<sup>31</sup>: *Teatro antipsicologico astratto e tattile*. In quest'opera F. T. Marinetti si rivolge al *teatro giovane italiano*, etichetta che raggruppa quasi tutto il teatro coevo che aveva superato *il teatro verista e il teatro d'annunziano*, dicendo che potrebbe finalmente essere un teatro futurista se non fosse ancora incasinato dalla psicologia e filosofia. Marinetti sostiene che tutto quello che il teatro italiano è fino ad ora, lo è grazie ai futuristi, i cui hanno imposto tutto ciò alle folle italiane. La compenetrazione di reale e irreale, di serietà e grottesco, nonché le scene di oggetti o le simultaneità di realtà e visione – tutto ciò si deve al loro *Teatro futurista sintetico*.

«F. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza.»<sup>32</sup>

– GUSTAVE FRÉJAVILLE (Comœdia, Parigi)

Marinetti fa un accenno anche ad uno dei più grandi autori teatrali italiani, *Luigi Pirandello*, sottolineando che se ora gli spettatori sono capaci di apprezzare il metateatro pirandelliano che prevede la partecipazione del pubblico all'azione del dramma, è proprio grazie ai futuristi che l'hanno preceduto. Il successo di «*Sei personaggi in cerca d'autore*»<sup>33</sup> – un'opera nella quale oltre alle parti psicologiche e filosofiche, fortemente passatiste a detta di Marinetti, si trovano

---

<sup>30</sup> Si riferisce ad un insieme plastico: «Fusione di una testa e di una finestra» (1911) di Umberto Boccioni.

<sup>31</sup> «Il Tattilismo» (1921) di F. T. Marinetti

<sup>32</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile*. [online]. [2012] [consultato il 12 aprile 2022].

Disponibile da: [https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file\\_seq=1](https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file_seq=1)

<sup>33</sup> Una delle più famose opere teatrali di Luigi Pirandello, per la prima volta messa in scena nel 1921.

anche delle scene d'oggetti inanimati – dipende infatti dal suo carattere «moderato» rispetto alla radicalità delle invenzioni futuriste precedenti e coeve.

Nella parte seguente di questo manifesto Marinetti ricapitola le innovazioni teatrali introdotte dai futuristi, ritornando sui punti cardinali del Teatro futurista sintetico e del Teatro della Sorpresa, evidenziandone i punti cardinali. Ciò che resterebbe ancora da fare secondo lui è combattere contro le tre forme principali dello *psicologismo* nel teatro: 1) lo psicologismo scientifico-documentario passatista; 2) lo psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato e ambiguo (il cui modello, secondo Marinetti, è Proust<sup>34</sup>); 3) lo psicologismo italiano che camuffa da futurismo le sue analisi moraliste, professorali e pesanti, nonché i suoi interminabili dialoghi filosofici statici e gli «*amletismi*»<sup>35</sup>.

Gli antidoti a queste tre forme di psicologismo sono essenzialmente due: 1) Prima è *la sintesi astratta*, alogica, di elementi puri, utile a presentare al pubblico le forze della vita in moto e senza psicologia:

#### LOTTA DI FONDALI (SINTESI ASTRATTA)<sup>36</sup>

*Fondale rosso.*

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

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

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

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

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

*Fondale blu morbido.*

Quattro mandolini su una nota dolce, interna.

Un minuto di silenzio.

Bisbiglio e risate represses, all'interno.

Una scala sul flauto, all'interno.

---

<sup>34</sup> Lo scrittore francese Marcel Proust (1871–1922): un grande romanziere europeo del XX secolo.

<sup>35</sup> Con questo termine si riferisce a William Shakespeare e i suoi versi famosissimi dalle opere teatrali come appunto la tragedia «Amleto» ecc.

<sup>36</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile*. [online]. [2012] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: [https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file\\_seq=1](https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file_seq=1)



Una voce di donna amorosa, all'interno.  
Un singhiozzo lacerantissimo, all'interno.  
Tre colpi di grancassa invisibile.  
La scena si spegne.  
Nel buio, un forte russare d'uomo.

– F. T. MARINETTI

2) In secondo luogo, *la sintesi tattile*, muscolare, sportiva e meccanica, anch'essa senza nessuna psicologia. Entrambe le forme di questo teatro vengono rappresentate nella tournée della compagnia «*Nuovo Teatro Futurista*»<sup>37</sup> e portate in diciotto città italiane. Ecco un esempio di sintesi teatrale tattile:

### LA GRANDE CURA (SINTESI TATTILE)<sup>38</sup>

*Fondale rosso.*

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

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

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

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

– F. T. MARINETTI

Con Il Teatro antipsicologico astratto e tattile si chiude la presentazione dei principali manifesti futuristi dedicati al teatro. Si tratta di una presentazione non esaustiva, come si diceva (i futuristi infatti ne hanno scritti molto altri), ma utile a inquadrare le innovazioni principali destinate ad avere non soltanto un'influenza in Italia ma in tutto il mondo.

---

<sup>37</sup> Il nome tardivo della «Compagnia del Teatro della sorpresa» di Rodolfo De Angelis, la quale cambia il suo nome a «Nuovo teatro futurista» nel 1924, l'ultimo anno della sua attività.

<sup>38</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile*. [online]. [2012] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: [https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file\\_seq=1](https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=106&file_seq=1)

## 2.6 Altre opere teatrali di F. T. Marinetti

Si tratta ora di passare dalla teoria alla pratica, analizzando brevemente alcune opere teatrali di Filippo Tommaso Marinetti. Ecco una lista di esse: «*Poupées électriques*» (1909); «*Elettricità sessuale*»<sup>39</sup> (1920); «*Il tamburo di fuoco*» – *Dramma africano di calore, colore, rumore, odori* (1922); «*Prigionieri*» (1927); «*Vulcani*» (1927) e «*Simultanina*» – *Divertimento futurista in 16 sintesi* (1931). Tra queste ne ho selezionate due perché sono state tradotte anche in ceco e dunque sono utili per sviluppare una prospettiva comparatistica tra l'ambiente teatrale d'avanguardia ceco e italiano: «*Il Tamburo di fuoco*» e «*Prigionieri*». Diversamente dalle altre, queste due opere presentano anche una lunghezza maggiore, rispetto ad alcuni manifesti di Marinetti.

### 2.6.1 Tamburo di fuoco

«*Il Tamburo di fuoco*» di F. T. Marinetti viene pubblicato nel 1922 presso la Casa editrice Sonzogno a Milano. L'opera presenta un sottotitolo interessante: «*Dramma africano di calore, colore, rumore, odori*». In ceco è stato tradotto da Ugo Dadone<sup>40</sup> e Josef Kodíček<sup>41</sup> come «*Ohnivý buben*» con il sottotitolo di «*Africké drama žáru, barvy, hřmotu, vůní*» e pubblicato presso Obelisk a Praga, nello stesso anno dell'originale. *Il Tamburo di fuoco*, come si scrive nell'introduzione dell'opera stessa, è stato rappresentato con successo dalla *Compagnia Teresa Franchini – Mario Fumagalli – Giuseppe Masi* nelle diverse città italiane durante l'anno 1922, per esempio a Pisa, Siena, Firenze o Milano e altri.

Mediante *Il Tamburo di fuoco* Marinetti vuole imporre la drammatizzazione lirica del *rumore sulla scena*. Vorrei far notare che questo testo è molto diverso per lunghezza e stile dalle altre opere marinettiane. L'autore infatti precisa di non poter raggiungere il suo obiettivo con un dramma sintetico, da qui la scelta di un dramma impressionista dotato di un relativo sviluppo teatrale. Alle parole si accompagnano immagini, musiche, luci e gl'intonarumori. Al suo pubblico e ai suoi lettori si rivolge come ai suoi «*cari fischiatori di ieri*»<sup>42</sup>, promettendo di pubblicare in futuro altre sintesi teatrali *ultra futuriste*.

---

<sup>39</sup> «*Elettricità sessuale*» è la seconda versione dell'opera «*Poupées électriques*». Si tratta di una rielaborazione della versione originale scritta in francese (1909) nell'italiano (1920).

<sup>40</sup> Ugo Dadone (1886–1963) fu un diplomatico e giornalista di origine italiana, un attivo letterario, fece anche le traduzioni dal ceco e italiano, fu console italiano nella città di Ostrava in Moravia, dove nel 1920 fondò il Circolo italiano. Sposò una donna cieca e imparò perfettamente il ceco. A causa dei suoi diversi scandali legati alla sua partecipazione nel partito fascista italiano fu revocato dalla sua funzione di console. Dopo questi problemi probabilmente non tornò più nella Repubblica Ceca.

<sup>41</sup> Josef Kodíček (1892–1954) fu un regista, giornalista, drammaturgo, critico teatrale e traduttore ceco.

<sup>42</sup> Un riferimento a «*La Voluttà d'esser fischiati*», il manifesto dei drammaturghi del 1911 di F. T. Marinetti.

Il Tamburo di fuoco è un *dramma africano* di 3 atti, il quale contiene anche degli intermezzi musicali del Maestro *Balilla Pratella*<sup>43</sup> e «l'accompagnamento intermittente d'intonarumori *Russolo*»<sup>44</sup>. Marinetti chiama i suoi personaggi con nomi che suonano come africani: *Kabango*, *Mabima*, *Bagamoio* e *Lanzirica* sono i quattro personaggi principali, accompagnati da danzatrici e danzatori da Marinetti detti «negri» e dalla folla. È da notare che Marinetti non solo attribuisce un titolo particolare a ogni singolo atto, ma stabilisce anche un *colore* o una *sfumatura* nonché quali sono *i suoni* da produrre con gli *Intonarumori* durante le scene. Gli strumenti vengono classificati per famiglie, secondo il rumore prodotto.

Il 1° atto si intitola «*Il cimitero delle carovane*»; il tono dominante dovrebbe essere l'arancione e gli intonarumori che vengono scelti sono sibilatori e ululatori. Nel 2° atto – «*La foresta dei serpenti*», il tono dominante è verde «inquieto» e gli intonarumori desiderati sono ronzatori, gorgogliatori, rombatori, gracidatori, fruscianti, ululatori. Il nome del 3° atto è «*La pista degli elefanti*», a cui si attribuisce come tono dominante il rosso cupo e le famiglie dei suoni prodotti da rombatori, ululatori, sibilatori, trombarriti e fruscianti, crepitatori e scoppiatori.

*«I rami della palma  
sono mani nere che lavano  
le sabbie aurifere del cielo  
e nel lento lavoro appare  
l'oro tremante della luna.  
Il vento fa roteare  
i rami della palma  
come una fionda nera  
per scagliare la pietra tagliente della luna  
contro il cuore distratto del mare.  
Quando il vento tace,  
le agavi innalzano  
i loro candelabri d'oro  
e la luna li accende.  
Quando il vento tace,  
il mio cuore non ha pace.»*<sup>45</sup>

#### – IL TAMBURO DI FUOCO (F. T. MARINETTI)

---

<sup>43</sup> Francesco Balilla Pratella (1880–1955) fu un compositore italiano, musicologo, saggista e sostenitore del Futurismo nella musica italiana.

<sup>44</sup> Luigi Russolo (1885–1947) fu un pittore italiano, critico d'arte e di musica sperimentale, uno dei principali rappresentanti e teorici del Futurismo, insieme a Marinetti. Inventò e costruì molti strumenti sperimentali del Futurismo fecero parte degli spettacoli futuristi, tra i quali (nel 1919) i suoi famosi «intonarumori» – una famiglia di mezzi fonici creati per generare tali rumori che permettevano di controllare la dinamica, il volume, la frequenza e anche i diversi tipi di suono.

<sup>45</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Tamburo di fuoco*. Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1922. (Una canzone tratta dal Tamburo di fuoco che viene cantata da Mabima, un personaggio femminile di quell'opera.)

## 2.6.2 Prigionieri

« [...] *S'intravede confusamente tutto ciò nel buio quasi completo. Entrano i prigionieri. Scalpiccio pesante ballottio e ammucchiarsi di cappottoni scuri. La sala del teatro essendo oscura, come pure la ribalta non si può distinguere nessun viso.*»<sup>46</sup>

«*Prigionieri*», un altro dramma di F. T. Marinetti, è stato pubblicato nel 1927 presso la Casa editoriale Vecchi, anch'essa di Milano. In ceco è stato tradotto da *Václav Jiřina*<sup>47</sup> con il titolo «*Zajatci*». I Prigionieri – messi in scena dalla Compagnia Ferrari-Picasso – sono composti da otto sintesi incatenate, con scene dinamiche di *Enrico Prampolini*<sup>48</sup> e intermezzi musicali di *Franco Casavola*. I personaggi principali di quest'opera si chiamano: *Il guardiano, Rosina, Walter, Luca, Il sergente barbalonga* – tutti di età compresa fra i 25 e i 30 anni, più *i quattro prigionieri* e, in una delle sintesi, soltanto delle «*voci interne*». Il tema affrontato, il mondo *militare*, compare spesso nell'officina dell'autore a diverse riprese. L'opera si svolge in *carcere* e dispiega nei temi e nel linguaggio, spesso aggressivo e volgare, la tipica «*violenza marinettiana*». Ecco un estratto che illustra questo aspetto:

ROSINA

*(svincolandosi e fuggendo dall'altra parte del letto, vicino alla credenza)*  
Non ho rubato niente!... Vigliacco! Sì! sei un vigliacco! Vigliacco e cornuto!  
*(Poi cambiando voce, canta su di un ritmo popolare canzonatorio)*

Quando il cornuto  
rientra la sera  
spinge la chiave,  
spinge la chiave.

IL GUARDIANO

Puttana!...

ROSINA

La toppa è tappata la toppa è tappata, da chiave non sua da chiave non sua.

IL GUARDIANO

Puttana!...

---

<sup>46</sup> Marinetti Filippo Tommaso. *Prigionieri e Vulcani*. Milano: Casa Editoriale Vecchi, 1927, pp. 37–38. Una didascalia dalla 1° sintesi dei «Prigionieri».

<sup>47</sup> Václav Jiřina fu un traduttore e giornalista ceco (1886–1946) di Praga.

<sup>48</sup> Enrico Prampolini (1894–1956) fu un pittore, scultore e scenografo futurista italiano, importante anche per la creazione di numerose scenografie teatrali per le opere marinettiane, le quali permisero agli autori di realizzare sul palcoscenico alcune delle innovazioni rivoluzionarie del teatro futurista.

ROSINA

È l'amante che ottura la serratura e la bocca impura... Oh! che lordura!

IL GUARDIANO

Taci! Taci!... Ti ho sfasciato il viso! Se continui ti aprirò il ventre a coltellate! *(si precipita su Rosina, l'afferra alla gola, e, tenendola inchiodata contro la credenza, fruga dentro al cassetto, da cui estrae un coltello da cucina).*

ROSINA

Aiuuuto! Aiuuuto! *(Si svincola dalle mani del guardiano e fugge dall'altra parte del letto).*<sup>49</sup>

Vorrei sottolineare che, in generale, nelle opere di Marinetti sono importantissime anche le cosiddette *didascalie*<sup>50</sup>, perché servono ad indicare i cambiamenti di atmosfera, delle luci, dei movimenti e anche dei suoni. Per dare un quadro più completo a quest'opera e allo stile effettuato da Marinetti in *Prigionieri*, elenco ancora un brano tratto dalla terza delle otto sintesi, nella sua parte quasi intera:

### 3° SINTESI<sup>51</sup>

*Stessa scena. Notte. Lungo il muro in fondo alla scena, si intuisce la presenza di prigionieri accovacciati. Ma in realtà sulla scena recita soltanto il Vento, che sbatte le porte a destra e a sinistra, con gran fragore.*

1° PRIGIONIERO:

Questo vento feroce mi fa impazzire! Le serrature non funzionano. E le porte piombano addosso come ghigliottine.

2° PRIGIONIERO:

Lamentati, idiota!... Con le porte aperte, si ha l'illusione della libertà.

3° PRIGIONIERO:

Bella libertà, che non serve a nessuno!... Ci sanno così vili e castrati, che non si curano di chiuderci le porte sul naso! *(Nel buio si profila una donna con una lanterna).*

---

<sup>49</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Prigionieri e Vulcani*. Milano: Casa Editoriale Vecchi, 1927, pp. 67–68

<sup>50</sup> Le didascalie sono delle «note di scena», una specie di commenti prescritti in tutto il testo dall'autore che specificano le sue idee: come si deve svolgere il dramma, come devono recitare gli attori, cosa devono indossare, come dovrebbero sembrare, quali sono le emozioni giuste. Ma le didascalie determinano anche le impostazioni scenografiche e tecniche: l'ambiente, le luci, i suoni, i colori, le pause ecc. Nella prassi teatrale di oggi dipende soprattutto dal regista se accetta tutte le didascalie prestabilite dall'autore stesso o se decide di andare in direzione un po' diversa, secondo la sua interpretazione artistica. Però, nelle opere teatrali dei futuristi sarebbe fatale non rispettare le didascalie, perché per i loro spettacoli erano il punto chiave in quanto permettevano di introdurre in modo esplicito tutte le loro innovazioni proprio sulla scena.

<sup>51</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Prigionieri e Vulcani*. Milano: Casa Editoriale Vecchi, 1927, pp. 51–53

1° PRIGIONIERO:

È Rosina!

*(Tutti i prigionieri strisciano carponi intorno a Rosina. Affascinati, sfiorano con le dita tremanti la gonna e la lanterna. Come grandi cani affamati).*

2° PRIGIONIERO:

Alza la lanterna, Rosina! Mostraci il tuo viso! Siamo povere farfalle che sognano di bruciarsi le ali.

*(Rosina li allontana da sè, con la lanterna e si avvicina a Walter).*

[...]

IL GUARDIANO:

Perché hai spento la lanterna? Cosa facevi?... Cosa dicevi a Walter?...

ROSINA:

Nulla!... Nulla!... Parlavo... È un giovane bene educato. Più educato di te. Ha viaggiato molto; sa molte cose; è divertente... *(Rumore di un ceffone).*

IL GUARDIANO:

Prendi! Vedrai... Vieni con me! Me la pagherai!... *(Rumore di chiave, e di porta che si apre e poi si richiude. Altro rumore di chiave. Il guardiano si allontana con la lanterna. Silenzio di due minuti, poi entra il Vento. Porte che sbattono a destra e a sinistra).*

(SIPARIO)

## **2.7 Le serate futuriste e l'attore ideale**

Prima di passare all'ambiente teatrale d'avanguardia ceco, è necessario soffermarsi ancora su alcuni aspetti del teatro futurista: lo svolgimento delle serate futuriste e la recitazione richiesta agli attori, utili anche per sviluppare la comparazione che intendo svolgere nella seconda parte della mia tesi.

Le esibizioni dei futuristi non si chiamano più ufficialmente «spettacoli», ma per lo più «*serate futuriste*». Al programma delle serate futuriste aveva dato il via Marinetti, a partire dal 1910. Si trattava di eventi spettacolari ed animati che si svolgevano in teatri oppure in gallerie d'arte. Insieme a Marinetti vi hanno contribuito in particolare altri due artisti: *Fortunato Depero* e *Giacomo Balla*. In queste «serate» accanto alla messa in scena delle sintesi futuriste si

proponevano al pubblico anche le letture di poesie e dei manifesti, esposizioni di quadri futuristi e ascolti musicali. Questi incontri erano animati da uno *spirito provocatorio* sia verso le istituzioni culturali sia verso il pubblico. Molte delle serate provocavano dispute e scontri verbali, scaramucce, litigi e lanci di oggetti. Queste erano alcune delle reazioni che le serate futuriste comunemente e frequentemente ricevevano ma anche ricercavano volontariamente. Anzi da queste reazioni dipendeva la riuscita stessa dell'evento, visto che l'obiettivo di Marinetti e dei suoi collaboratori era proprio quello di risvegliare nella gente queste sensazioni e manifestazioni aggressive.

Quanto alla recitazione degli attori, «le serate futuriste» presentano molti punti in comune con «*le soirées dada*», le esibizioni dadaiste<sup>52</sup>. Queste due *avanguardie* avevano in comune un principale denominatore riguardante *la recitazione*, ovvero sia l'annullamento del rapporto tradizionale tra l'attore e il personaggio. Sul palco si esibivano *gli autori dei movimenti* come degli «*attori delle provocazioni*», i quali non potevano recitare nessun'altro «ruolo» che se stessi.<sup>53</sup> Allo stesso modo veniva eliminata anche la differenza tra *l'attore e l'oggetto sulla scena*. Qual è quindi *il tipico attore futurista*? I futuristi promuovevano un tipo di recitazione non basata sulla psicologia profonda ma *sull'azione dinamica*. Il «*gesto anarchico di negazione*» era al cuore dei loro spettacoli. Con questo si deve intendere la volontà di distruggere ogni tipo d'illusione teatrale (la quale è il principio di base del teatro convenzionale) e di rifiutare radicalmente il concetto della recitazione organica. Si ispiravano soprattutto alla vita reale della *civiltà moderna*, nella quale trovavano i loro modelli. Spesso usavano in maniera interscambiabile i termini «*teatrale*» e «*drammatico*», perché per loro non c'era molta differenza. Importanti mezzi di comunicazione erano la velocità, la dinamicità e la simultaneità dell'immagine superficiale della realtà scenica. Sostenevano che guardando le macchine o gli aerei, siamo già testimoni dello svolgersi di un vero dramma in atto per cui non c'è alcuna necessità dal loro punto di vista di insistere su quello che succede nell'animo dell'attore/personaggio. *L'attore ideale* del teatro futurista è quindi «*l'attore senza il sé interno*» oppure, detto altrimenti, «*l'attore senza anima*». Il sé interno determina troppo il personaggio e crea l'impressione della fatalità, i futuristi invece sono attratti dalla spettacolarità della vita moderna – es.: grande pubblicità gialla con una scarpa enorme, divertimento, danza, ritmo delle fattorie, rumori dei treni, canzoni eccitanti negli spettacoli di varietà ecc. L'idea dei futuristi sarebbe seguente: non c'è spazio per

---

<sup>52</sup> Dadaismo è un altro movimento significativo delle avanguardie, le cui «*soirées*» prendevano una forma simile a quella delle «*serate futuriste*». Vedi: David, Emilia. Le serate futuriste e le soirées dada, il teatro futurista e le esibizioni dadaiste: modelli somiglianti. *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana* [online]. 2009, 38(3), pp. 41-45. [consultato il 5 aprile 2022]. Disponibile da: <http://www.jstor.org/stable/23938389>

<sup>53</sup> Hyvňar, Jan. *Herec avantgard / Od futurismu k dadaismu: herec bez nitra*. In: *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000, pp. 147–151

le produzioni delle opere di Shakespeare, la vita intorno a noi scorre e bisogna adattarsi a questo ritmo e tempo che passa così velocemente a trasformare tutto in *un moto*. Quindi l'attore doveva essere capace di usare i metodi della simultaneità per effettuare l'idea del moto. Nelle esibizioni futuriste, il personaggio teatrale si compone e decompone continuamente durante ogni serata, non ha né subconscio né super-io, la sua psiche viene formata dalla modernità del mondo circostante. Possiamo utilizzare anche una metafora «tecnica» e abbastanza tipica per i futuristi: l'uomo viene paragonato alla *macchina* (e si «trasforma» nella macchina) e la macchina viene considerata il «*modello ruolo*» per gli umani. In «*Poupées électriques*» (una delle prime opere teatrali assolute di Marinetti) si dice che *l'identificazione con il motore* è inevitabile e ci troviamo dei personaggi vivi insieme con *i robot*. Inoltre, per un attore futurista non poneva alcun problema d'interpretare diversi ruoli in un solo spettacolo, perché i futuristi consideravano come naturale il cosiddetto «*homo multiplicato*» (= l'uomo moltiplicato) e dicevano che lo stesso accade nella nostra vita personale. E qui torno all'inizio della mia tesi e la citazione di Shakespeare<sup>54</sup> secondo la quale anche noi, gli esseri umani, abbiamo una vita da palcoscenico dove si cambiano solo le sequenze di scene e ruoli diversi durante tutto il nostro percorso. Questo pensiero, anche se proveniente dalla penna dell'autore così «odiato» dai futuristi, li potrebbe piacere almeno per il suo significato uguale a quello che loro intendevano con «l'attore come homo multiplicato» in uno spettacolo teatrale.

*L'identità dell'attore* e del suo personaggio non è materia di riflessione per i futuristi. Questa è certamente una delle più grandi «rivoluzioni» futuriste, considerato che *l'identità* e *l'identificazione* rappresentano di norma delle convenzioni fondamentali del teatro moderno. Praticamente non c'è differenza tra l'attore vivo e l'oggetto. Se ci pensiamo bene, tutte queste invenzioni nel campo della recitazione, come la sostituzione dell'attore con l'oggetto, la decomposizione, la composizione, la moltiplicazione – sono tutte delle caratteristiche e tecniche emergenti nel *cinema* che stava prendendo piede in quegli anni. Infine, la recitazione teatrale futurista, come le altre avanguardie (il già citato teatro dadaista o anche surrealista) tenta di rompere «*la quarta parete*»<sup>55</sup> illusoria, benché così cada in due estremi opposti: 1) Nelle serate futuriste erano piuttosto gli attori a coinvolgere gli spettatori affinché agiscano nelle azioni (per esempio vendendo un posto a più persone, mettere della colla o polvere pruriginosa sui sedili e così via). 2) Ma dall'altra parte, dal momento che cominciano a creare un'immagine nuova del palcoscenico (dove si cancella la differenza tra l'attore vivo e l'oggetto di scena), lo spettatore diventa

---

<sup>54</sup> «*Tutto il mondo è un palcoscenico e gli uomini e le donne sono soltanto attori. Hanno le loro uscite e le loro entrate e nella vita ognuno recita molte parti.*» Così William Shakespeare in «Come vi piace» sottolinea che la vita di ognuno di noi sia una sequenza di scene e controscene.

<sup>55</sup> La quarta parete: è un termine del gergo teatrale, con il quale si intende la divisione dell'attore dagli spettatori.



*solitario*. Succede quindi, che nelle avanguardie svanisce generalmente il contatto dialogico reciproco. Lo spettatore è quindi o un oggetto di manipolazione (attirato nella performance), o si siede da solo nel cinema e guarda soltanto qualcosa come «segni inanimati». Questi sono i due lati opposti della recitazione futurista e del ruolo del suo pubblico. Ci viene confermato quello che sappiamo già bene – i futuristi sono uomini di estremi.

Se volessimo trovare un esempio concreto di attore perfetto a incarnare le idee futuriste, dovremmo fare il nome di *Ettore Petrolini* (1884–1936). Non solo gli storici del primo Novecento ma anche uno dei più fedeli seguaci di Marinetti, come *Emilio Settimelli*, aveva visto in Petrolini «l'attore di oggi», dichiarandolo «il più colorito fra tutti noi, lo spirito satirico, il felice temperamento esplosivo, acutamente rappresentativo della nostra vita contemporanea.»<sup>56</sup> Petrolini, prima di fondare la propria *compagnia di varietà*<sup>57</sup>, lavorava nel caffè-chantant. Ha preso spunto da alcuni manifesti marinettiani, li ha adottati nella sua recitazione, ed è subito diventato *l'interprete ideale* per Marinetti e per i suoi compagni. Infatti, alla chiusura del manifesto del «Teatro futurista sintetico» si fa un cenno alle undici sintesi teatrali che sono state gloriosamente presentate al pubblico dagli attori come appunto *Ettore Petrolini*, *Ettore Berti* o *Luigi Zoncada*. Nella trasmissione dell'arte teatrale futurista il ruolo di Petrolini e della Compagnia Berti era fondamentale. Ettore Petrolini viene considerato una delle figure più influenti dell'*avanspettacolo italiano*, del vaudeville e della varietà, soprattutto per lo sviluppo che ha portato ai personaggi teatrali *comici a caricaturali*. Questa è una delle tante eredità del Futurismo, ovvero sia l'invenzione di una *nuova comicità*, incarnata in figure di attori che creano le cosiddette «*macchiette*»<sup>58</sup>. Tra quelle più famose dal repertorio del grande Petrolini ci sono per esempio «*Fortunello*», «*Nerone*», o «*Gastone*».

Il riflesso della concezione avanguardista della recitazione era pure *la teoria*, la quale ridefiniva sia la teatralità che la drammaticità e per il teatro futurista era importante allo stesso modo come la pratica (per questo i futuristi crearono anche così tanti testi scritti sulla loro arte). Questo ci possono testimoniare anche gli studi del regista e teorico teatrale *Jindřich Honzl* (di cui parleremo spesso fra un istante nel capitolo del teatro d'avanguardia ceco), il quale mappava le trasformazioni del teatro e della recitazione d'avanguardia. Nella sua raccolta di saggi sul teatro<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. A cura di Guido Davico Bonino. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009, pp. 18–19

<sup>57</sup> Nel 1918 la sua compagnia di varietà viene trasformata in una compagnia di prosa.

<sup>58</sup> La macchietta è un tipo della forma teatrale comica, diffusa nel teatro italiano all'inizio del Novecento. Rappresenta un personaggio solitamente associato alla canzoncina ironica e burlesca che canta. Nello spettacolo di varietà, la macchietta era un numero comico a metà strada tra un monologo ed una canzone umoristica.

<sup>59</sup> Honzl, Jindřich. *K novému významu umění*, Praha: Orbis, 1956

dice quanto segue sull'attore d'avanguardia: «L'attore è una manifestazione dell'esterno. Non vediamo nulla del suo interno, così come non vediamo tristezza, né odio... Un attore dovrebbe essere un esempio di artista completamente obiettivo.»<sup>60</sup>

*«Se fossi più simpatico  
sarei meno antipatico  
se fossi più antipatico  
sarei meno simpatico.*

*sono un tipo  
estetico  
asmatico  
sintetico  
linfatico  
cosmetico*

[...]

*sono un uom grazioso e bello  
sono un fortunello  
sono un uomo ardito e sano  
sono un aeroplano  
sono un uomo assai terribile  
sono un dirigibile  
sono un uomo e vado al culmine  
sono un parafulmine.»<sup>61</sup>*

I futuristi furono la più dirompente ed esplosiva avanguardia italiana. Animarono una *ribellione globale* che volle scardinare le convenzioni e infiammare una generazione. L'arte doveva uscire dal chiuso di musei e biblioteche per riversarsi all'aperto delle capitali moderne. Nei loro volantini e manifesti vennero racchiuse le idee più provocatorie, decise a proclamare l'inizio di *un'epoca nuova*. Sperimentali, potenti, contraddittori, segnarono in modo indelebile l'arte del primo Novecento.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Hyvnar, Jan. *Herec avantgard / Od futurismu k dadaismu: herec bez nitra*. In: *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000, p. 150

<sup>61</sup> Un brano del testo tratto dalla macchietta di Ettore Petrolini – «*Fortunello*» (1935). [video] YouTube. Disponibile da: <https://www.youtube.com/watch?v=4A3knqsJgNw>

<sup>62</sup> Bonino, Guido Davico. *Manifesti futuristi*. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009 (dall'annotazione del libro)

### 3. Teatro d'avanguardia ceco

Prima di discutere le possibili influenze dirette o indirette del teatro futurista sull'avanguardia teatrale ceca o anche semplicemente le convergenze tra i due movimenti, è necessario presentare i tratti salienti del *teatro d'avanguardia ceco* nel periodo *tra le due guerre*, nonché contestualizzarlo per capirne l'origine. Il riferimento principale per questa parte sarà il libro di testo di *Helena Spurná: «Dějiny českého divadla 2»*<sup>63</sup>.

Nel XX secolo, dalla metà degli anni '20 alla fine degli anni '30, il teatro ceco non solo si mette al passo con lo sviluppo europeo, ma ne diventa anche una forza trainante. Il lavoro dei principali rappresentanti cechi del movimento d'avanguardia dimostra la loro adozione dei vari impulsi provenienti dall'Europa, ma anche un carattere personale e novatore. Prima di immergersi completamente nel vero nucleo dell'avanguardia teatrale, dobbiamo definire anche il contesto culturale da cui l'avanguardia ceca ha preso gradualmente forma, perché la sua datazione temporale può leggermente differire da come è stata percepita in altri paesi europei. L'avanguardia ceca tra le due guerre si forma all'inizio degli anni Venti, sotto l'influenza del *movimento proletario*, in ceco chiamato «*Proletářské hnutí*». Questo movimento ha causato tale boom, il quale nella Cecoslovacchia del dopoguerra prima era senza pari e che ha preparato la base ideologica per lo sviluppo dell'arte avanguardistica. Il programma del movimento proletario è stato formulato da *Stanislav Kostka Neumann, Ivan Olbracht* e *Jiří Wolker* attraverso proclami e manifesti. L'obiettivo principale del proletariato era creare una cultura di tutti e per tutti, *senza classi*.

Un gruppo artistico il cui ruolo è stato fondamentale per lo sviluppo delle avanguardie è «*Devětsil*». Si tratta dell'associazione artistica dei giovani autori che seguivano i principi dell'arte proletaria, fondata da *Vladislav Vančura* e *Karel Teige* nel 1920 a Praga. Devětsil riuniva i membri della più giovane generazione di artisti e teorici d'arte, tra cui si annoverano anche *Jaroslav Seifert* o *Artuš Černík*. Più tardivamente si unirono al gruppo anche altre personalità, tra cui alcune delle figure cardinali del futuro teatro d'avanguardia ceco – *Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek, Toyen*<sup>64</sup> e altri. Nel 1923 viene fondato «*Brněnský Devětsil*», una sezione analoga a quella praghese nella città di Brno. Tuttavia, all'inizio del 1922, nel gruppo Devětsil

---

<sup>63</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

<sup>64</sup> Pseudonimo di un'iconica pittrice ceca – Marie Čermínová

cominciano ad emergere delle tensioni di fondo tra i membri rispetto alla visione dell'arte proletaria, cosa che sfocerà nel 1923 nella creazione di un nuovissimo programma: il «*Poetismo*».

Così nasce una nuova corrente poetica (l'unica di origine specificamente ceca) che mostra bene l'inclinazione definitiva di Devětsil verso l'avanguardia. I fondatori, i portavoce e i teorici del Poetismo sono: Vítězslav Nezval e Karel Teige, i poeti più importanti poi Jaroslav Seifert e Konstantin Biebl. I primi due manifesti della corrente si chiamano «*Papoušek na motocyklu*» («*Pappagallo sulla motocicletta*») di V. Nezval e «*Poetismus*» («*Poetismo*») di K. Teige, entrambi pubblicati nel 1924 presso rivista mensile «*Host*». Il Poetismo poneva l'enfasi sull'unicità dell'arte, sulla fantasia, sulla giocosità della creazione o sull'associazione. Contro la logica nello sviluppo della trama contrapponeva l'associazione fulminea, contro il didascalismo e la serietà dell'arte proletaria proclamava che l'arte deve essere allegra, gioiosa e piena di umorismo. Dovrebbe attingere alla vita contemporanea e alle manifestazioni dei divertimenti delle grandi città e ispirarsi alle nuove invenzioni tecniche. Queste sono già alcune prime somiglianze con il teatro futurista. Anche il Poetismo non voleva essere esclusivamente un movimento poetico (e quindi una questione soltanto letteraria) ma doveva incidere sulla vita. Voleva essere allo stesso modo l'arte della vita, del «vivere e godere», doveva essere molto più di un semplice movimento artistico<sup>65</sup>.

L'inclinazione di Devětsil verso le avanguardie europee e il programma poetico diventano presto evidenti anche nel campo del teatro. Le opere teatrali sono precedute da un'accurata preparazione teorica da parte di Jindřich Honzl, che può essere considerato come «il padre spirituale» dell'avanguardia teatrale ceca. Anche Jindřich Honzl viene all'inizio fortemente influenzato dall'arte proletaria, su cui scriverà anche delle riflessioni e note teoriche relative in particolare al teatro proletario (intorno al 1920). Qualche anno dopo, intorno al 1924, diventa il più importante mediatore del teatro d'avanguardia europeo<sup>66</sup> nell'ambito del gruppo Devětsil. Si esprime in modo favorevole anche per il Poetismo nel teatro. Secondo Honzl questo dovrebbe cercare di stimolare l'immaginazione dello spettatore, di coinvolgere i suoi sensi, di attaccare la sua emotività tramite la metafora dell'azione scenica, moltiplicare le metafore verbali con quelle sceniche. Per poter insegnare al teatro a «poetare», c'è bisogno di una riforma radicale di tutti i suoi componenti, che tale rinnovamento richiede. Già a metà degli anni '20 si verificheranno effettivamente delle condizioni adatte per poter farcela, grazie all'inizio delle attività di «Teatro liberato» («*Osvobozené divadlo*») nel 1926, che potrà effettuare i desideri di Honzl.

---

<sup>65</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

<sup>66</sup> Ibidem.

### 3.1 Teatro liberato di Praga

«*Il Teatro liberato*» è una famosa scena teatrale praghese d'avanguardia nata come *sezione teatrale di Devětsil* alla fine del 1925 e ufficialmente in funzione dal febbraio 1926. Prima di occuparci direttamente di questo grande *fenomeno* e momento di svolta del teatro ceco nei suoi periodi più significativi, soffermiamoci per un istante a considerare anche le circostanze delle sue origini, poiché «*Il Teatro liberato*» ha avuto una nascita travagliata e ha affrontato soprattutto al suo inizio diverse difficoltà (come mancanza di risorse, di sufficienti rappresentanti di qualità e di spazi teatrali).

All'inizio si trattava soltanto di attività occasionali dei giovani studenti del conservatorio praghese che si esibivano già dal 1923 presso «*Volné sdružení posluchačů konzervatoře*» («*Libera associazione degli studenti del conservatorio*») in vari luoghi di Praga. Tra i giovani artisti teatrali, emerge in particolare *Jiří Frejka* che assume subito un ruolo di primo piano e su cui torneremo. Tra *gli attori* spiccavano: *Václav Trégl*, *Stanislav Neumann*, *Vlasta Petrovičová* o *Mira Holzbachová* e altri. Inizialmente, Frejka si presentava come *drammaturgo* (intorno al 1923), ma da questo momento in poi si presenterà soltanto come *regista*. Nelle prime produzioni che ha diretto era evidente l'ispirazione alle pratiche della *commedia dell'arte*. Uno dei suoi migliori adattamenti riguarda la commedia «*Georges Dandin*» di *Molière*, la quale rinomina «*Cirkus Dandin*». Come scrive *Jaromír Pelc* nel suo libro «*Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*»:

«Anche il pubblico invitato alla prima, per lo più esperti e addetti ai lavori, era apparentemente incerto se stava assistendo a un esperimento serio o a una recessione studentesca, se ciò che stava vedendo doveva essere Molière in una nuova concezione o una parodia di Molière. L'opera classica è stata ribattezzata dai giovani attori in modo dimostrativo e irriverente come *Circo Dandin*.»<sup>67</sup>

Già il titolo dell'adattamento ci fa pensare subito alle sue fonti d'ispirazione – lo spettacolo era pieno dell'*umorismo dadaista* e degli *elementi acrobatici*, segnava un'inclinazione al *circo* e alla *varietà*. Questa messa in scena viene generalmente considerata come *il primo risultato*

---

<sup>67</sup> Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981, p. 11, tradotto dal ceco: «I pozvané premiérové obecnstvo, vesměs odborníci a lidé zasvěcení, si patrně nebylo jisto, zda je svědkem vážně míněného experimentu nebo spíš studentské recese, zda to, co vidí má být Molière v novém pojetí nebo parodie na Moliéra. Klasické dílo překřtili mladí herci manifestačně a neuctivě na Cirkus Dandin.»

significativo dell'avanguardia teatrale ceca<sup>68</sup>. Dal 1925 la compagnia di Frejka si esibiva con il nome di «*Divadlo mladých*» («*Teatro della gioventù*») ottenendo in seguito una sede permanente, nel nuovo «*Teatro Na Slupi*» a Praga. Tuttavia, mancavano ancora le condizioni ideali per sviluppare il suo nuovo teatro. Come afferma Miloš Nedbal:

*«Il Teatro Liberato era povero, non aveva nulla, anche le forze recitative erano terribilmente carenti. E abbiamo iniziato a fare le prove, per lo più nel seminterrato del teatro. Lì, accanto a un mucchio di carbone, c'era una piccola piazza dove Honzl stava facendo un dressage con noi; ogni parola, ogni gesto, ogni passo. Stavo sudando come un cavallo. Ho pianto anch'io. Continuavo a tremare pensando che Honzl mi avrebbe preso per il colletto e mi avrebbe buttato fuori. Non l'ha fatto, credo che non avesse un attore migliore.»<sup>69</sup>*

L'aiuto arriva da parte di *Vítězslav Nezval* e *Karel Teige* (tutti e due grandi sostenitori di Frejka), i quali hanno spinto una risoluzione in Devětsil per rendere la sua compagnia una cosiddetta *sezione teatrale* di Devětsil. Succede così che Devětsil diventa il suo nuovo gestore. Sulla base della proposta di Teige, questo gruppo acquisisce da quel momento anche un nuovo nome, «*Osvobozené divadlo*»<sup>70</sup>, cioè «*Teatro liberato*». Oltre a Frejka e ai suoi più stretti collaboratori, i nuovi membri sono *Vítězslav Nezval* come drammaturgo e *Jindřich Honzl* come regista, che viene presto eletto alla posizione di direttore del teatro. La data ufficiale di inizio del Teatro liberato è l'8 febbraio 1926 e lo spettacolo di apertura è dato proprio da una versione rinnovata del «*Cirkus Dandin*», sempre diretto da Jiří Frejka. L'obiettivo del Teatro liberato, essendo una sezione di Devětsil, era quello di perseguire il loro *programma poetico* nella *produzione scenica*<sup>71</sup>. L'affiliazione a Devětsil e l'allargamento a nuovi membri porta con sé un significativo allargamento del repertorio e maggiore stabilità: non solo cominciano a esibirsi più

---

<sup>68</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013 pp. 9–41

<sup>69</sup> Nedbal, Miloš. *Předmluva*. In: Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981, p. 6, tradotto dal ceco: «Osvobozené divadlo bylo chudičké, nemělo zholo nic, i těch hereckých sil byl strašný nedostatek. A začali jsme zkoušet, většinou ve sklepě divadla. Tam vedle hromady uhlí zbyl malý plácek a na něm nás Honzl drezíroval; každé slovo, každé gesto, každý krok. Potil jsem se jako kůň. I jsem si pobřečel. Jen jsem se pořád třásl, že mě Honzl chytí za límec a vyhodí. Nevychodil, asi neměl lepšího.»

<sup>70</sup> Questa denominazione è nata da una libera traduzione del titolo tedesco del libro «Das entfesselte Theater» di A. J. Tairov, che in ceco si traduceva come «Odpoutané divadlo» oppure «Nespoutané divadlo».

<sup>71</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

regolarmente, ma adottano anche una *dichiarazione programmatica* che stabilisce alcune linee guida per il futuro:

*«Il Teatro Liberato vuole un'arte che sia attuale - vuole l'arte dell'attualità. Vuole cercare un mondo artistico non patetico e non romantico, un mondo chiaro e lirico, e sorprendentemente vuole l'arte della fantasia. L'attore del Teatro Liberato deve impressionare per il fascino della sua personalità e la precisione della sua arte, per la varietà e quantità dei suoi movimenti.»<sup>72</sup>*

Il drammaturgo Nezval in un suo vivace discorso programmatico sottolinea inoltre che « [...] a differenza dei teatri ufficiali e conservatori, il Teatro Liberato dice addio al pathos tragico, all'analisi psicologica e ai temi di riflessione e vuole coltivare una teatralità pura che non attacca né il cervello né il cuore e la coscienza, ma mira all'immaginazione e alla sensibilità dello spettatore mediante il suo puro fascino poetico.»<sup>73</sup>

L'attività del Teatro liberato di Praga può essere divisa nelle sue *due linee principali*. La prima è appunto il periodo di Jiří Frejka e Jindřich Honzl e la seconda (ancora più famosa, con un'eredità che dura fino ad oggi) con l'arrivo del duo Jiří Voskovec e Jan Werich. Da anticipare, che questa scena ci interessa tanto anche perché era influenzata dal *Futurismo* e *Dadaismo*, programmaticamente si voleva differenziare dalla *concezione naturalistica* del lavoro teatrale presentato dai grandi teatri istituzionali. Ora, cercherò di analizzare entrambe le sue fasi, perché sono diventate una delle tappe più importanti del teatro ceco in generale.

### **3.1.1 Jindřich Honzl e Jiří Frejka**

Durante la realizzazione del programma poetico nel campo della produzione scenica, nella prima fase del Teatro liberato, emergono *due linee drammaturgiche e di messa in scena* peculiari e distinte tra loro.

---

<sup>72</sup> Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981, p. 16-17, tradotto dal ceco: «Osvobozené divadlo chce umění, které je aktuální, chce umění aktuality. Chce hledat umělecký svět nepatetický a neromantický, svět jasný a lyrický, chce překvapivě umění fantazie. Herec Osvobozeného divadla musí působiti kouzlem své osobnosti a precizností svého umění, rozmanitostí a množstvím svých pohybů.»

<sup>73</sup> Píša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 18-19, tradotto da: « [...] že Osvobozené divadlo na rozdíl od scén oficiálních a konzervativních dává výhost tragickému patosu, psychologické analýze i myšlenkové problematice a chce pěstovat čistou divadelnost, která neútočí ani na mozek, ani na srdce a svědomí, nýbrž svým ryzím poetickým kouzlem směřuje k divákově obraznosti a senzibilitě.»

1) La prima è legata alla personalità del regista, teorico teatrale e traduttore *Jindřich Honzl* (1894–1953). Quest'ultimo intende coerentemente tradurre a teatro *il programma del Poetismo di Devětsil*. Nella sua concezione, il teatro rappresenta una specie di «laboratorio» in cui sperimentare il Poetismo e applicarlo alle «relazioni sceniche». Nel suo lavoro, Honzl si occupa anche di messa in scena con grande competenza e preparazione. Si concentra non solo sui soggetti proposti dal Poetismo ma mette in scena anche alcuni testi vicino al Poetismo ma nati indipendentemente da esso, come «*Prsy Tiresiovy*» («*Le mammelle di Tiresia*») di *Guillaume Apollinaire* nel 1926, «*Methusalem*» (*Yvan Goll*) nel 1927, «*Orfeus*» («*Orfeo*») di *Jean Cocteau* e «*Depeše na kolečkách*» (*Vítězslav Nezval*) nel 1928 e, infine, nel 1929 anche «*Zajatci*» («*Prigionieri*») di *Marinetti*, l'opera teatrale futurista su cui ci siamo soffermati precedentemente.

Perché Honzl sceglie proprio questi testi per le sue esibizioni teatrali?<sup>74</sup> Quali sono i criteri della scelta? Per rispondere a queste domande bisogna capire che cosa queste opere, pur così diverse, avevano in comune. Ecco alcuni tratti pertinenti: una trama poco sviluppata, costruzioni non psicologiche dei personaggi, l'enfasi su lirismo, l'ambiguità dei significati, argomenti o motivi assurdi, improbabili o fantastici, connessioni alogiche tra pensieri e situazioni, costruzione del linguaggio basato sulle associazioni fulminee, uso abbondante di *metafore*<sup>75</sup>.

Per Honzl, sono fondamentali le *metafore sceniche*. Per questo lavora soltanto con tipologie testuali che gli permettono di creare queste metafore che dovrebbero stimolare l'immaginazione e fantasia, per scatenare un ricco spettacolo di significati figurativi. Non si trattava soltanto di parole usate metaforicamente, ma anche il gesto, il moto, il costume, la musica, elementi di danza, la luce, oggetti di scena o fotomontaggi contribuivano a questo obiettivo. Le metafore sceniche potevano essere realizzate in vari modi. Molto spesso lo faceva spostando la funzione di un segno da un componente all'altro, con lo scopo di mettere in evidenza l'immaginario della denominazione. Questo vuol dire che un attore (un personaggio) poteva assumere il ruolo di scenario o di decorazione, mentre al contrario, la funzione dei personaggi (attori) poteva essere presa da un oggetto di scena, dalla musica o anche solo da un suono specifico. *L'oggetto di scena*, in particolare era un elemento chiave del suo teatro. Il numero degli oggetti di scena che Honzl usava viene testimoniata dalle numerose liste di oggetti che accompagnano i suoi libri di regia. La scelta degli oggetti dimostra non soltanto la sua vivace fantasia ma anche la sua attenzione alla *civiltà più moderna*. A volte Honzl è stato molto lodato per questa audacia, ma è stato

---

<sup>74</sup> Tutte queste opere menzionate Jindřich Honzl le mette in scena nel Teatro liberato tra gli anni 1926–1929.

<sup>75</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41



anche molto criticato, per le difficoltà che il suo teatro e l'uso delle metafore sceniche ponevano al pubblico.

2) La seconda linea drammaturgica e di messa in scena che si forma nel programma del Teatro liberato è quella del regista e teorico teatrale *Jiří Frejka* (1904–1952), uno dei personaggi più importanti dell'avanguardia teatrale ceca tra le due guerre. A differenza di Honzl, Frejka era un'artista più *spontaneo*, che lavorava a partire da *idee creative momentanee*. Inoltre, Frejka non seguiva il programma del Poetismo in modo così dogmatico. Da questo derivava piuttosto una tonalità emotiva, oppure *la giocosità, la scioltezza e il lirismo*, ma non insisteva troppo sull'applicazione sistematica delle pratiche del Poetismo al teatro, come Honzl. Le sue tipiche messe in scena erano piene di *comicità dadaista* ed erano caratterizzata da una *recitazione spontanea e impulsiva*, ispirata alla *commedia dell'arte* oppure alla «*clownerie da circo*».

Le produzioni teatrali di Frejka includevano l'applicazione di *creazioni di movimento*. Per questo obiettivo non aveva necessariamente bisogno solo delle opere del Poetismo; così, al contrario di Honzl, presentava anche un *repertorio più vario* al Teatro liberato. A parte *Molière* e il «*Cirkus Dandin*», che abbiamo già trattato, mette in scena per esempio diversi testi di *V. Nezval*: «*Depeše na kolečkách*» nel 1926 o due opere brevi «*Vězeň*» («*Prigioniero*»<sup>76</sup>) e «*Madrigal*», «*Veselá smrt*» di *N. N. Jevrejnov* oppure «*Pojištění proti sebevraždě*» (*Yvan Goll*).

Dalle differenze descritte possiamo comprendere che queste due linee artistiche erano *contraddittorie* e dovevano prima o poi affrontare dei problemi causati dalla discordanza fra Jindřich Honzl e Jiří Frejka. I due registi hanno avuto delle dispute evidenti fin dall'inizio delle loro attività nel Teatro liberato. Avevano delle riserve reciproche sul loro lavoro e nessuno dei due era disposto e in grado a sottomettersi ai metodi dell'altro. Questa incoerenza permanente, logicamente, doveva aver portato alla loro *rottura*, che avviene nel 1927. Quello che perde la sua «battaglia» e lascia il Teatro Liberato è *Jiří Frejka*, il quale si separa dall'ensemble, accompagnato dal «suo gruppo», in cui ci sono ad esempio *E. F. Burian*, *Josef Trojan*, *Lola Skrbková* o *Hugo Sklípka*, e fonda insieme a loro il suo *proprio teatro – Dada*, di cui parleremo ancora fra un po'. Tuttavia, Devětsil continua a mostrare pieno sostegno solo a Honzl (che prosegue la sua strada intrapresa), e persino proibisce a Frejka di usare i loro testi nel suo nuovo teatro.

---

<sup>76</sup> Un interessante evocazione all'opera quasi omonima di F. T. Marinetti – «Prigionieri».

Anche la critica teatrale dell'epoca sembra preferire Honzl a Frejka. In una critica teatrale firmata da A. M. Piša e intitolata «*Sezóna mladých končí*» («*Finisce la stagione dei giovani*») del 1929 si legge infatti:

« [...], c'è da riconoscere obiettivamente che in termini di qualità e pianificazione, il caratteristicamente coerente Honzl ha superato l'improvvisatore Frejka e il suo repertorio e regie che procedevano a tentoni. Anche se ammettiamo ogni sorta di obiezioni al repertorio esclusivo di Honzl, una cosa deve essere affermata: il meraviglioso sviluppo attraverso il quale questo regista laborioso, riflessivo e ardente è arrivato a una maturità sorprendente con la sua compagnia nel corso dell'ultimo anno: la prima di ieri di "Prigionieri" di Marinetti e di "Jiskra"<sup>77</sup> di Romaines ne è stata la prova.»<sup>78</sup>

### 3.1.2 Jiří Voskovec & Jan Werich (V+W)

Poco dopo la partenza di Frejka e la rottura con Honzl, il Teatro liberato conosce alcuni importanti cambiamenti che modificheranno la precedente «*direzione sperimentale*» di questa scena. È un momento di svolta che attirerà l'attenzione del vasto pubblico di Praga e creerà a partire dal Teatro liberato un vero *fenomeno teatrale*, la cui fama nell'ambiente ceco dura fino ad oggi. Si sta parlando dell'arrivo di Jiří Voskovec (1905–1981) e di Jan Werich (1905–1980), autori di «*Vest Pocket Revue*», la loro opera più celebre, con la quale inizia ufficialmente il periodo d'attività del «*duo V+W*» presso il Teatro liberato.

«*Vest Pocket Revue*», il cui sottotitolo è «*Tu i cizozemské radovánky o devatenácti obrazech*» («*Qui i diletti stranieri in diciannove scene*») ha avuto la prima nel Teatro liberato il 19 aprile 1927 ed era originariamente inteso solo come un intrattenimento per scherzo, destinato agli amici e ai compagni di classe. In quel momento, Voskovec e Werich erano tutti e due dei giovani studenti di giurisprudenza, ancora totalmente sconosciuti al pubblico. Però, nella sala che V+W hanno preso in affitto per questa serata, c'erano anche alcuni critici, personalità culturali e rappresentanti del movimento d'avanguardia, i quali sono rimasti talmente entusiasti da quello che hanno visto, che ne hanno poi anche diffuso le lodi pubblicamente. Le recensioni hanno per

---

<sup>77</sup> un atto unico di Jules Romaines

<sup>78</sup> Piša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, pp. 25-26, tradotto da: « [...], nutno objektivně přiznat, že kvalitou a plánovitostí předčil charakterně důsledný Honzl improvizujícího a repertoárně i režijně tápajícího Frejku. I když připustíme sebevícé námitek proti výlučnému repertoáru Honzlovu, jedno nutno konstatovat: podivuhodný vývoj, jímž tento pracovitý přemýšlivý a zanícený režisér za uplynulý rok dospěl do překvapující zralosti se svým souborem: včerejší premiéra Marinettiho Zajatců a Romainsovy Jiskry byla toho dokladem.»

lo più evidenziato l'umorismo disadorno e le brillanti capacità di improvvisazione di entrambi gli interpreti. Questa messa in scena ha avuto un successo enorme, tant'è che sono seguiti in totale 208 spettacoli<sup>79</sup>. In poco tempo tutta Praga sapeva chi erano questi due giovani che certo non si aspettavano o neanche volevano una tale popolarità da un giorno all'altro. «"Anche se io non volevo fare il teatro, e neanche lo voleva Voskovec", si ricorda Werich, "il teatro è venuto per noi." E altrove: "Non sono mai stato amico del teatro moderno a qualsiasi prezzo. Mi sembrava che Honzl lo stesse facendo a quel tempo."»<sup>80</sup> Vest Pocket Revue ha avuto un impatto inaspettato non solo sul futuro lavorativo e personale di questi due artisti, ma anche su tutta la successiva direzione programmatica del Teatro liberato. Entro breve, il programma della «revue teatrale» (in ceco viene usato il termine «revuální program», quindi una specie di «varietà») prevarrà sugli esperimenti scenici di Jindřich Honzl. Viene cambiato anche lo statuto del teatro, il quale a partire dall'autunno del 1928 può iniziare il suo lavoro professionale e ufficiale.

Vediamo ora, quali sono le ragioni, per cui questa messa in scena ha suscitato così tanto entusiasmo e quali nuove pratiche ha introdotto. La sostituzione della parola «West»<sup>81</sup> con «Vest» già prefigurava un intelligente umorismo verbale. Questa «revue» quindi non doveva copiare la cultura occidentale, al contrario, voleva dire semplicemente che si tratta di una revue di piccola forma («da una tasca del gilet»<sup>82</sup>). Nella produzione di «Vest Pocket Revue» c'erano minori esigenze per lo scenario (le decorazioni), ma al contrario maggiori per la perfetta interazione e il ritmo degli attori e dell'orchestra. V+W temevano di disturbare il ritmo dei loro spettacoli, così hanno preferito di annullare completamente le pause tra un atto e l'altro, sostituendole con le cosiddette «forbiny»<sup>83</sup>, parzialmente improvvisate e dialogiche «pre-scene» davanti al sipario: un'innovazione teatrale fondamentale stabilita da Voskovec e Werich. «Forbína» indica un posto specifico proprio nella parte anteriore del palco, quando si sta vicinissimi al pubblico. Dietro il sipario si svolgevano tutte le azioni tecniche necessarie e, mentre le decorazioni sul palcoscenico venivano modificate, i due protagonisti tenevano dei discorsi su temi

---

<sup>79</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

<sup>80</sup> Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981, p. 23, tradotto da: «"I když jsem nechtěl jít k divadlu a Voskovec jakbysmet", vzpomíná Werich, "divadlo si přišlo pro nás." A jinde: "Nikdy jsem nebyl přítelem moderního divadla za každou cenu. Připadalo mi, že Honzl to tak tehdy dělal."»

<sup>81</sup> L'uso di omonimia: le parole hanno la stessa forma ortografica e fonologica ma un significato diverso. In questo caso, la forma di parola «Vest» con la singola «v» viene usata dagli autori per intendere un gilet, che in ceco si dice appunto «vesta». Invece la parola «West», nella forma con la «w» doppia, significa «ovest» in inglese, quindi per capire questo «gioco di lettere» dobbiamo confrontare la forma della parola ceca e inglese, dove la sostituzione funziona perfettamente.

<sup>82</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

<sup>83</sup> Questo termine deriva dal tedesco – «vor Bühne».

d'attualità davanti al pubblico. Le «pre-scene» erano improvvisate o preparate prima solo in parte, a volte si preparava soltanto una canzone finale, mentre il resto dipendeva dai due comici e dalle loro idee sul momento.

Un altro dei fenomeni dominanti, essenziale non solo per questo spettacolo ma per tutte le «revue» del duo che seguirono, era *l'umorismo*: intellettuale e spiritoso, ma allo stesso modo spontaneo e giocoso. Voskovec e Werich traevano dalle tecniche *del cinema muto* e delle *clownerie da circo* il loro senso della *commedia verbale*, combinato con la *commedia situazionale diretta*. Si trattava di un umorismo che voleva interpellare il grande pubblico, piacere agli intellettuali come agli operai. I protagonisti di questo *umorismo linguistico* erano sempre gli stessi V+W, come una coppia dei clown inseparabili. Da un lato, partecipavano alla trama dello spettacolo, e dall'altro si distanziavano da essa e la commentavano – per esempio nelle «pre-scene» già citate.

Parlando dei clown, vale la pena menzionare il fatto che V+W usavano la maschera. Si esibivano con il loro *volto truccato tutto di bianco*, con le *parrucche in testa*, con le *labbra dipinte* alla maniera dei clown e in più, le *sopracciglia evidenziate*. Le maschere venivano trasformate in base all'evoluzione nell'orientamento delle tematiche della loro produzione artistica.<sup>84</sup>

Come scrive sempre *Helena Spurná* in uno dei suoi capitoli sul teatro d'avanguardia ceco tra le due guerre, *Vest Pocket Revue* e altre opere successive del Teatro liberato di quel periodo, si contraddistinguevano per le seguenti caratteristiche strutturali: le scene parlate sono intervallate dai *numeri musicali*, sia di *canto* che di *danza*; la struttura della trama è lasca; le scene consecutive vengono messe in sequenza senza una motivazione più profonda; la trama viene interrotta dalle «pre-scene» di V+W davanti al sipario; l'intreccio è fatto di *momenti assurdi e improbabili*; spesso si alternano i luoghi di diversi atti e infine, c'è una *polarità del duo comico* (ognuno di loro rappresenta un personaggio diversamente concepito: Voskovec è quello più moderato e ordinato, Werich invece quello più vitale e volgare).

«*La trama, sottile e povera, risulterebbe imbarazzante, quindi non c'è altra scelta che parodiare il filo della trama, permettere alle singole figure di sfruttarlo, e appendere ad esso una serie di scene del tutto indipendenti, legate alla trama per mera associazione o analogia.*»<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Per esempio quando il teatro si è trovato nella sua spiacevole fase legata al cambiamento del nome a «Spontáné divadlo» («Teatro incatenato»). A questo punto, le maschere sono state trasformate.

<sup>85</sup> Dalla prefazione all'opera «Smoking revue» (1928) degli autori Jiří Voskovec e Jan Werich. Tradotto da: «Děj, tenký a chudý, by vyhlížel trapně, proto nezbyvá než dějovou nit parodovat, dovolit jednotlivým figurám, aby ji zneužívaly, a zavěsit na ni řadu scén zcela samostatných, připoutaných k ději pouhou asociací nebo analogií.»

Va anche detto che il Teatro liberato nel periodo di Voskovec e Werich ha attraversato *diversi periodi creativi* e che il teatro è stato anche ripetutamente spostato in *diversi luoghi*. Dopo la prima sede permanente «*Na Slupi*» (ancora ai tempi di Honzl e Frejka) il gruppo si esibisce nella sala teatrale «*Umělecká beseda*» a Malá Strana, poi nella sala dell'hotel «*Adria*» a Václavské náměstí di Praga e infine si trasferisce nel Palazzo «*U Nováků*» in via Vodičkova. Prima di trovare la sua destinazione finale, nella stagione 1928/1929, il teatro operava nella sala dell'hotel «*Adria*». Menziono questo perché è la prima volta che i V+W sono diretti da *Jindřich Honzl*, il quale cambia il suo approccio, forse influenzato dai due cominci, dimostrando un sorprendente senso del ritmo ma evitando che lo spettacolo diventasse soltanto una serie di «gag»<sup>86</sup> folli. Diciamo che questa cooperazione è stata reciprocamente benefica. Honzl e la sua esperienza di regia hanno aiutato a V+W nei loro altri spettacoli successivi; in cambio Honzl ha acquisito una verve più frizzante, cosa che anche i critici dell'epoca hanno notato. A partire dalla stagione 1929/1930 il Teatro liberato si sposta a Palazzo «*U Nováků*» – «*il più moderno, complesso polifunzionale*»<sup>87</sup>, invidiato da altri gruppi teatrali praguesi dell'epoca. Nello stesso anno, anche il regista Honzl cambia il suo luogo di lavoro, accettando un'offerta del *Teatro Nazionale di Brno*. Da quel momento, il Teatro liberato è già completamente nelle mani del *tandem creativo V+W*.

Nello stesso periodo accade l'incontro determinante tra Voskovec e Werich e il compositore *Jaroslav Ježek* (1906–1942), anche se la loro prima collaborazione ha portato a un'esibizione di modesto successo («*Premiéra Skafandr*» del 1929). È da questo momento che questi tre personaggi cominciano a lavorare insieme venendo a costituire un vero e proprio trio: V+W+J, perché J. Ježek diventa il compositore ufficiale di Voskovec e Werich. La forza della musica di Ježek è stata ancora rafforzata dall'attrezzatura dell'orchestra del Teatro liberato, la quale era paragonabile alle orchestre jazz americane. Serve dire che il Teatro liberato deve molto del suo immenso successo anche a questo. Le canzoni che hanno creato insieme durante la loro grande epoca teatrale sono entrate nella vita delle persone anche del XXI secolo e alcune di esse fanno parte del «canone della cultura ceca», indipendentemente dalla conoscenza del loro teatro o meno.

Per quanto riguarda la definizione e divisione dei *periodi creativi* individuali del gruppo, dopo la prima opera chiave («*Vest Pocket Revue*») seguono altre «*revue*» più o meno riuscite, ad

---

<sup>86</sup> Un altro termine del gergo teatrale – vuol dire una trovata comica, è una breve battuta presentata dall'attore sul palco o nel film.

<sup>87</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, pp. 9–41

esempio «*Smoking Revue*» (1928) o «*Fata morgana*» (1929). Poi arriva il periodo delle cosiddette «*revue romantiche*» («*romantické revue*»), che formano una *trilogia* delle opere scritte nel 1930–1931: «*Sever proti jihu*» («*Nord contro sud*»), «*Golem*», «*Don Juan a comp.*»<sup>88</sup> Il più grande cambiamento di direzione viene alla fine del 1931. Voskovec e Werich capiscono che non è più possibile non partecipare artisticamente agli *eventi socio-politici* e decidono di cambiare il loro atteggiamento. È chiaro che non possono continuare a coltivare un *teatro apolitico* e che devono iniziare a impegnarsi di più. E questo ci porta al loro ultimo periodo artistico, al periodo delle «*revue satiriche*» degli anni '30. Il primo spettacolo dopo questa decisione è «*Caesar*» (1932). L'opera segna l'inizio della svolta del Teatro liberato verso *la satira politica*. Negli anni successivi continuano a intensificare la satira socio-politica e proseguono in questa direzione. Da menzionare alcune delle opere più importanti di questo periodo: «*Osel a stín*» («*Asino e ombra*», 1933), «*Kat a blázen*» («*Il boia e il pazzo*», 1934), «*Balada z hadrů*» («*Ballata degli stracci*», 1935), «*Rub a líc*» («*Rovescio e dritto*», 1936) o «*Těžká Barbora*» («*Barbara pesante*», 1937). I temi principali che avevano in comune queste opere erano: la manipolazione politica, il regime dispotico, il nazionalismo come terreno di coltura del fascismo. Il legame agli eventi coevi è più che ovvia.

L'orientamento antifascista diventa presto problematico per la sopravvivenza stessa del gruppo. Il Teatro liberato è costantemente sottoposto a una *grande pressione*. Nella stagione 1934/1935, le sue ulteriori attività venivano già gravemente interrotte. V+W hanno risolto l'insopportabile situazione con una decisione radicale: sospendendo completamente le attività del teatro. Ma questa interruzione dura solo per un istante, perché arriva un'altra pressione, quella del pubblico e degli artisti, i quali desiderano a gran voce che il teatro riapra. Sotto un nome diverso, «*Spontané divadlo*» («*Teatro incatenato*»), quello stesso anno riapre. Nella stagione del 1936/1937 torna al suo nome originale «*Teatro liberato*» e conquistano di nuovo anche il loro Palazzo U Nováků; però, gli attacchi da parte dei fascisti continuano senza sosta. Il Teatro liberato riesce a resistere ancora per uno o due anni e finisce definitivamente le sue attività nel 1938. L'ultima opera che viene messa in scena s'intitola «*Pěst na oko aneb Caesarovo finále*» («*Un pugno per l'occhio o il finale di Cesare*»).

A. M. PÍŠA: «*Con un po' di discrezione, si dovrebbe ammettere che il Teatro liberato avrebbe oggi una funzione meritoria come incitatore scenico della fede e della volontà nazionale, così come uno sfogo per molta ansia e dolore. Ma cosa significano questi interessi generali contro gli interessi e gli appetiti*

---

<sup>88</sup> a company = e compagnia

*egoistici della reazione dominante, al cui regime di tenebre il Teatro liberato – ammettiamolo – rimarrebbe un pericolo per la sua sana arguzia, anche se ora volesse rinunciare alla satira politica. [...] Naturalmente, a tali e simili inganni e pose, all'atmosfera che si sta diffondendo ora nel nostro paese, il Teatro liberato sarebbe uno specchio sgradito. Ed è per questo che si doveva rompere.»<sup>89</sup> (1938)*

### 3.2 Teatro Dada e Studio moderno

Naturalmente, il teatro avanguardistico ceco non si riduceva soltanto al «Teatro liberato», anche se quest'ultimo è stato forse quello che ha avuto maggiore influenza nello sviluppo successivo del teatro ceco e della sua eredità. Un altro esempio significativo del teatro d'avanguardia nell'ambiente ceco è il «Teatro Dada» e (più tardi) lo «Studio moderno».

Come abbiamo già discusso nel capitolo sul Teatro liberato, il 1927 è l'anno della rottura tra J. Frejka e J. Honzl. Dobbiamo tornare proprio a questo momento per capire che cosa accade dietro alle quinte del Teatro liberato, ormai sotto la direzione di Jindřich Honzl, seguito da Voskovec e da Werich. Jiří Frejka, invece, dopo aver lasciato il Teatro liberato fonda una *nuova scena d'avanguardia* – il «Teatro Dada», appunto. L'obiettivo è quello di allontanarsi da un programma puramente poetico per avvicinarsi ai bisogni della società moderna. Il titolo si riferisce dunque alla provocazione, alla resistenza alla tradizione e al pathos, all'esplorazione dell'onnipresente «vita dada» e a un modo dell'umorismo.<sup>90</sup> All'inizio, il Teatro Dada doveva essere un «teatro dell'attualità», e per questo si ispira al genere teatrale del *cabaret*, il quale soddisfa il requisito dell'attualità. Frejka chiama significativamente «riviste» i suoi spettacoli.

«Dada» inizia ufficialmente le sue attività con uno *spettacolo di cabaret* nel 1927 – «*Visací stůl č. 1*» («*Tavola sospesa n. 1*»), a cui partecipano insieme a Frejka altri membri del gruppo, tra i quali *E. F. Burian* e *Jaroslav Ježek*. Questa prima «dada-rivista» era una satira su questioni sociali e politiche di attualità. Il programma consisteva in sei numeri principali, nei quali Frejka

---

<sup>89</sup> Píša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 75, tradotto da: «Při troše rozvahy by bylo nutno přiznat, že právě dnes by Osvobozené divadlo mělo záslušnou funkci jako scénický burcovatel národní víry a vůle i jako ventil mnohé tísně a bolesti. Ale co znamenají takové obecné zájmy proti sobeckým zájmům a choutkám vládnoucí reakce, pro jejíž režim temna by Osvobozené divadlo – to si přiznejme – svým zdravým vtipem zůstalo nebezpečím, i když se nyní chtělo odříci politické satiry. [...] Samozřejmě, takovým a podobným klamům a pózám, takovéhle atmosféře, která se teď u nás rozmáhá, bylo by Osvobozené divadlo nevitáným zrcadlem. A proto je bylo nutno rozbít.»

<sup>90</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, p. 26

faceva (per la prima volta) interpretare sul palco persone provenienti da diverse classi sociali. Tutto doveva essere basato sulla realtà e la capacità di imparare osservando. Tra gli attori del nuovo teatro dominava *Emil František Burian*<sup>91</sup> (1904–1959). Burian presentava, cantava, ballava e a volte si esibiva anche come un *clown musicale*, diventando presto *l'attore principale* di Dada. Una delle scene di maggior successo di Burian era per esempio una creazione musicale, poetica e di danza, la quale parodiava l'opera di Nezval. Altre scene parodiavano i politici contemporanei dell'epoca e includevano allusioni al *crescente fascismo ceco*. Uno dei numeri più interessanti per quanto riguarda il tentativo di mettersi in contatto con gli spettatori era *l'improvvisazione pianistica* di *Jaroslav Ježek* «su quattro note», durante la quale il pubblico stesso doveva scegliere queste quattro note, il ritmo o lo stile musicale, e Ježek doveva subito riuscire ad arrangiare l'incarico. Queste «*tavole sospese*» erano piuttosto un lavoro collettivo, Frejka supervisionava soprattutto il ritmo e il tempo corretto di tutti i numeri e dagli attori voleva che mostrassero non solo la comicità verbale, ma anche quella fisica. Una grande enfasi è stata posta anche sull'improvvisazione.

Tuttavia, la più grande invenzione del Teatro Dada è senza dubbio il cosiddetto «*voiceband*»<sup>92</sup>, del già citato *E. F. Burian*, il secondo personaggio più importante del Teatro Dada<sup>93</sup>. Queste sono le parole che nel 1927 invitavano alla prima esibizione del voiceband:

*«Cos'è un voiceband? Amate il ballo, la jazz-band, lo spettacolo, la bellezza della lingua ceca, la pienezza della vita, i ritmi moderni, i poeti, la musica. Allora venite a sentire la banda vocale. Recitazione corale moderna. Scoperte di nuove possibilità di prosodia musicale e temporale. L'applicazione della bellezza del ritmo e della melodia delle parole dei poeti cechi.»*<sup>94</sup>

Burian ha cercato di lavorare sui valori sonori del verso ceco sviluppati dal famoso linguista *Roman Jakobson*. Il principio creativo del voiceband era dunque quello di evocare un'impresione attraverso *l'aspetto fonetico* del verso, che doveva avere un effetto suggestivo sui sensi e sull'immaginazione dell'ascoltatore.

---

<sup>91</sup> di seguito indicato come E. F. Burian

<sup>92</sup> Voiceband = un termine tecnico teatrale che esprime una recitazione corale di un testo. Utilizza la c.d. «tecnica sincopata», che imita l'espressione musicale ordinaria nel discorso scenico, grazie al suo ritmo e la sua intonazione specifici.

<sup>93</sup> Ovviamente dopo il fondatore e regista del Teatro Dada – Jiří Frejka.

<sup>94</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, p. 27, tradotto da: «Co je to voiceband? Milujete Tanec, Jazz-band, Podívání, Krásu české řeči, Plnost života, Moderní rytmy, Básníky, Hudbu. Tedy přijďte poslechnout voice-band. Moderní sborová recitace. – Objevy nových možností hudební a časoměrné prosodie. – Uplatnění krásy rytmu a melodiky slova českých básníků.»



«Il voiceband era sostanzialmente la recitazione corale, combinata con la recitazione solista e subordinata agli elementi musicali. [...] L'accordo – la spaziatura delle voci – era molto importante. [...] Ognuno aveva la sua posizione, sapeva qual era il suo posto, ma allo stesso tempo doveva ascoltare chi parlava un gradino più in basso.»<sup>95</sup>

Per ottenere tale tipo di recitazione era necessario sottoporsi completamente al direttore d'orchestra del voiceband – Burian stesso. Vorrei sottolineare che questa nuova forma d'arte nell'ambiente ceco rappresentava una *novità assoluta* e originale acclamata anche *all'estero*. Subito la prima esibizione era una buonissima riuscita. La crescente popolarità di Burian culmina dopo meno di due anni di attività con un successo a livello internazionale, l'invito *in Italia* al «*Festival Internazionale di Musica*» a *Siena* nel 1928. È anche grazie a questo evento, che il voice-band diventa uno dei *più grandi successi dell'avanguardia teatrale ceca*. «*L'attività del voiceband non cessava. Questo ensemble di recitazione lavorava all'interno delle produzioni di Dada e dello Studio moderno, ma anche come unità di repertorio indipendente con un proprio programma. Burian la utilizzava poi nelle sue attività teatrali a Brno, Olomouc e anche nel successivo "Děčko"*»<sup>96</sup>.

Con la fine della stagione del 1927, Frejka si trova in una difficile fase creativa, dalla quale emergono i seguenti *cambiamenti*: il Teatro Dada cambia luogo, lasciando la «complicata» *Umělecká beseda*<sup>97</sup>. Riesce inoltre ad assicurarsi uno statuto professionale per il teatro e, infine, si allontana dalla linea del cabaret orientandosi verso la «revue», con spettacoli intitolati appunto «*dada-revue*». La prima «*dada-revue*» è «*Dona Kichotka*» nel 1928. Dopo il successo di un'altra opera di questo tipo, «*Bim Bam Revue*» (nello stesso anno), questa linea teatrale comincia lentamente ad esaurirsi ma continua fino all'ultima «revue» – «*Gaučo a kráva*» («*Gaučo e mucca*»), anch'essa del 1928. La *seconda linea* programmatica di questo teatro rivolge l'interesse di Frejka verso un dramma più moderno<sup>98</sup>. Introduce i cosiddetti «*cicli di studi drammatici*», i quali prendevano forma di *serate composte*. Questi spettacoli sono stati caratterizzati dall'eccellente *collaborazione tra Frejka e Burian*, ancora con l'utilizzo del voiceband.

---

<sup>95</sup> Skrbková, Lola. *Voicebandová vzpomínka*. Scéna 2, 1977, n. 14-15, p. 5, tradotto da: «Voiceband byla v podstatě sborová recitace, skloubená se sólovou a podřízená hudebním prvkům. [...] Velmi důležitý byl akord – rozestup hlasů. [...] Každý měl svou polohu, věděl, kam patří, ale současně musel poslouchat toho, kdo mluvil o stupínek níž.»

<sup>96</sup> Jochmanová, Andrea. (2008) *Burianův voiceband. České avantgardní divadlo*. [online]  
Disponibile da: <https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=voiceband>

<sup>97</sup> Era il periodo in cui il «Teatro Dada» operava ancora nello stesso luogo come il «Teatro Liberato». A causa della separazione dei due registi, questo naturalmente creava alcuni inconvenienti.

<sup>98</sup> Questo orientamento già in qualche modo preannuncia la successiva fondazione del suo «Studio moderno».

Il Teatro Dada, grazie ai suoi programmi satirici e politico-sociali, raggiunge grande popolarità. Creava un'impressionante sintesi teatrale arricchita da tecniche sceniche moderne, composta da elementi di *cabaret* e «*revue*» con musica moderna, recitazione vocale del voiceband, danza espressiva e arte visiva moderna. Da apprezzare è anche il concetto di *recitazione dinamica* che metteva appunto l'accento sulla *dinamica* e il *ritmo* e sull'approccio moderno sia al *parlare* che al *cantare* – entrambe le caratteristiche specifiche del Teatro Dada. Questa scena chiude le sue attività nel 1928, nel momento in cui Frejka sta cercando della garanzia futura per il suo ensemble.

Dopo la fine del Teatro Dada, Frejka continua nel nuovo «*Studio moderno*», che si riallaccia al suo lavoro precedente. Nel 1929 Frejka riesce a ritornare nella sede di Umělecká beseda, ma già sotto il nome di «*Studio moderno*», termine con il quale Frejka intende segnalare l'allontanamento dalla linea originaria del *cabaret* e della *rivista* e l'inclinazione verso un'opera teatrale *più seria*. È questo il momento in cui Frejka comincia anche a interessarsi al *teatro orientale*, come è dimostrato da alcuni soggetti.

I procedimenti registici di Frejka in questo periodo sono i seguenti: 1) dinamizzazione della messa in scena; 2) forte stilizzazione dell'attore; 3) danza dell'attore; 4) simbolismo dei colori sulla scena e nei costumi; 5) uso del gioco di ombre e di maschere colorate.

Quello che però sembra abbastanza problematico in questa fase della produzione è *la selezione dei titoli* messi in scena. Una critica teatrale relativa allo Studio moderno afferma che:

A. M. PÍŠA: « [...] si chiama lo Studio moderno e interpreta la Zia di Carlo, trita su ogni palco dilettante. A livello di repertorio, sembra limitare la sua "modernità" ad attirare il pubblico mediante pezzi antichi ribattezzandoli. Questi sono mezzi poveri. [...] È un circolo vizioso: lo Studio moderno vuole avere dei visitatori, quindi mette in scena la vecchia robaccia. Ma il pubblico che può salvare questa scena sperimentale desidera nuovi valori! Per questi, però, sono necessari dei fondi: fondi finanziari, tecnici, drammaturgici, di canto. Ma allo Studio Moderno mancano, e quindi manca un pubblico. La lezione: chi si imbarca in un esperimento ha bisogno di più risorse e solidità delle produzioni tradizionali, se non vuole screditare l'intera impresa del teatro moderno, come sta succedendo allo Studio Moderno.»<sup>99</sup> (1929)

---

<sup>99</sup> Píša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 32, tradotto da: « [...] říká si to Moderní studio a hraje to Charleyovu tetu, obehnanou na kdejákém ochotnickém jeviš-ťátku. Po repertoární stránce omezí se, jak se zdá, jeho "modernost" na to, že bude lákat publikum na prastaré

Tra le produzioni dello Studio Moderno, la classica farsa di *Brandon Thomas* – «*To se řekne aneb Charleyova teta*» – è stata messa in scena in un adattamento con musica jazz e con il titolo «*Charleyova nová teta*» («*La nuova Zia di Carlo*»), nel quale ha avuto di nuovo l'opportunità di mostrare pienamente il suo talento comico, improvvisativo e canoro E. F. Burian nel ruolo principale. Tuttavia, l'ensemble dello Studio moderno entra in una fase di declino, a causa di carenze finanziarie, oltre che di conflitti artistici. Sorgono infatti delle tensioni tra *J. Frejka* ed *E. F. Burian* – le due figure principali sia del «Teatro Dada» sia dello «Studio moderno». Le attività del teatro chiude «*La quinta serata da camera*» del voiceband, uno spettacolo con il quale Burian stesso debutta come un vero e proprio regista. Con l'inizio della stagione 1929/1930, Frejka viene assunto al *Teatro nazionale* e Burian comincia il suo «tour» dei teatri della Moravia (Brno – Olomouc – Brno).

### 3.3 «Děčko» di E. F. Burian

Una terza e importante scena d'avanguardia ceca che merita di essere qui menzionata è il teatro «*D*», chiamato «*Děčko*». Spieghiamo prima le circostanze della creazione di questo teatro: *E. F. Burian*, dopo aver lasciato lo Studio moderno, è in attesa di esprimere pienamente il suo grande talento da regista. Otterrà tale opportunità tre anni dopo, quando realizza il sogno di avere un proprio teatro. Il teatro di Emil František inizia la sua attività nel 1933 come «*D 34*». C'è da notare che il numero dopo la lettera «*D*» era variabile, a seconda dell'anno della stagione teatrale in cui era attivo. Quindi, incontreremo diverse tappe di questo teatro a partire dal «*D 34*» fino al «*D 41*», ma sarà sempre lo stesso teatro, che tutti conoscevano come «*Děčko*» di *E. F. Burian*. La lettera «*D*», poi, non indica soltanto l'abbreviazione della parola «*divadlo*» (= «teatro» in ceco), ma rimandava anche ad altri significati, ad esempio: «*doba*» («epoca»), «*dnešek*» («oggi»), «*dělník*» («operaio»), «*dílo*» («opera») o «*družstvo*» («società cooperativa»).

Nel programma di questo teatro, c'è un intento polemico sia nei confronti dei teatri ufficiali, sia contro lo stato in cui versava a detta di Burian il teatro d'avanguardia ceco, i cui slanci iniziali degli anni '20 si erano ormai già esauriti. Secondo Burian il teatro ceco stava pericolosamente prendendo le distanze dalla situazione sociale e politica coeva, mentre il teatro dovrebbe essere

---

kusy tím, že je překřtí. To jsou ubohé prostředky. [...] Je to bludný kruh: Moderní studio chce mít návštěvy, a proto dává staré šlágry. Ale to publikum, které tuto pokusnou scénu může vytrhnout, touží po nových hodnotách! K těm je však třeba fondů: finančních, technických, dramaturgických, pěveckých. Těch však se Modernímu studiu nedostává, protože se mu nedostává i publika. Naučení: Kdo se pouští do experimentu, potřebuje k němu více prostředků i solidnosti než k tradiční produkci, nechce-li diskreditovat celé moderní divadelní podnikání, jak se právě děje v Moderním studiu.»

la forma artistica più interessata a questo legame. «Děčko» si definisce come un teatro di sinistra, socialmente impegnato e rivoluzionario, il quale analizza la vita contemporanea e allo stesso tempo si presenta come una scena artisticamente progressista. La novità che porta nell'ambiente teatrale ceco è un'istituzione costruita sulla base della *società cooperativa*<sup>100</sup>. La licenza di «Děčko» era scritta direttamente a Burian, che era anche il direttore artistico del teatro. La proprietà cooperativa, tuttavia, doveva anche incidere sulla natura del teatro, insistendo sulla sua dimensione collettiva. Da qui l'importanza assunta dallo scenografo e architetto *Miroslav Kouřil* o dagli attori stessi, come *Lola Skrbková*, *Vladimír Šmeral*, *Marie Burešová* e altri. Malgrado ciò, resta il fatto che le linee artistiche erano sempre decise unicamente da Burian stesso, il quale rimane anche l'unico regista e drammaturgo di questo teatro fino alla sua chiusura. A proposito, come scrive *A. M. Piša* in uno dei suoi articoli sul nuovo teatro «D 34»:

*«In un momento in cui i nostri grandi teatri ufficiali cadono nella convenzionalità e fanno concessioni artistiche talvolta indegne, non hanno il coraggio di guardare con verità e direttamente in faccia ai tempi; [...] in un'epoca in cui i piccoli teatri non hanno quasi più nulla a che fare con l'arte, e in cui l'unica scena giovane – il Teatro liberato – con la sua innegabile individualità e livello si aggrappa anche inerzialmente alla forma una volta trovata – in questo momento non possiamo che accogliere l'emergere di una nuova scena teatrale, che si sforza di fare un passo avanti nel contenuto e nell'espressione. Il teatro D 34 [...] vuole essere un palcoscenico di oggi e della gioventù. Vuole essere un'espressione criticamente veritiera e tendenziosamente aggressiva della realtà sociale e di vita contemporanea; vuole essere la voce della gioventù di oggi, che soffre di questa realtà e non si riconcilia con essa; e con la sua espressione artistica D 34 vuole corrispondere alla sensibilità di questa gioventù, nella quale cerca i suoi collaboratori e il suo pubblico.»<sup>101</sup>*

---

<sup>100</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, p. 35

<sup>101</sup> Piša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 76, tradotto da: «V době, kdy naše velká, oficiální divadla propadají konvenčnosti a dopouštějí se leckdy až nectných uměleckých ústupků, nemají odvahy k pravdivě přímému pohledu v tvář doby; [...] v době, kdy malá divadla sotva už mají co společného s uměním a kdy jediná mladá scéna – Osvobozené divadlo – při své nepopíratelné osobitosti a úrovni rovněž setrvačně utkvívá na formě jednou nalezené – v této chvíli nelze než uvítat vznik nové scény, usilující o výboj v náplni i výrazu. Divadélko D 34 [...] chce být scénou dneška a mládí. Chce být kriticky pravdivým a tendenčně útočným výrazem soudobé společenské a životní skutečnosti; chce být hlasem dnešního mládí, které touto skutečností strádá a nesmíruje se s ní; a svým uměleckým výrazem chce D 34 odpovídat senzibilitě tohoto mládí, v němž hledá své spolupracovníky i své obecenstvo.»

I primi spettacoli della stagione 1933/1934 erano orientati verso un teatro *temporalmente politico e tendenzioso*, in contrasto con le stagioni successive. In queste, da un lato si continua a mantenere un appello sociale e critico, ma dall'altro, la natura politica diretta passa un po' in secondo piano, e vince una visione più intima dei problemi contemporanei del mondo e della società. Le produzioni tardive di Burian abbracciano invece il «*teatro poetico*»<sup>102</sup>. Si tratta di spettacoli dalla composizione complessa, fundamentalmente caratterizzati dal lirismo e da una vasta gamma di dispositivi artistici. Ecco un elenco di alcune delle sue migliori produzioni tra il 1935 e il 1941: «*Vojna*» («*Servizio militare*», 1935); «*Máj*» («*Maggio*», 1935); «*Procitnutí jara*» («*Risveglio di primavera*», 1936); «*Evžen Oněgin*» («*Eugenio Onegin*», 1937); «*Utrpení mladého Werthera*» («*I dolori del giovane Werther*», 1938); «*Krysař*» («*Il pifferaio di Hamelin*», 1940); «*Manon Lescaut*» (1940).

Cercherò ora di enumerare alcuni dei *contributi chiave* della linea drammaturgica e di messa in scena di E. F. Burian, nel periodo della sua massima creatività, cioè, soprattutto negli *anni '30*:

- 1) *L'approccio innovativo al testo e alla scelta del repertorio*. Una delle principali caratteristiche del lavoro di Burian era la scelta di testi che all'origine non erano concepiti per una destinazione teatrale. La lista sopra riportata ne è la prova. Nella stragrande maggioranza dei casi Burian selezionava opere classiche in *prosa* o in *versi*. Sceglieva deliberatamente delle opere canoniche, per poter *sorprendere* i lettori con le variazioni introdotte dalla sua interpretazione. I testi inoltre venivano (in modo marcato) *adattati drammaturgicamente*; l'opera originale doveva servirgli solo come un punto di partenza.
- 2) *Il concetto sintetico del teatro e l'invenzione di «Theatergraph»*: Burian intendeva il teatro come *sintesi*, ovvero sia come una composizione complessa tra varie componenti artistiche. I principi compositivi musicali hanno poi organizzato questo «gioco tra componenti». Nel suo «*teatro sintetico*» dava grande importanza al *movimento dell'attore*, alla *musica* e ai giochi con *la luce*<sup>103</sup>. Le sue sceneggiature dettagliatamente elaborate erano simili a quelle dei film. Nel 1936 utilizza per la prima volta il principio del «*Theatergraph*»<sup>104</sup>, inventato insieme con il suo scenografo e architetto *Miroslav Kouřil*. Si trattava di incorporare nella produzione teatrale anche la proiezione di *diapositive* e di *film*. In tal modo Burian contribuiva, come *Jiří Frejka* e *Jindřich Honzl* prima di lui, all'espansione dei *mezzi espressivi* del teatro.
- 3) *Innovazione della recitazione e riforma del discorso scenico*. Un'altra caratteristica distintiva della regia di Burian è la stilizzazione musicale del linguaggio

---

<sup>102</sup> Spurná, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, p. 36

<sup>103</sup> Ivi, p. 38

<sup>104</sup> Theatergraph = il principio del teatro di luce, ovvero una tecnica teatrale scenografica e di messa in scena che utilizza la proiezione su superfici trasparenti. Questo permette quindi la percezione dell'immagine del film (o della diapositiva) simultaneamente all'azione sul palco.

scenico dell'attore. Si potrebbe dire che la sua era una sorta di *regia sonora della parola*. Burian si occupava dell'intonazione, degli accenti, delle pause, del tempo o del ritmo. È riuscito a raggiungere una sorta di «*musicalizzazione*» delle parole di scena. In questo contesto, è impossibile non menzionare nuovamente un'altra invenzione: il *voiceband*. Burian era all'origine un *compositore di formazione*, quindi non è sorprendente il fatto che *l'aspetto musicale* delle sue produzioni fosse così importante nel suo lavoro e che la musica per i suoi spettacoli fosse composta direttamente da lui. Pensiamo per esempio al suo famoso adattamento di «*Máj*» («*Maggio*») di *K. H. Mácha*, che è stato interpretato interamente attraverso il *voiceband*. *La recitazione stilizzata* del *voiceband* si rifletteva necessariamente anche nel modo in cui gli attori parlavano sul palco:

A. M. PÍŠA: «*Il modo in cui crea un'interazione di musica, movimento e accento; come è stato in grado di evocare l'ambiente del trambusto della strada sul palcoscenico; con quanto acutamente ha sviluppato alcune delle scene e ha puntualmente punteggiato le singole scene fino a una conclusione emozionante - con la scarsità dei suoi mezzi suscita rispetto e a volte addirittura ammirazione.*»<sup>105</sup>

All'inizio degli anni '40, nel lavoro teatrale di «*Děčko*» cresce *l'accento nazionale* e la *resistenza antifascista*, cosa che finirà per portare alla sua *liquidazione*. La Gestapo chiude infatti il «*Teatro D*» nel 1941, mentre Burian e alcuni suoi colleghi vengono arrestati e imprigionati.

Il contributo di E. F. Burian al teatro ceco (ed europeo) è stato sicuramente massimo negli *anni '30*. Per molti aspetti «*Děčko*» presentava numerose analogie con le *avanguardie europee*, ma differiva da queste per molti altri. Gli impulsi e le innovazioni introdotte da Burian nel teatro ceco hanno determinato gli sviluppi successivi della scena teatrale ceca influenzando intere generazioni. Questo merita di essere ricordato soprattutto alla luce del successivo percorso dell'autore che lo vede invece come uno dei più appassionati *sostenitori del realismo socialista* nell'arte tra gli anni '40 e all'inizio degli anni '50, cosa che ha contribuito a oscurare la sua fama. A sua «*discolpa*» va ricordato che Burian non fu l'unico a farsi portavoce del dogmatismo e del regime politico nel dopoguerra. Per fortuna, dal 1953 in poi si stacca progressivamente da questa linea per riprendere in mano il programma del suo «*Teatro D*». Tuttavia, non è mai più riuscito a ritrovare lo stesso slancio dei suoi anni Trenta.

---

<sup>105</sup> Píša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 80, tradotto da: «*Jak vytváří souhrn hudby, pohybu a přízvuku; jak dovedl evokovat na scéně prostředí pouličního shonu; s jak prudkou dynamikou rozvinul některé výjevy a ostře pointoval jednotlivé scény až k strhujícímu závěru – při skrovnosti prostředků vynucuje respekt a místy přímo obdiv.*»

## 4. Confluenze e influenze

Dopo aver presentato il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco, in questo capitolo finale cercherò di metterli più esplicitamente in relazione, individuando alcune possibili *influenze e/o confluenze*. In primo luogo, è necessario menzionare alcuni *echi diretti* del teatro futurista nell'ambiente teatrale ceco.

Per la *ricezione ceca* del teatro futurista italiano, un momento chiave è stato certamente la visita personale di *F. T. Marinetti* a Praga nel 1921, la quale non è certo passata inosservata e ha al contrario suscitato forti reazioni. Marinetti ha visitato *Švandovo divadlo*, dove si è tenuta la prima delle *sintesi teatrali futuriste*. La scenografia era composta da pareti geometriche colorate create da Prampolini e De Pistoris<sup>106</sup>, ma l'attrazione principale è stata senza dubbio per tutti la presenza stessa di Marinetti, «*la cui immensa energia e capacità di radunare una folla era ben nota, eppure continuava a sorprendere.*»<sup>107</sup> Lui stesso si è esibito in quella serata e ha anche partecipato alla regia. Un commento dell'epoca molto eloquente sull'esibizione marinettiana è riportato nel libro «*F. T. M. = Futurismus*» di *Kateřina Hloušková*:

*«Entra in scena come se ci fosse nato. E improvvisamente c'è il contatto. Egli lancia i suoi slogan tante volte sentiti contro la decadenza, il passatismo, per l'elettricità, la simultaneità, la contemporaneità, l'arte antitradizionale, come un imbonitore davanti a una bancarella di fiera. È inarrestabile. Scatta come uno stallone e con una potenza vocale e un temperamento tali che la frase dell'oppositore è come lo squittio di un pulcino; abbaia e maledice, riverisce e confessa, gesticola e corre, ma con un eccesso di vita.»*<sup>108</sup>

In un altro commento dell'epoca si legge:

*«Le serate futuriste... sono state un successo rumoroso e inaspettato. Gli applausi hanno incoraggiato il poeta italiano e promotore del Futurismo a*

---

<sup>106</sup> De Pistoris = lo pseudonimo di Federico Pfister (1898–1975).

<sup>107</sup> Hloušková, Kateřina. *F. T. M. = Futurismus*. Malý «bedekr» futuristické avantgardy, Brno: B&P Publishing, 2018, p. 164, tradotto da: «[...] Marinetti, jehož nezměrná energie a schopnost strhnout dav byla známá, ale přesto stála a znovu překvapovala.»

<sup>108</sup> Ivi, p. 165, tradotto da: «Přichází na scénu, jako by se na ní narodil. A rázem jest tu kontakt. Hází svá tolikrát slyšená hesla proti dekadenci, paséismu, pro električnost, simultánnost, současnost, protitradiční umění, jako vyvolávač před jarmareční boudou. Jest k nezastavení. Rozjel se jako hřebec a s takovou hlasovou silou a temperamentem, že větička opozičnickova působí jako zakvíknutí kuřátka; laje a nadává, uctívá a vyznává, gesticuluje a běhá, ale s přemírou života.»

*ringraziare il pubblico alla fine dello spettacolo, esclamando con entusiasmo: Viva la Praga futurista!»<sup>109</sup>*

Marinetti, a quanto pare, fece una grande impressione anche su *Jaroslav Seifert* e *Vítězslav Nezval*, entrambi menzionati in apertura del capitolo sul teatro d'avanguardia ceco, in relazione al gruppo *Devětsil*. Nezval ha ricordato l'esibizione di Marinetti a Praga come segue, ricordando il litigio che lo spettacolo stava rischiando di scatenare: «*Alcuni spettatori hanno fischiato, sentendosi oltraggiati, mentre gli altri difendevano appassionatamente Marinetti. Sembrava che le due parti si sarebbero scontrate.*»<sup>110</sup> Nezval apparteneva a quella parte del pubblico che esprimeva spontaneamente il suo entusiasmo. Dopo questa serata futurista al «Teatro Švandovo» si può dire che Marinetti abbia «conquistato» Praga, almeno per qualche tempo. I ristoranti dell'epoca invitavano agli «*allegri capodanni futuristici*»; mentre *Josef Skupa* mise in scena l'opera «*Kašpárek futuristou*»<sup>111</sup>, nella quale il personaggio principale viene chiamato *Clarineti* in omaggio al caposcuola del Futurismo.

Un'altra prova indubitabile del fatto che gli artisti cechi si sono ispirati al teatro futurista italiano è data dalle messe in scena nei teatri di Praga di alcune opere di Marinetti e dalle traduzioni. Nel 1922 viene messo in scena «*Il Tamburo di fuoco*» («*Ohnivý buben*») a *Stavovské divadlo*<sup>112</sup>, diretto da *Karel Dostál*, con la scenografia di *Enrico Prampolini* e la musica di *Balilla-Pratella* e con gl'intonarumori di *Luigi Russolo*. I ruoli principali sono stati recitati da *Václav Vydra st.*, *Jarmila Kronbauerová*, *Bedřich Karen*, *Karel Dostál* ed *Ervína Kupferová*. Nell'archivio del Teatro nazionale si possono trovare delle impressionanti testimonianze artistiche e fotografiche dei costumi, della sceneggiatura e degli attori di questa rappresentazione. «*Il Tamburo di fuoco*» è stato tradotto in ceco da *Kodíček* e *Dadone*, e anche pubblicato in formato libro con la copertina di *Václav Špála*. Nello stesso anno (1922) viene tradotta anche un'altra opera chiave di Marinetti: «*Le parole liberate*» («*Osvobozená slova*»). Questo testo ha sicuramente influenzato la produzione poetica ceca e soprattutto il programma del *Poetismo*. Un'altra opera teatrale, «*Prigionieri*» («*Zajatci*»), fu tradotta in ceco nel 1929 da *Jiřina*, e anche messa in scena, questa volta da *Jindřich Honzl* nel contesto del *Teatro liberato*. *A. M. Piša* scrisse quanto segue a proposito sulla rappresentazione praghese dei «*Prigionieri*» di Marinetti:

---

<sup>109</sup> Ibidem, tradotto da: «Futuristické večery... měly hlučný a nečekaný úspěch. Potlesk povzbudil vlašského básníka a propagátora futurismu, že děkuje ve středu ke konci představení obecnstvu, volal nadšeně: Ať žije futuristická Praha!»

<sup>110</sup> Ivi, p. 166, tradotto da: «Někteří diváci pískali, cítili se pobouřeni, jiní se Marinettiho vášnivě zastávali. Vypadalo to, že se do sebe obě strany pustí.»

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Stavovské divadlo = fa parte del Teatro nazionale di Praga, è una delle sue scene.



« [...] l'opera è un ciclo di sette scene dalla vita (davvero, perché sintesi? – perché nuovi nomi per vecchie conoscenze?) di una colonia penale; non in senso realistico, naturalmente, perché queste "scene" sono stenografie dinamicamente cariche della realtà orribile, crudele e sensazionale del Grand Guignol<sup>113</sup>, veicolate dal lirismo appassionato della brama e del desiderio degli istinti nudi, crudi e sovrumani che dilagano in questa solitudine diseredata, dove gli animali umani battono contro le gabbie della loro prigionia e si divorano a vicenda. Il "fantomatismo" bluastro e sulfureo, il terrore infernale dell'inferno umano e la miseria sovrasensibile dell'uomo, che qui si incarna pienamente nella luce, nello spazio e nel movimento del palcoscenico, oltre che nei volti e nelle voci degli attori, è – lo diciamo con tutta la coscienza di responsabilità – l'opera perfetta della regia di Honzl e il merito dei suoi attori.»<sup>114</sup>

Un esempio certamente eloquente dell'importanza che il futurismo ha assunto nella scena artistica ceca è dato alla scelta di uno pseudonimo da parte di una figura curiosa ed eccentrica. Stiamo parlando naturalmente dell'attore e scultore ceco *František Fiala* (1891–1947) più noto sotto lo pseudonimo di *Ferenc Futurista*, in onore, a quanto pare proprio di *Marinetti*. Si racconta infatti che Futurista abbia scelto questo nome dopo aver incontrato personalmente Marinetti o addirittura che sia stato proprio Marinetti a battezzarlo così. In realtà, anche se è vero che i due si sono effettivamente incontrati, lo pseudonimo era già usato nel 1917, ovverosia dal momento in cui un critico teatrale, *Jindřich Vodák*, ha denominato per la prima volta František Fiala «l'uomo del futuro», attributo che è molto piaciuto all'artista. Sul Futurismo Ferenc Futurista amava scherzare nei suoi vari *sketch*, in cui eccelleva come *comico*. Ad esempio: faceva una caricatura dei poeti moderni, mentre esclamava: «Sono un futurista, sono un futurista!»<sup>115</sup> Nella stagione 1929/1930, Futurista si esibì anche presso il *Teatro liberato*, ma solo come un sostituto occasionale di Jan Werich. Pur collegato ad altre figure dell'avanguardia ceca, non

<sup>113</sup> Si intende un teatro parigino «Le Théâtre du Grand-Guignol», detto Grand Guignol.

<sup>114</sup> Píša, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. Praha: Divadelní ústav, 1978, p. 26, tradotto da: « [...] hra je cyklem sedmi obrazů ze života (věru proč syntéz? – proč nová jména pro staré známé?) trestanecké kolonie; ovšem nikoli ve smyslu realistickém, neboť tyto "obrazy" jsou dynamicky nabitými zkratkami grandguignolovsky hrůzné, kruté, senzační reality, nesené vášnivým lyrismem stesku a touhy nahých, syrových a přelidských pudů, jež se zvrhají v této vyděděné samotě, v níž lidští živočichové bijí o klece svého vězení a vzájemně se šírají. Sinavá a sirnatá "fantomaticnost", infernální úděs lidského pekla a nadsmyslně smyslná bída člověka, která se tu plně vtělila v světlo, prostor a pohyb scény, jakož i v tváře a hlasy herců, to je – pravíme se vším vědomím odpovědnosti – dokonalé dílo Honzlovy režie i zásluha jeho herců.»

<sup>115</sup> Hloušková, Kateřina. *F. T. M. = Futurismus*. Malý «bedekr» futuristické avantgardy, Brno: B&P Publishing, 2018, p. 168

può dirsi futurista se non nel nome. Tuttavia, proprio il fatto che questo nome sia ormai nella memoria associato a Marinetti e non tanto alla sua vera origine dimostra fino a che punto il Futurismo ormai fosse un fenomeno di costume.

#### 4.1 Analogie

Più interessanti delle influenze dirette più o meno dimostrate sono le convergenze di fondo tra questi due movimenti. Da un lato è chiaro che i movimenti d'avanguardia si stavano all'epoca espandendo in tutta Europa venendo a determinare anche la scena teatrale ceca. Dall'altro bisogna ricordare che uno degli scopi fondamentali dell'avanguardia è quello di rinnovarsi perpetualmente cercando sempre nuove soluzioni formali affinché le innovazioni non si stabilizzino in forme codificate; per cui possiamo dire che è proprio introducendo delle variazioni rispetto al teatro di Marinetti & co che il teatro di avanguardia ceco ne assume l'eredità, interpretandone correttamente lo spirito. Del resto, il teatro d'avanguardia ceco si sviluppa con uno scarto temporale rispetto al movimento italiano e quando nel resto dell'Europa stavano emergendo anche altre avanguardie da cui prendere ispirazione.

In generale si può dire che dai tempi delle prime avanguardie, il teatro non significa più solo il testo e gli attori come nel dramma convenzionalmente concepito, ma *un'interconnessione multistrata* di diverse arti e componenti della creazione – dalla scenografia, movimento, canto, danza, luci, costumi, l'uso di oggetti di scena, fino ad una rivoluzione nell'approccio al testo e al discorso dell'attore; cosa che potrebbe certamente unire e caratterizzare sia il teatro d'avanguardia italiano che quello ceco. Il teatro «sintetico» nel senso di *sintesi tra più arti e mezzi espressivi* è la caratteristica più generale di questa similarità.

Cercherò ora di presentare le numerose analogie tra i due movimenti che abbiamo potuto notare:

1) Il primo denominatore comune principale è sicuramente *il desiderio di attualità*, di *modernità* e di *dinamicità*, che porta con sé come correlato la presa di distanza dal passato e dalla tradizione. Questo desiderio di modernità trova come correlatore l'importanza assegnata alla *gioventù*, un altro elemento di collegamento. I membri più anziani dei futuristi avevano circa trent'anni. Anche nel teatro «D 34» si può notare un evidente desiderio della *giovinezza*. Nel «Teatro liberato» erano i giovani studenti ad inaugurare quello che oggi è uno dei luoghi teatrali più importanti della storia ceca. Semplicemente, entrambe le avanguardie sono nate (logicamente) dai giovani e richiedevano questa gioventù anche nelle loro pratiche e nel loro pensiero.

2) Il secondo è la *giocosità verbale*, visibile nel Futurismo e, sul versante ceco, soprattutto nel Teatro liberato di Praga, specialmente nella fase condotta da Voskovec e Werich. Questi giochi di parole riguardano il *linguaggio specifico e l'umorismo verbale*.

3) Il terzo elemento in comune è l'attenzione per il genere teatrale di *varietà*, per il *cabaret* e le *revue/riviste*. Comunque li si chiami (sia che si tratti di «revue» o «spettacoli di varietà»), questi fanno parte della pratica della maggioranza dei teatri analizzati.

4) Un altro elemento che viene usato molto spesso sul palcoscenico di entrambe le avanguardie sono le *canzoni*. In generale *la musica* che completa e integra la trama diventa fondamentale. L'obiettivo principale delle canzoni è intrattenere e divertire, fare una caricatura di qualcosa/qualcuno, oppure di attirare l'attenzione su alcune questioni politiche, satiriche e sociali. Le usano sia i futuristi (per esempio: l'attore futurista Ettore Petrolini nelle sue maschietto alterna spesso le veloci parole parlate al canto; poi troviamo delle canzoni prescritte anche nel testo teatrale, fanno parte delle didascalie come nel «Tamburo di fuoco») che gli autori cechi (ad esempio: nel «Teatro liberato» le canzoni diventano proprio una caratteristica fondamentale delle sue creazioni, una parte inseparabile dalla sua espressione artistica teatrale).

5) Un'altra caratteristica congiunta è *la comicità e la commedia*. Diverse sfumature delle tematiche commediali vengono presentate sia ai pubblici del teatro futurista italiano sia a quello del teatro d'avanguardia ceco. Li accomuna soprattutto la loro atmosfera *satirica o caricaturale*.

6) Entrambe le avanguardie includono delle *dichiarazioni programmatiche*. Teniamo presente che le dichiarazioni, nelle quali si spiegava il programma e la direzione del teatro in cui si dovrebbe svolgere il suo futuro percorso, le avevano anche i teatri dell'avanguardia ceca o il gruppo Devětsil. Queste proclamazioni in alcuni suoi punti cospicuamente assomigliavano a quelle del Futurismo italiano.

7) Comune è anche *l'ispirazione dal cinema*. Entrambi i fenomeni esplorati sono entusiasti per il principio del *cinematografo* e per il *cinema muto*. Sulla scena vengono proiettate delle diapositive e dei filmati, nonché si utilizzano molto vari effetti delle *luci*. I futuristi vogliono focalizzarsi sulle azioni svolte sul palcoscenico come attraverso una *telecamera*, nel teatro «D 34» viene inventato il «*Theatergraph*» e le messe in scena vengono completate dalle proiezioni.

8) Un altro denominatore comune è senza dubbio *la sinteticità e la simultaneità* che sono delle esigenze fondamentali del Teatro futurista sintetico di F. T. Marinetti. Il concetto del teatro

come una sintesi viene effettuato anche da E. F. Burian nel suo «Děčko», che tra l'altro usa l'invenzione del «Theatergraph» per ottenere questa simultaneità.

9) Possiamo accorgersi anche di certe *reminiscenze nei titoli*. Un'opera chiave di Marinetti si intitola «*Parole in libertà*» e il teatro chiave d'avanguardia ceca «*Il teatro liberato*». Ci sono alcuni riferimenti che ci potrebbero evocare qualcosa di simile: per esempio le «*tavole tattili*» di Marinetti e le «*tavole sospese*» nel «Teatro Dada».

10) Altrettanto analogico è *il ruolo significativo dello scenografo principale*, il quale contribuiva alle espressioni sceniche e sostanzialmente creava «image» e lo stile visivo del teatro. Nell'ambiente italiano tale persona per i futuristi era sicuramente *Enrico Prampolini*, nel «Teatro liberato» avevano *František Zelenka* e nel teatro «D» *Miloš Kouřil*.

11) Si notano delle analogie anche nelle *serate composte*. Marinetti aveva le sue «*serate futuriste*» e alcuni registi cechi (per esempio Honzl o Frejka) hanno cercato di effettuare qualcosa di simile a quello che Marinetti aveva presentato a Švandovo divadlo, e hanno ricevuto delle reazioni altrettanto contrastanti. E. F. Burian realizzava qualcosa come le «*serate sintetiche*» nel teatro Dada, nelle quali combinava diversi componenti artistici, tra cui le arti visive e le composizioni musicali.

12) E in conclusione, una delle principali innovazioni comuni del teatro d'avanguardia – ovvia da tutto quello che fin qui è già stato detto – *l'introduzione di più componenti delle produzioni teatrali*, come ho preannunciato all'inizio di questo elenco riassuntivo.

## 4.2 Differenze

Spostiamoci alle differenze del teatro d'avanguardia ceco da quello italiano. Da quello che trovo più evidente sottolineerei:

1) *La differenza tra pratica e teoria*: I teatri avanguardistici cechi hanno di sicuro lasciato più opere e produzioni teatrali a differenza del teatro futurista italiano. Anche se tutti avevano delle dichiarazioni programmatiche, il «Teatro liberato», il «Teatro Dada», lo «Studio moderno» e «Děčko» avevano più pratica con le produzioni – mettevano in scena un numero molto più grande degli spettacoli, mentre il teatro di Marinetti era più concentrato sulla preparazione teorica e sulla creazione dei manifesti, che erano numerosissimi. Le opere originali erano in minoranza.

2) *Un desiderio di libertà diversamente inteso*: In termini di contenuto, la libertà concepita nel Futurismo (per esempio, ciò che proclamano «*Parole in libertà*» di Marinetti) ha un significato ben diverso da quello che vuole raggiungere ad esempio il «Teatro Liberato» di Praga. Il desiderio di liberazione marinettiano è piuttosto che libertà un'anarchia.

3) *Motivi di violenza e aggressione*: Poiché il teatro d'avanguardia ceca si sviluppa dopo il trauma della prima guerra mondiale nel periodo tra le due guerre, i temi violenti e le forti espressioni di aggressione o violenza fisica non fossero molto presenti nelle sue opere teatrali, a differenza dei temi marinettiani, dove la violenza e la guerra diventavano i suoi principali tratti cognitivi.

4) *Diverso rapporto tra cultura-politica-teatro*: Secondo me, la più grande differenza è sicuramente diverso sfondo politico nelle fasi successive del loro lavoro. Come è ben noto, F. T. Marinetti diventa un grande sostenitore di *Benito Mussolini* e aderisce al *fascismo*, rendendo così il movimento futurista per sempre essenzialmente una propaganda ideologica. A causa della sua vita personale, del suo coinvolgimento politico e delle sue opinioni inappropriate, tutto il Futurismo purtroppo diventa problematico, proprio per la sua relazione positiva con il fascismo. Al contrario, l'avanguardia teatrale ceca è nota per aver cercato di combattere il regime il più possibile. Soprattutto il Teatro liberato di Praga è diventato un forte *simbolo morale* di lotta ideologica *contro il fascismo*.

## 5. Conclusione

Questa tesi si è concentrata sulle analisi del *teatro futurista italiano* e del *teatro d'avanguardia ceco*, due movimenti di grande importanza per le rispettive tradizioni dei due paesi e collegati da numerosi fili diretti e indiretti. Il suo scopo principale era di mettere in luce le loro caratteristiche fondamentali tracciando le loro fasi principali e facendo attenzione alle teorie, alla pratica teatrale e alle innovazioni formali e di contenuto introdotte dai rispettivi esponenti. Il percorso è iniziato con i manifesti futuristi, è proseguito con la presentazione di alcune opere di Marinetti ed è terminato con le direzioni principali prese dal teatro dell'avanguardia ceca. Infine, ci siamo soffermati sulle analogie e le differenze, in relazione sia alle prove di influenza diretta sia alle confluenze ricavabili a posteriori.

Questa tesi è concepita come un iniziale studio comparativo di base che meriterebbe di essere condotto in maniera più approfondita. Il teatro, infatti, è uno dei luoghi dove misurare l'importanza europea del Futurismo che, invece, in ambito ceco, rimane soprattutto studiato per le innovazioni nel campo *letterario* e delle *arti visive*.

In conclusione, vorrei proporre alcune possibili piste ulteriori che si potrebbero sviluppare in futuro. Innanzitutto, merita di essere approfondito il legame tra *Futurismo*, *Avanguardia teatrale ceca* e *Dadaismo* in una triangolazione piuttosto che in uno studio a due termini. In secondo luogo, sarebbe interessante interrogarsi in maniera più profonda sulla complicata *relazione tra forma e politica* e sul modo in cui le avanguardie, e in particolare in ambito teatrale, si leghino alla sfera del *politico*, mettendo l'«impegno» verso la contemporaneità, reclamato da tutte le avanguardie, a servizio di idee o di ideologie spesso *antitetiche*. In questi due fenomeni dell'avanguardia che abbiamo esplorato si utilizzano elementi e forme sceniche teatrali quasi identiche, ma si sviluppano in maniera totalmente antitetica dal punto di vista *ideologico* e *politico*. Anche se forse non era così evidente all'inizio delle loro attività, nel corso degli anni sono diventati due mezzi completamente opposti nella lotta *culturale-politica*. Uno che usa il teatro come mediatore dell'agitazione e *propaganda del fascismo* – il teatro futurista italiano di F. T. Marinetti – e altro che lo usa come l'arma principale nella lotta *contro* il fascismo – uno per tutti – il «Teatro liberato» di J. Voskovec e J. Werich. Descriverei certamente questa come la loro più grande dissomiglianza e i loro percorsi in definitiva divergenti.

## 6. Riassunto

La tesi di laurea triennale esplora due movimenti artistici del XX secolo, legati da numerosi fili diretti e indiretti: *il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco*. Nella prima parte della tesi, abbiamo intrapreso un'analisi approfondita del teatro futurista italiano, attraverso i manifesti principali firmati da F. T. Marinetti e altri futuristi e due opere teatrali del capogruppo.

La seconda parte della tesi si è concentrata sull'analisi del teatro d'avanguardia ceco e le sue diverse articolazioni nel periodo tra le due guerre. Abbiamo presentato l'origine del famoso «Teatro liberato» di Praga, gli sviluppi e l'evoluzione del gruppo, il «Teatro Dada», lo «Studio Moderno» e, infine, il teatro «D 34» di E. F. Burian.

L'ultima parte della tesi ha delineato delle possibili piste comparative, identificando in un primo momento gli echi diretti, e in un secondo le convergenze, le analogie e le differenze ricavabili attraverso uno studio a posteriori dei due fenomeni.

## Resumé

Tato bakalářské práce zkoumá dvě umělecká hnutí 20. století, spojovaná mnohými přímými i nepřímými souvislostmi: *italské futuristické divadlo a českou divadelní avantgardu*. V první části práce jsme se zabývali důkladnou analýzou italského futuristického divadla, prostřednictvím stěžejních manifestů F. T. Marinettiho a dalších futuristů, a také dvou divadelních her hlavního představitele této skupiny.

Druhá část práce se zaměřila na analýzu českého avantgardního divadla a jeho různé fáze působení v meziválečném období. Představili jsme vznik a vývoj slavného pražského Osvobozeného divadla, Divadla Dada, Moderního studia a na závěr také divadla „D 34“ E. F. Buriana.

Poslední část práce nastínila možné komparativní prvky, nejprve prostřednictvím přímých ozvuků a následně identifikací souběhů, podobností, i odlišností, jež bylo možno získat na základě získaných zkušeností ze studia obou jevů.

## 7. Bibliografia

### 7.1 Bibliografia primaria

DE MARIA, Luciano (a cura di). *Per conoscere: Marinetti e il futurismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1973.

HLOUŠKOVÁ, Kateřina. *F. T. M. = Futurismus*. Malý «bedekr» futuristické avantgardy, Brno: B&P Publishing, 2018. ISBN 978-80-7485-167-4.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. A cura di Guido Davico Bonino, Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.A., 2009. ISBN 978-88-58-64749-3.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Tamburo di fuoco*. Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1922.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Prigionieri e Vulcani*. Milano: Casa Editoriale Vecchi, 1927.

PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Předmluva Miloš Nedbal. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981.

PÍŠA, A. M. *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*, Uspořádala Marie Píšová. Praha: Divadelní ústav, 1978.

VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Čtyři hry*. Praha: Česká knižnice, Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-995-3.

### 7.2 Bibliografia secundaria

BARTOLUCCI, Giuseppe. *Il gesto futurista*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1969.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan Lukeš. Praha: Nakladatelství lidové noviny; Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

DE FELICE, Renzo (a cura di). *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

DE MARIA, Luciano. *La nascita dell'avanguardia*. Saggi sul futurismo italiano, Venezia: Marsilio Editori S.p.A., 1986. ISBN 88-317-4870-X.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. A Critical Anthology, New Haven & London: Yale University Press, 2015. ISBN 978-0-300-20673-9.



SPURNÁ, Helena. *Dějiny českého divadla 2. Česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3605-0.

### 7.3 Sitografia

Manifesti futuristi. *Accademia della Crusca* [online]. [2017-2018] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: <https://futurismo.accademiadellacrusca.org/index.asp>

České avantgardní divadlo. *Filozofická fakulta MU* [online]. [2008] [consultato il 5 maggio 2022]. Disponibile da: <https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=uvod>

Manifesto del Tattilismo. *Treccani, l'Enciclopedia italiana* [online]. [senza data] [consultato il 20 aprile 2022]. Disponibile da: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/recensioni/recensione\\_261.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_261.html)

Il teatro della sorpresa. *Homolaicus.com - Materiali di Umanesimo Laico e Socialismo Democratico* [online]. [senza data] [consultato il 15 aprile 2022]. Disponibile da: [https://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/teatro\\_sorpresa.htm](https://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/teatro_sorpresa.htm)

DAVID, Emilia. Le serate futuriste e le soirées dada, il teatro futurista e le esibizioni dadaiste: modelli somiglianti. *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana* [online]. 2009, 38(3), pp. 41-45. [consultato il 5 aprile 2022]. Disponibile da: <http://www.jstor.org/stable/23938389>

LOZZA, Silvia. *Tesionline – Il più grande database delle Tesi di laurea e dei laureati italiani* [online]. [senza data] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: <https://www.tesionline.it/appunti/lettere-e-filosofia/filippo-tommaso-marinetti/analisi-del-manifesto-del-teatro-futurista-sintetico/688/4>

MUSELLA, Mario. Francesco Cangiullo e il "suo" Teatro della Sorpresa (1921). *California Italian Studies* [online]. 2012, 3(1). ISSN 2155-7926 [consultato il 13 aprile 2022]. Disponibile da: <https://escholarship.org/uc/item/9pf7g08h>

DOPO IL TEATRO SINTETICO E IL TEATRO A SORPRESA, NOI INVENTIAMO IL TEATRO ANTIPSIKOLOGICO ASTRATTO, DI PURI ELEMENTI E IL TEATRO TATTILE. *Fondazione Memofonte* [online]. [2008-2020] [consultato il 12 aprile 2022]. Disponibile da: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/163.pdf>

LIBERO AZZURRO. *Ettore Petrolini – Fortunello – 1935 - Best Quality* [video]. YouTube. 5 luglio 2020 [consultato il 24 aprile 2022]. Disponibile da: <https://www.youtube.com/watch?v=4A3knqsJgNw>