

centesimi 10

LA BALZA

FUTURISTA

3

Jannelli — *Verginità*

Pratella — *Musica italiana*

Buzzi — *Le Vette*

Boccioni — *Cavallo + case (disegno)*

Marinetti — *Agli studenti futuristi*

Nicastro — *Recensione al 1° Aprile*

Prampolini — *Scenografia futurista*

Digiacoimo — *Naturamorta cinematografica*

*Marciare non marciare (Teatro futurista,
colorico, mimico, dinamico, musicale)*

DIGIACOMO — JANNELLI — NICASTRO
MESSINA

12 maggio 1915

LA BALZA

VERGINITÀ

Parole in libertà

Ar e

no so apri nsi + (e)sta

COMPRARE

sulla Sabbia



FARE

un giro per la piazza

Escolatema

Violetti s s s s s
s s s s s

Guglielmo Jannelli
Futurista

MUSICA ITALIANA

II.

LA MUSICA NELLA SCUOLA

I miei precedenti —

Ho scritto: comincerò la mia guerra; dovevo dire per la verità: proseguirò la mia guerra. La quale è cominciata già da qualche tempo, combattendo con me soltanto pochi alleati valorosissimi, io unico nel mio campo. I maggiori nemici erano proprio coloro, cui spettava il dovere di riconoscere, se non altro, la legittimità della causa e l'onestà dei combattenti, per amore dell'arte e della patria comune.

Oggi ho mille ragioni onde sperare che le condizioni stiano mutandosi; non tanto per me e per i miei amici, quanto per l'onore e per l'avvenire degli italiani.

Quando nel mio *Manifesto dei Musicisti futuristi* - 11 ottobre 1910 - dimostrai l'insufficienza dell'insegnamento negl'Istituti musicali, accennando pure — fra le righe — al modo di rigenerare gli studi della musica, tutti, dal più grande al più piccolo, mi si scagliarono addosso furibondi, con l'intenzione per lo meno di farmi a pezzi.

Due furono i giudizi principali contro di me. Il primo: che io scrivevo tali cose per ignoranza, o per invidia. Il secondo: che era inutile denunziare tali cose da me espresse, se anche vere, non avendone io in ispecie il diritto. E il diritto mi veniva negato, perchè io, come futurista, dovevo parlare soltanto di cose non esistenti, cioè ancora da nascere.

Mi si rimproverò perfino di aver consigliato la virtù ai giovani, essendo questa — perchè praticata da molti uomini nel passato — conseguentemente *passatista*.

Il tracollo alla bilancia fu dato dalla mia proposta ai giovani compositori, di disertare i Conservatori e Licei musicali e di preferire lo studio libero. Strilli, proteste, scandali; ci fu perfino chi credette sul serio di trovarsi in procinto di perdere l'impiego.

Questi i precedenti della mia guerra, per quanto riguarda l'insegnamento della musica nei Conservatori e Licei del Regno d'Italia.

Proposte di riforma —

Fu una vera grazia di dio: non dirò, per vendicarmi, castigo di dio. Malgrado lo scandalo, anzi in virtù dello scandalo, cominciarono a pullulare progetti da tutte le riviste musicali, come i piccoli batraci dalla terra dopo un acquazzone estivo. E comparir ininterrotto di opuscoli, di libri — scritti prima o dopo — di nuovi giornali di riforma musicale, etc... E questo, per la verità, mi consolò e mi consola vivamente.

Lo studio più interessante del genere — fra quanti mi sono passati per le mani — è un opuscolo del musicista Carlo Scaglia, direttore dell'Istituto musicale di Alessandria, intitolato *“L'ambiente musicale italiano e le responsabilità dei Conservatori di musica”*. (Alessandria. Tip. Cooperativa. 1910). Esso contiene molte considerazioni ottime; però non giunge ancora a porre la questione sulla via diritta, lo impedisce la cultura classica e di carattere germanico del suo autore.

Altro opuscolo del genere — interessantissimo — è *“A. U. M. — Considerazioni e Proposte di un Musicofilo. Nella ricorrenza del 1° Centenario Verdiano. 1813-1913.”* (Parma Tip. Emiliana. 1913).

Vi è trattata, sopra ogni altra, la questione dell'italianità nella musica, con sincera fede e con vivo ardore. Vi sono posti in campo, con logica chiara e semplice, Verdi contro Wagner, dando a Cesare quello che è di Cesare. Però le proposte di riforma sanno sempre di ordine culturale, nel senso di erudizione, e non spostano l'indirizzo consueto delle cose.

In una parola, riassumendo quanto si è scritto in proposito e che io conosca, le riforme principali proposte per risanare l'insegnamento musicale nei Conservatori e Licei — poichè naturalmente tutti riconoscono che l'insegnamento presente nei Licei e Conservatori musicali è *insufficiente* — sarebbero le seguenti:

1° Intensificare e castigare maggiormente lo studio dell'armonia, del contrappunto e della fuga, attenendosi ai metodi tedeschi.

2° Intensificare lo studio dei classici e quello dei valori formali e polifonici delle loro opere. Per classici s'intendono esclusivamente i tedeschi Bach, Haydn, Mozart e Beethoven.

3° Un *indice* inquisitorio su gli autori moderni e futuristi, classificandoli come corruttori della gioventù.

4° Studiare l'istrumentazione sui modelli tedeschi, dai classici fino a Wagner. E qui punto.

5° Allargare l'insegnamento della storia della musica, della musicologia, etc... Allargare insomma il bagaglio dell'erudizione sterile, innestata mediante libri antipratici e lezioni cattedratiche.

Se tali riforme non giungeranno a produrre frutti immediati, incolpare prima gli allievi di insufficienza e quindi i professori insegnanti di incapacità.

A quel che pare, si tratta dunque e soltanto di rinforzare la dose usuale; niente di più, nè di diverso. La strada è sempre quella, il fine sarà sempre il medesimo.

Scuola contro arte musicale viva —

I Conservatori e Licei musicali del Regno assomigliano ad isole solitarie, disperse nel gran mare della vita artistica italiana. Isole di romiti santi e grassi, dove non giunge eco del mondo e dove si adorano per tradizione le divinità millenarie della rinunzia.

Il Direttore = gran sacerdote, oracolo d'infallibilità, guglielmone.

Corpo insegnante = gente di molto o di poco ingegno, attiva o fanullona, schiava del regolamento, dell'abitudine e del guglielmone.

Il professore di estetica e di etc... in qualche caso = critico eminente, il letterato della compagnia, laudatore ufficiale della musica del guglielmone.

Gli alunni = gente illusa o no, che paga in natura volontariamente o per necessità.

Le poche eccezioni, secondo il solito, non fanno regola.

Qualunque cosa succeda al di fuori, anche se di massima gravità, là dentro arriva — se arriva — almeno con un paio di secoli di ritardo e completamente travisata.

Di fuori: ricerca, scoperte, polemiche, battaglie sanguinose, rivelazioni, cadute, rinascite.

Dentro: vita tranquilla, borghese, consuetudinaria, disprezzo di quanto succede al di fuori = ignoranza della vita attiva, rinunzia a vivere ed a sapere. Si spolverano le stanze ed i banchi, ma non mai i cervelli.

L'ingenuo, che là dentro domandi spiegazioni e consigli su quanto succede al di fuori, si sentirà rispondere gravemente: che tali domande non sono contemplate nel programma regolamento; che un allievo diligente e rispettoso non deve occuparsi se non di

quelle cose insegnategli da' suoi superiori; che un professore onesto e coscienzioso ha il dovere — anzi la missione — di indirizzare l'allievo per il retto sentiero della vera arte e di tenerlo lontano dalle seduzioni e dalle vanità del mondo pazzo e falso.

Traduzione in volgare:

Allievo: — Signor professore, è bella la musica di Debissi?

Professore: — Musica strana, senza senso comune, antimelodica. Non ha forma, nè sostanza; va contro tutte le buone regole. Perciò da condannare inesorabilmente. Ma chi te n'ha parlato? Non sarai mica un futurista tu?

Zero in condotta al primo di voi, che oserà ripetere una simile domanda in mia presenza.. etc.

Rivista dei rami d'insegnamento —

Antitesi fra quanto s'insegna nei Conservatori e Licei musicali e fra quanto si mette in pratica nella vita attiva, artistica, al di fuori.

— *Scuola d'istrumenti*. La migliore, data la grande prevalenza che vi ha il lato tecnico; dove la perizia tecnica dell'insegnante non è influenzata dalle esigenze empiriche ed artistiche del programma regolamento e da quelle del guglielmonismo.

Suo contrasto con la pratica: i metodi e le opere artistiche in uso per lo studio degli istrumenti sono antiquati dal punto di vista armonico e ritmico e non si distaccano in linea generale dal campo degli autori classici tedeschi.

Da ciò, gusto particolare, limitato ed antiquato negli esecutori strumentisti — quasi corruzione forzata della loro sensibilità musicale; con la complicità delle esercitazioni orchestrali e dei saggi di concertisti quasi sempre stranieri, dove si suona in prevalenza musica classica tedesca.

Gli esecutori strumentisti — durante la loro carriera — dovranno poi eseguire in cambio ed in massima parte musica di tutti i generi, moderna ed ultramoderna ed anche — poveretti noi — musica italiana, genere conosciuto soltanto ed a pena di nome.

— *Scuola di canto*. Una fra le più disgraziate, per la esiguità degli stipendi. I buoni insegnanti di canto — sono pochi — debbono scappare e dedicarsi all'insegnamento privato, che è molto più remunerativo.

Suo contrasto con la pratica; i metodi e le opere artistiche in uso per lo studio del canto sono antiquati dal punto di vista ar-

monico e ritmico. Gli esercizi ed i solfeggi adottati non sorpassano mai la sensibilità rossiniana o donizzettiana.

I cantanti poi, con un gusto musicale così formato e così limitato, dovranno — quando saranno in carriera — eseguire musica di Wagner, di Mascagni, di Massenet, di Debussy, etc...

Senza calcolare, che la maggior difficoltà per essi non sarà quella di sforzare e rifare il gusto, ma sarà quella di adattare la loro *gola istrumento* all'impostazione ed al succedersi di nuovi intervalli d'intonazione, quasi tutti sconosciuti al genere di musica sul quale è stata fondata la loro educazione tecnica.

Di qui l'incosciente supposizione, che la musica moderna rovini le voci. Non è la musica moderna, sono i metodi d'insegnamento, i quali fino ad oggi non hanno tenuto conto in nessuna maniera della musica moderna.

— *Scuola di composizione.* Comprende lo studio dell'armonia, del contrappunto e della fuga, dell'istrumentazione e della composizione propriamente detta.

Libri di testo: i moderni sono in prevalenza tedeschi e francesi, aggiungendo che i francesi si attengono in questo campo ai metodi ed ai modelli tedeschi. (*S. Jadassohn — Riemann — Piel — Marx — Berlioz — Gevaert — Dubois — etc..*)

Di italiani moderni, che valgano, uno solo: il *Manuale d'armonia* di Andreoli e Codazzi. Naturalmente combattuto e poco considerato, perchè italiano. Anche questo *Manuale* si attiene di preferenza ai metodi ed ai modelli tedeschi.

È inutile qui ritornare sulla valutazione dei famosi *bassi numerati* di Mattei, Fenaroli, Raimondi, Durante, Tacchinardi, etc... Si tratta esclusivamente di *valori passati*, cioè *storici*. A questa categoria appartengono pure il giustamente celebre *Trattato di Contrappunto e Fuga* del nostro grande Cherubini e le opere teoriche più o meno mediocri ed empiriche di Parisini, Dacci, Dall'Olio, etc...

L'insegnamento dell'armonia consiste nel far applicare praticamente all'allievo quelle regole, che si trovano esposte in bell'ordine nel trattato preferito dal professore insegnante. Se il trattato è tedesco, il gusto armonico dell'allievo diventa tedesco. Se il trattato è antico o vecchio, il gusto dell'allievo diventa antiquato e limitato; etc..

In realtà l'armonia è una scienza su basi fisiche, a somiglianza dei colori nella pittura. Conosciute le basi fisiche di combinazione e di attrazione dei suoni, il campo armonico nella sua applicazione

artistica si fa sconfinato, lasciando all'artista libertà assoluta ed illimitata di cercare, scoprire e rinnovare relazioni.

Ma chi si occupa nelle scuole dei principi fisici e scientifici dell'armonia sonora?

Il professore di musica vuol *insegnare l'arte* e non *divulgare la scienza*. Non pensa che l'armonia dei suoni è come una lingua: arcaismi, neologismi, idiotismi, gallicismi, stile personale, maniera, valori storici, potenzialità di rinnovamento, etc....

Egli ha un gusto, personale per temperamento o per cultura; tutti i suoi sforzi concorrono ad innestarlo ne' suoi allievi, compiendo incoscientemente opera di corruzione.

Dopo lo studio dell'armonia, il quale o bene o male ha la virtù di sforzare e di acuire la sensibilità musicale dell'allievo, nei Conservatori e Licei musicali si passa allo studio del contrappunto e della fuga. Ginnastica del cervello, dicono i professori.

In realtà, una fatale retrocessione culturale nel campo della sensibilità: un esercizio storico dalle conseguenze disastrose.

Tanto più che un tale studio si chiama: studio dell'arte della composizione.

Ritorno all'infanzia della sensibilità, dopo averne toccato il meriggio; disorientamento, sforzo, violazione dell'istinto. Automobile da cento chilometri all'ora, scelta per correrne pacificamente cinque; aquila costretta a passeggiare borghesemente lungo i viali di un giardino pubblico; Marconi che porta a piedi la posta da Milano a Monza e viceversa.

Rivivere un mondo passato, una sensibilità passata e trapassata per apparire ed essere.... uomini moderni.

Esempio di confronto nella letteratura: *Verga*, che per scrivere le *Novelle dei campi*, si esercita nell'imitazione dello stile del *Baccaccio* ed in quella dei famosi epigrammi e indovinelli — da leggersi alla rovescia, o per aumentazione, o per diminuzione — tanto cari ai vuoti letterati latini del medio evo.

« In girum imus nocte et consumimur igni. »

Indovinello medioevale che significa: *le farfalle*.

Si può leggere per il diritto e per il rovescio, senza che le parole ed il loro ordine di successione cambino

A questo genere in musica contrappuntistica corrispondono: il *contrappunto onnicvertibile doppio, triplo*, etc.... e varie formule di *imitazione e canone alla rovescia*, etc....

Ginnastica del cervello certamente, ma inutile, anzi dannosa, perchè contro l'istinto.

La fuga, composizione a base di contrappunto per eccellenza, è tutta piena di tali artifici, anche quando tocca il suo calmiere artistico col tedesco G. Sebastiano Bach.

Virtuosità, cerebralità ed istinto fusi in una data forma, in una data manifestazione d'arte. Arte de' suoi tempi, storica, legata intimamente alla vita, alla fede, alla cultura di quel dato tempo.

Perchè rifaria, riviverla oggi, alla distanza di parecchi secoli?

I professori aggiungono: serve per lo sviluppo dei temi e per la polifonia. Falsissimo, la deformazione lirica di un tema è libera, istintiva e non costretta a modulazioni ed a proporzioni stabilite programmaticamente come nella fuga. Nella fuga tutto è obbligatorio: senso armonico antiquato e limitatissimo; ritmo, modulazione, espressione castrati per non dire annientati; tema dato; progressioni, pedali, rivolti, etc...

Il trionfo dell'artificio storico sulla modernità, sulla natura, sulla libertà.

La polifonia che si pratica in orchestra non è quella della fuga, ne è una derivazione modificata radicalmente dai valori armonico - fisici, sostituiti ai valori contrappuntistico - empirici.

La fuga è l'elemento essenziale dove vive, cresce e si bea il professore; non può esistere professore senza fuga, nè fuga senza professore.

Dopo questa, lo studio della composizione propriamente detta.

Analisi ed imitazione del *mottetto latino* (1500) e delle diverse forme di *sonata - sinfonia*, secondo i modelli dei classici tedeschi *Haydn, Mozart e Beethoven*.

S'intende che i *temi musicali* da svolgere sono dati dai professori e quasi sempre tolti dalle opere dei classici tedeschi sopracitati.

In ultimo, per scrupolo di coscienza, si fanno fare all'allievo — quasi maestro — una *cantata libera* (per modo di dire, perchè letteraria, accademica e quasi impersonale) ed un paio di scene melodrammatiche, tolte da vecchi libretti d'opera e prive di qualunque criterio teatrale e moderno.

Lo studio dell'istrumentazione si pratica mediante la lettura dei trattati e di un numero limitato di partiture, scelte e suggerite dall'insegnante. In maggioranza partiture di sinfonia classiche tedesche; al massimo qualche opera di Wagner.

Da aggiungersi: l'insegnante di strumentazione quasi sempre conosce l'orchestra esclusivamente attraverso i trattati e le partiture. Avrà diretto un'orchestra sì e no un paio di volte in tutto ed avrà fatto eseguire molto raramente musica propria istruimentata.

In questo modo, nei Licei e Conservatori musicali d'Italia si fabbricano i maestri di musica.

Non si cerca il genio, ma il docile e lo studioso; gran fortuna quando si incappa per combinazione nel virtuoso.

Il maestro di musica, appena fuori della scuola, col suo bravo diploma di licenza, pensa prima di tutto a buscarsi la pagnotta.

In seguito si occuperà dell'arte, se ne avrà il tempo.

Suo ideale: la cattedra, con un codazzo di allievi adoranti e paganti lautamente le lezioni private.

Poi la gloria dorata, se verrà; se non verrà, pazienza ed odio accanito verso i trionfatori.

Perpetuazione della casta di Levi dei professori sacerdoti.

Il giovane di genio, appena fuori della scuola, dovrà ricominciare da capo, cioè: dimenticare quanto gli hanno insegnato ed apprendere quanto gli occorre e che non sa, per potersi dedicare all'arte con onestà, con profitto e con modernità ardita e sincera.

— *Scuola di estetica e di storia della musica.* Imparare quanto sta scritto nel libro di testo, il quale quasi sempre è di autore tedesco o tedeschizzante. (U. Riemann. *Storia universale della musica.* — A. Untersteiner. *Storia della musica.* — Ed. Hanslick. *Il bello nella musica. Estetica, etc.*)

Si capisce che negli apprezzamenti i tedeschi tirano l'acqua al loro mulino e come. Per es: in questi libri, l'arte musicale italiana e la sua storia sono ridotte ai minimi termini, coperte di un'ombra discreta, denigrate ed anche diffamate.

Teorie estetiche, date, nomi di autori e di opere. Tutto qui. Nessuna conoscenza pratica, sperimentale, profonda, intima. Fuori della scuola, oblio, ignoranza.

Ed ora io dico: non è il caso di meravigliarsi, se in Italia si parla ancora di *musica Italiana*?

F. Balilla Pratella

LE VETTE

Tragedia Sintetica

*Sala moderna d' un Palazzo Reale. Grande finestra.
Loggia esterna su piazza monumentale.*

Re (*collare, gran fascia, decorazioni*)

Dunque, Vostra Maestà il nostro potente Cugino è soddisfatta dell' accoglienza tributataLe dalla capitale del Regno?

Imperatore (*come sopra*)

Soddisfattissima. E lo dimostreremo con un' allusione speciale nel nostro brindisi di fra poco, alla fine del pranzo di gala. E lo dimostreremo con tutti i nostri migliori sorrisi stassera, in teatro, allo spettacolo d' onore.

Regina (*gran décolletée*)

Grazie, siete ben amabile, Maestà il nostro potente Cugino.

Imperatore

E il vostro caro rampollo?

Regina

Oh, potete ben supporlo.... Si spera nella scienza e nella grazia di Nostra Signora delle Stelle Azzurre.

Imperatore

Vediamolo, il nostro caro cuginettino!

APPARIZIONE

*(Soldato enorme con in braccio un bambino rachitico,
d' aspetto cadaverico, vestito d' una grande uniforme militare)*

Regina (*al figlio*)

Fiufiù ! L'Imperatore ! Su, fagli un bel saluto militare !

Fiufiù (*con grande stento*)

Mano.... cadere.... Mamma.... aiutare.... me....

Regina (*singhiozzo*)

Dio ! Dio ! L'unico figlio !

Re (*all'ospite potente*)

Maestà ! la folla vi acclama sulla piazza ! Vuol vedere l'Imperatore ! Accontentatela !

Imperatore

Subito. Mi presenterò con Fiufiù. Sarà assai più grazioso.

(Domestici rossi. Tappeto ricchissimo a frange d'oro steso giù dal davanzale della balconata. Immense grida di popolo. Re, Regina, commossi appartati dietro l'Imperatore che esce sulla loggia col bimbo in braccia).

URLO TERRIBILE FOLLA**Imperatore** (*pallidissimo, rientrando*)

Mi è sfuggito dalle braccia.... Non so.... si dibatteva....

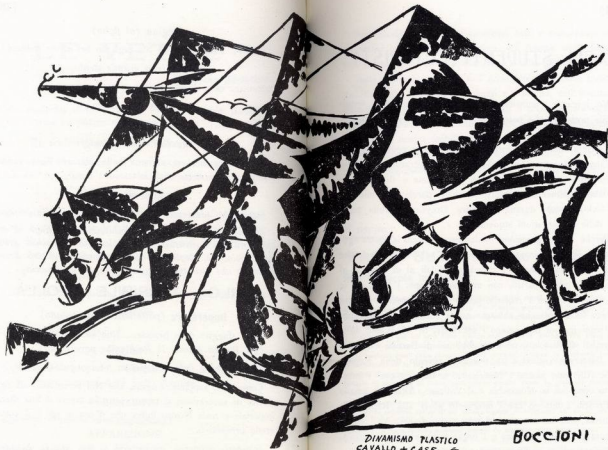
(La Regina sviene. Il Re è come paralizzato)

Imperatore (*rimettendosi in tono augusto, al Re*)

Comunque, sappiate, Cugino, che Noi rinunziamo ad ogni diritto di successione al trono vostro in favore di Sua altezza imperiale e reale Nostro figlio, che d'ora in poi è il vostro erede presuntivo.

Paolo Buzzi

futurista



DINAMISMO PLASTICO
CAVALLO + CASE

BOCCIONI

AGLI STUDENTI FUTURISTI

Voi ignorate l'immensa forza di cui disponete e la formidabile pressione che potete esercitare sul Governo in questo momento.

Lasciate sbraitare i giornali più o meno neutralisti che tentano di denigrare e svalutare le dimostrazioni studentesche, dando ad esse il colore di pagliacciate e di chiassate innocue. Rammentatevi piuttosto delle parole del ministro Valdeck-Rousseau durante *l'affaire Dreyfus*: « Nulla temo più delle dimostrazioni studentesche ».

Perchè questa pressione studentesca soffochi la nostra agonizzante ma pur tanto tenace neutralità schifosa, bisogna che siate tutti assolutamente concordi e solidali al di fuori e al di sopra di tutti i partiti, con un unico scopo: l'Italia e la sua Guerra contro l'Austria, primo e più immediato nostro nemico fra i tanti che abbiamo e che abatteremo più tardi.

Alcuni fra voi non amano i sovversivi di Mussolini, nè i riformisti di Bissolati, nè i repubblicani di Barzilai e temono che l'intervento giovi a un possibile avvento della Repubblica. Altri non amano i Nazionalisti e temono che l'intervento consolidi la Monarchia e il Vaticano. Altri non amano la Francia e temono che l'intervento giovi alla Repubblica Francese, che ha avuto molti torti verso di noi. Altri infine ammirano troppo l'ordine e l'organizzazione della Germania, per poter odiare sufficientemente l'Austria sua alleata.

Tutto ciò si discuterà dopo la guerra.

Aspettando l'ora in cui taceremo tutti e marceremo sotto gli ordini indiscutibili di Cadorna, voi dovete oggi formare una sempre più ferrea solidarietà fra tutti gl'interventisti.

Tutti concordi e pronti nell'accendere l'opinione pubblica italiana, nello scuotere gl'indecisi e i fiacchi, nell'insultare i quietisti e i paurosi! Tutti concordi e pronti nel sorvegliare, scoprire e denunciare le innumerevoli spie che tenteranno di sabotare la nostra mobilitazione.

Tutti concordi e pronti nella nostra Grande Guerra per un'Italia ingigantita, ritta finalmente sull'Austria annientata!

F. T. Marinetti

futurista

È uscito :

PAOLO BUZZI: L'Ellisse e la Spirale

film + parole in libertà Lire 4.

— Violenta deformazione, lirica, futurista, della realtà del mondo prima della guerra europea. « L'opera fu scritta con l'anima gonfia d'un presagio di sconvolgimento per la Società », l'ultimo capitolo terminato all'alba del 28 giugno 1914, il giorno dell'attentato di Serajevo.

E si respira già un'aria forte, quella ventata dalle eliche degli aeroplani e dalle diane-proclami di guerra, l'aria violenta accesa della musica dei cannoni + i bagliori rossi della strage. Ma sui cannoni: *Deliria*, la capinera; ma per la città-carnale: la cavalcata imperiale, *Deliria Naxar Otta Aliso*; e, oltre l'atmosfera di sangue, la landa azzurra. Il popolo nuovo, liberato risorto uscito dal lavacro di sangue e di fuoco, sarà spinto aerato verso la città di freschezza, verso la città di fronde; sarà sollevato ali ali ali ali ali sopra la landa azzurra, sfrenato — sul tavoliere pazzesco dei sensi di Naxar, dei nostri sensi, come sullo schermo ottico d'un cinematografo — sfrenato, in un ardore spassimo di distruzione e ricostruzione insieme, a costruire la città di nubi. Della pace, no! « Se a spirale montano nuvole da qualche parte sono rossi e roossossee roossississime veri anelli d'uova piene di sangue che cozzando eterne nei palpiti del vuoto piovono i germi della guerra eterna dovunque sono microbi o microbi a fornicare. »

RECENSIONE AL 1° APRILE

In sostanza, guardata senza compagine, mal sicura, poco scrupolosa, incoerente con l'ieri: abboccamento, pubblico arrivatoci con un soldo. Ma non lagniamoci, non è l'ora di considerare la parentesi del capriccio concesso ai propri occhi, soprattutto perchè di una stonatura ci si può accorgere in un istante di nomalia corsiva e poco o punto nel gioco che sappiam fare dietro le nostre spalle, discesi come il sole dalle solite posizioni. Buona la preoccupazione gustosa, d'altronde risaputa, di far tornare il conto esatto, e rimpastare le differenze a caso, più o meno, dove io mi ci trovo. Ottima fonte! per informazioni rivolgersi al desiderio di essere venditori novizi mentre si cammina, di spampanare il libro nella vetrina di un libraio, e lasciarlo lì con la raccomandazione di non sopprimerlo e farlo resistere 4, 5, 6 minuti ai disattenti: basta il quarto rigo d'una pagina di mezzo, poi un brano giocattolo, in ultimo un blocchettino di pagine petali di rosa. — Che simpatia spaccata in succo di melagrana, e svista a poca maniera di toccare la polposità esauriente di baciucchiare come una guancia rotonda appiccicaticcia di rossore.

Luciano Nicastro

È uscito :

F. T. MARINETTI: *Guerra sola igiene del mondo* L. 2

AURO D'ALBA: *Bajonette* - Versi liberi e parole in libertà L. 3

LA BALZA

Abbonamento Annuo Lire 3
(Estero Lire 5)

Direzione: MESSINA - Amministrazione: RAGUSA Sicilia

SCENOGRAFIA FUTURISTA

Riformiamo la scena

Ammettere, credere, che esista o sia esistita la scena fino ad oggi, equivarrebbe ad affermare l'assoluta cecità artistica dell'uomo.

Scena, non equivale a ingrandimento fotografico di un rettangolo di realtà, nè a una sintesi relativa, ma alla sostituzione di un sistema teoretico e materiale di scenografia soggettiva, in contrapposizione alla presunta scenografia di oggi oggettiva.

Non si tratta di riformare solamente il concetto strutturale dell'allestimento scenico, ma di creare un'entità astratta che s'identifichi con l'azione scenica dell'opera teatrale.

Concepire la scena a sè, come un fatto pittorico, è *falso* — a) perchè esuliamo dal concetto della scenografia, rientrando in quello della pittura pura; — b) ritorniamo al passato, (cioè al passato... presente) in cui la scena esprime un soggetto, l'opera teatrale ne svolge un altro.

Queste due forze che divergevano (autore teatrale e scenografo) devono convergere affinchè lo svolgimento teatrale risulti nella sua sintesi complessiva.

La scena deve vivere l'azione teatrale nella sua sintesi dinamica, deve integrarsi come l'autore s'integra e vive nella sua immediatezza intrinseca, l'animo del personaggio concepito dall'autore.

Per riformare la scena è quindi necessario:

1°) Negare la ricostruzione esatta di ciò che l'autore teatrale ha concepito, abbandonare quindi risolutamente qualsiasi rapporto realistico, qualunque confronto fra

oggetto e soggetto e viceversa; rapporti che diminuiscono l'emozione diretta di sensazioni indirette.

2°) Sostituire all'azione scenica un quadro emotivo che susciti tutte quelle sensazioni necessarie allo svolgimento teatrale, affinché crei una atmosfera che dia l'ambiente interiore dell'opera.

3°) La *sintesi assoluta* nell'espressione materiale della scena, cioè non sintesi pittorica di ogni elemento, ma sintesi ed esclusione di quegli elementi che compongono l'architettura scenica, quando essi siano incapaci di produrre nuove sensazioni.

4°) L'architettura scenica dovrà essere un rapporto per l'intuizione del pubblico, piuttosto che una collaborazione immaginosa ed elaborata.

5°) I colori e la scena dovranno destare nello spettatore quei valori emotivi che né la parola del poeta, né il gesto dell'attore possono esaltare.

I riformatori della scena oggi mancano; i tentativi del Dresda e del Rouché in Francia, con espressioni ingenuie ed infantili; del Meyerhold, Stanislavsky in Russia, con rievocazioni di nauseabondo classicismo, (non calcolo il plagiaro Bakst assiro - persiano - egiziano nordico = 0); Adolphe Appia, Fritz Erler, Littman Fuchs e Max Reinhardt (organizzatore) in Germania, hanno tentato riforme più dal lato della elaborazione fastosa, ricca di freddi motivi decorativi, che dal concetto essenziale di riforma interpretativa. Graville Barker e Gordon Graig, in Inghilterra, hanno portato innovazioni, limitate e realistiche sintesi oggettive. Tutte ostentazioni, semplicismi materiali, anziché ribellione al passato, rivoluzione necessaria, ciò che appunto intendo iniziare, poichè nessuno ebbe l'austerità artistica di mutare il concetto interpretativo dell'elemento da esprimersi.

È mostruoso pensare alla scenografia in Italia. Gli

sterili imbianchini — scenografi d'oggi — si aggirano ancora ostinatamente intorno ai polverosi e fetenti angoli di architettura classica, o a quegli orinatori di palazzi sontuosi, sfoggio di mentalità ristrette (vedi il Bibiena, Gonzaga e simili scacciapensieri Piranesi) che vomitarono cento, ducento anni orsono.

Noi scenografi dobbiamo ribellarci ed imporci, dire a gli amici poeti o musicisti: questa data azione vuole questa scena piuttosto di quest'altra.

Facciamo anche noi finalmente gli artisti, non limitiamoci a semplici esecutori. *Creiamo* la scena, diamo vita all'opera teatrale con tutta la potenza evocatrice della nostra arte.

Naturalmente occorrono opere teatrali adeguate alla nostra sensibilità che implicchino una concezione più sintetica e intensa nello svolgimento scenico, nella trattazione dei soggetti.

Innoviamo la scena

Il carattere assolutamente nuovo che assumerà la scena con questa mia innovazione è dato dall'*abolizione della scena dipinta*. La scena non sarà più uno sfondo colorato, *ma un'architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa*, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogicamente alla psiche che ogni azione scenica richiede.

L'irradiazione luminosa di questi fasci e piani di luci colorate, le combinazioni dinamiche di queste fughe cromatiche, daranno risultati meravigliosi di compenetrazioni d'intersezioni di luce e di ombre, creando vuoti d'abbandono o corporeità luminose d'esultanza. Questi addizionamenti, questi cozzi irreali, questa esuberanza di sen-

sazioni, unita alle dinamiche architetture della scena, che si muoveranno scatenando bracci metallici, capovolgendo piani plastici, fra un fragore essenzialmente nuovo, moderno, aumenteranno l'intensità vitale dell'atto scenico.

Illuminata con tali mezzi, la scena, gli attori, acquisteranno effetti dinamici imprevisi che nei teatri d'oggi sono trascurati, od impiegati scarsamente, soprattutto per l'antico e falso concetto d'imitare, rendere la realtà. A quale scopo? Credono dunque gli scenografi che sia assolutamente necessario rendere questa realtà? — Idioti: non capite che i vostri sforzi, le vostre inutili preoccupazioni realistiche non fanno che diminuire la intensità, il contenuto emotivo, che proprio attraverso gli equivalenti interpretativi di queste realtà, cioè *astrazioni*, è dato raggiungere, e ottenere?

Creiamo la scena

Se nel paragrafo precedente ho manifestato, propugnato il concetto di una *scena dinamica* in contrapposizione alla *scena statica* di una volta, nei principi fondamentali che adesso esporrò, non solo intendo portare la scena all'espressione più avanzata, ma attribuirle quei valori vitali suoi propri che finora le mancavano, che nessuno prima di oggi aveva pensato darle.

Invertiamo le parti della scena illuminata, *creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irraderà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale.*

Il mezzo materiale per esprimere questa scena illuminante consiste nello impiego dei colori elettrochimici, usando i sali fluorescenti che hanno la proprietà chimica di essere suscettibili alla corrente elettrica e di emanare *colorazioni luminose* di qualsiasi tonalità, secondochè il

fluoro è combinato con altri gas e sali. Disposti questi sali sistematicamente in base al disegno convenuto sopra questa immensa architettura scenico-dinamica, si otterrà l'effetto della luminosità voluta facendoli eccitare da tubi elettrici a base di *nèon* (ultra-violetto). Neanche a questo si deve limitare l'evoluzione scenografica e coreografica futurista. In ultima sintesi gli attori umani non potranno più essere sopportati, come gli infantili burattini, o le odierne super-marionette, che, i recenti riformatori vantano meschinamente, non essendo sufficienti ad esprimere i molteplici aspetti concepiti dall'autore teatrale.

Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche, che, inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica + gas colorati) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente, veri *attori-gas* di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi. Poichè con sibili acuti, fruscii, rumori stranissimi, questi *attori-gas* potranno benissimo dare inusitati significati d'interpretazioni teatrali, esprimere quelle totalità emotive pluriformi, molto più efficaci che non quelle ostentate di un qualunque celeberrimo attore. Questi gas esilaranti, tonanti, ecc.... riempiranno di giocondità o di spavento il pubblico, che, magari diverrà attore esso stesso, commentando vocalmente qualche ironico scherzo di un incorporeo *attore-gas* che, estinguendosi o procreandosi, propagherà un odore sgradevolissimo, emanerà un sibilo d'identità alquanto equivoca.

Enrico Prampolini

automobile + asina

Naturamorta cinematografica

bianco strada scia nave forse passata pel mare verde

Nel prato (mare verde)

automobile morta barcaccia incagliata ondeggiarvi intorno verde delle erbe spuma bianca di margherite altri fiori bianchi improvvisati dal sole cogli occhiali rotti dello chauffeur

Asina vecchia sdraiata che guarda

prrr pte ptèè prrrrr automobile

velocissima apparsa lontana
scomparsa lasciato saluto benzina accoramento dell'**automobile morta** sprofondata nel prato Lo chauffeur aspettarlo non venire più

l'Asina vecchia sdraiata che guarda

nriin ndriiin bicicletta

automobile morta scuotersi ai fianchi ombredita filierba aiutarla sollevarla Impossibile impossibile

l'Asina vecchia sdraiata che guarda

tlrotlrotlroootlrorocarrettotiratodaunasina tlroroooo

l'Asina finalmente decidersi coraggio! avanti! alzarsi eroica solenne zoppicare verso **l'automobile morta** — fermarsi un poco a guardare orecchie tese verso la strada poi considerare l'automobile disgraziata — avvicinarsi di nuovo zoppicando giungere finalmente presso innanzi all'automobile — Quando verrà il padrone! — fermarsi aspettando di tirare il carretto di tirare l'automobile!

Vann'Antò

MARCIARE NON MARCIRE

Teatro futurista, colorico, mimico, dinamico, musicale.

Fausto Torrefranca nell'ultimo capitolo del suo libro « *La Vita musicale dello Spirito* » sogna una trasformazione della scena oggettiva e del personaggio oggettivo. Vuole scene e personaggi astratti, cioè distaccantisi come in sogno dall'imitazione reale e partecipanti all'espressione dello stato d'anima, in comunione intima con la tragedia musicale, mito rinnovellato.

S. A. Luciani nel suo articolo « *La maschera e il volto* » — *La Voce* di Firenze, 30 gennaio del corrente — rileva un grande valore di emozione e di astrazione, scoperte nell'esecuzione di un'opera musicale teatrale, dove i personaggi in carne ed ossa sono stati sostituiti da marionette.

Liberazione della musica, stato d'animo, dall'individualità reale, materia, oggetto concreto e determinato.

Il *Tiro di Roma* — 25 aprile del corrente — pubblica un articolo di G. Goffredo Lemme su « *Il teatro del colore di Achille Ricciardi* » — dove si parla precisamente di un « *Libro del Colore* » di Achille Ricciardi pronto per una prossima stampa e di una parte di questo libro dedicata al Teatro drammatico-musicale.

Sue affermazioni: « *La parola e la musica devono essere alterne e coesistere in un ciclo acustico* » — « *Il colore elemento libero in rapporto alla figura mobile (attore) e a quella immobile (ambiente), il colore che non ha un periodo proprio e che a differenza della musica è indipendente dalla forma, oltre ad agire sulla scena una prima funzione pittorresca, modifica i rapporti di tono delle forme senza sfigurarle.* » — « *In questo nuovo teatro l'uomo non è soltanto l'esteriorità del pensiero o il commento dell'immagine; è il tratto d'unione fra le due forme.* »

Il colore illumina l'immagine e dà lo stato d'anima tonale.

A questi bellissimi sogni di sognatori coraggiosi ed ipersensibili, il futurismo risponde con delle realtà in parte raggiunte ed in parte in via di formazione.

L'ascesa ha cominciato con le prime idee di colorazioni mobili dei grandi pittori futuristi Boccioni, Carrà e Russolo.

Scoperte di relazioni di sensibilità ne troviamo nel manifesto futurista di Carrà « *La pittura dei suoni, rumori e odori* ». Drammi di oggetti nel manifesto futurista di Corradini e Settimelli « *Pesi, misure e prezzi del Genio artistico* ». Il poema sceneggiato dei colori, nell'atto 1° dell'*Aviatore Dro* di Balilla Pratella, costituisce una prima realtà toccata. Soprraggiungono Marinetti col suo « *Teatro di varietà* » e Marinetti, Corradini e Settimelli col « *Teatro futurista sintetico* ». I nuovi elementi trasformatori, meccanici e dinamico pittorici e plastici ci sono dati dalla « *Ricostruzione futurista dell'universo* » dei pittori Balla e Depero. Il pittore futurista Enrico Prampolini, partendo dai principi sopradetti, giunge ad una concezione assolutamente nuova della scena e degli elementi che costituiscono la complessa azione scenica di valore oggettivo e di valore astratto. Il musicista futurista Balilla Pratella sta ora precisamente lavorando ad una nuova opera drammatico-musicale, dove tutti i sogni dei critici d'avanguardia e le realtà tecniche scoperte dai suoi amici futuristi — compresi gli *intoxaramori* di Luigi Russolo — troveranno un campo di vita artistica intensa ed armonica, fusi in un magico connubio di elementi e di forze complementari.