

IL MOVIMENTO FUTURISTA DIRETTO DA MARINETTI PUBBLICA



RIVISTA D'ARTE FUTURISTA

DIRETTORE: ENRICO PRAMPOLINI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE: VIA TRONTO, 89 - ROMA (36)

REDAZIONE: VIA TREVISO, 19-a - ROMA (50)



NUMERO SPECIALE • TEATRO e SCENA FUTURISTA

Testo di: MARINETTI • PRAMPOLINI • GORI • ORAZI • CASAVOLA • LUCIANI • BRAGAGLIA • DIVOIRE • ANGERMAYER • WALDEN • KODICEK • STRUNKE • HUSZAR •
ILLUSTRAZIONI di: PRAMPOLINI • DEPERO • MARCHI • BRAGAGLIA • MARASCO • DOTTORI •
PALADINI • PANNAGGI • DE PISTORIS • FORNARI • VALENTE • PICASSO • LEGER •
SURVAGE • MARCOUSSIS • PITOËFF • KIESLER • TATLIN • TSCHELISCHEFC • EXTER •
VESNINE • MEYERHOLD • BOGUSLAWSKAIA • FEUERSTEIN • PUNI • SCHMIDT • HUSZAR • STRUNKE • STEPHANOVA • Note: LIBRI e RIVISTE, V. ORAZI • PRAMPOLINI • MUSICA

CORPORAZIONI NUOVE MUSICHE • BOLLETTINO FUTURISTA

Anno I - II Serie

Prezzo Lire 8

ROMA 1924

"noi,"

RIVISTA INTERNAZIONALE DEI FUTURISTI
REVUE INTERNATIONALE DES FUTURISTES
FUTURISTS' INTERNATIONAL REVIEW
INTERN. ZEITSCHRIFT DER FUTURISTEN

RIVISTA MENSILE D'ARTE FUTURISTA

DIRETTORE ENRICO PRAMPOLINI

REDATTORE CAPO VITTORIO ORAZI

Direzione ed Amministrazione: Via Tronto 89 - Roma (36)

Redazione: Via Treviso 19a - Roma (50)

ABBONAMENTO ANNUO (12 numeri), ITALIA Lire 30 - ESTERO Lire 40

ABBONAMENTO ANNUO A PREMIO con diritto a scelta a 2 Volumi delle
EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA", ITALIA Lire 40 - ESTERO Lire 50

Riviste del Movimento futurista

IL FUTURISMO RIVISTA SINTETICA ILLUSTRATA
direttore F. T. MARINETTI ROMA

ROMA - PIAZZA ADRIANA, 30 - (50.000 copie) ABB - 12 numeri ITALIA Lire 6 - ESTERO Lire 12

LE FUTURISME REVUE SINTETIQUE ILLUSTRÉE
directeur F. T. MARINETTI ROMA

ROMA - PIAZZA ADRIANA, 30 - (50.000 exemplaires) ABB - 12 numeros ITALIE Lire 6 - ETRANGER Lire 12

LEGGETE:

F. T. MARINETTI ♦ ♦ ♦ ♦ **Futurismo e Fascismo**

VIRGILIO MARCHI ♦ ♦ ♦ **Architettura Futurista**

BENEDETTA ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ **"Le forze umane,"**

EDITORE FRANCO CAMPITELLI - FOLIGNO

BRUNO G. SANZIN

MARINETTI E IL FUTURISMO

preceduto da una interessantissima

"Lettera aperta ai miei fischiatori Triestini,, di F. T. Marinetti

"Bi" RIVSIA D'ARTE FUTURISTA

LE FUTURISME MONDIAL MANIFESTE À PARIS

A un siècle de distance, face au grand soleil romantique de 1830 (qui ne fut, somme toute, qu'un soleil pour Chants du Crépuscule) voici la montée au zénith de gloire (300 HP) du grand soleil futuriste. Eblouissements! Salves de rayons! Renversement complet des notions! Cerveaux neufs! Sens nouveaux! Mots en liberté! Renouvellement fond et forme du lyrisme! Glorification de la Machine! Bruiteurs futuristes! Divinité de la Vitesse! Tactilisme! Nouvelles équations de forces! Simultanéité dans un ciel chimique!

Le Futurisme t'a conquis, Paris, par la T. S. F. de tes nouveaux poètes, grands émetteurs de Radios, créateurs de films éclairs, orchestreurs du grand clavier de tes vibrations électro-magnétiques, peintres des sons, mathématiciens des forces et chromatistes inédits!

Tous ces esprits puissants qui collaboraient avec nous, ou parallèlement loin de nous, manifestent la grande religion du nouveau, contre tous les retours et contre les pessimismes.

Ce sont en réalité des futuristes!

Sur le pullulement des neo-neo-neo passéistes, sur les petites chapelles littéraires, sur les petites maisons closes où intriguent de jeunes vieillards, il passe, le souffle violent de leur lyrisme dynamique, cinématique, synoptique, synchroniste, simultanée, motilibrisme, bruitisme, tactile!

Voici le polyphoniste, **Nicolas Beauduin**, l'auteur de *l'Homme Cosmogonique*, le chante paroxyste du jazz-band et des Grands Express internationaux.

Voici **Pierre-Albert Birot**, créateur de *l'Homme coupé en morceaux*, vision polytonale.

Voici le Sans Fil **Blaise Cendrars**, filemeur de rêves nègres, émetteur de Radios, écraniste solaire du monde entier.

Voici **Jean Cocteau**, collectionneur de roses électro-chimiques, voyageur du Cap de Bonne Espérance.

Voici **Paul Dermée**, dardant son *Volant d'Artimon* vers le zénith futuriste.

Voici **Fernand Divoire**, la simultanée aux voix révélatrices, le poète polyphonique.

Voici **Drieu la Rochelle**, le lyrique mesureur de la France.

Voici **Valéry Larbaud**, le poète des *Wagons-lits*.

Voici **Henri Martin Barzun**, toujours debout sur le pont de Brooklyn.

Voici **Alexandre Mercereau**, l'Évangéliste lyrique, centrale électrique des lettres modernes.

Voici le poète des *Feuilles de température*, **Paul Morand**, très puissant œil futuriste.

Voici l'alchimiste verbal **Pierre Reverdy**, chercheur de la moderne pierre philosophale.

Voici **André Salmon**, l'auteur de *Prikaz*.

Voici **Max Jacob**, l'auteur du *Laboratoire Central*, voici **Ivan Goll**, auteur des *Cinq Continents*.

Voici **Henry de Montherlant**, le grand sportif, et d'autres qui viennent au Futurisme, centre-du-monde: **Marcel Sauvage**, **Supervielle**, **Géo Charles**, **Marcello Fabri**, **Maespine**, **Soupault**, **Aragon**, **Breton**, **Tzara** jongleur de mots en liberté.

A ces poètes, tous futuristes, s'unissent dans la Ville-fournaise ces autres créateurs de modernités: les peintres **Picasso**, **Léger**, **Lhote**, **Picabia**, **Braque**, **Gleizes**, **Delaunay**, **Chagall**, **Gris**, **F. Kupka**, **Valensi**, **Metzinger**, **Larionoff**, **Gontcharova**, **Zadkine**, **Marcoussis**, **Survage**, etc.; les sculpteurs **Laurens**, **Lipchitz**, **Archipenko**; les musiciens **Strawinski**, **Schönberg**, **Milhaud**, **Honegger**, **Auric**, **Poulenc**, **Satie** et son école d'Arcueil-Cachan, — et ces bons auxiliaires de *l'Esprit Nouveau* **Ozenfant** et **Jeanneret**.

Au grand **PARIS FUTURISTE** qui de jour en jour change d'optique, les autres capitales de l'univers apportent leur contribution: **ROME**, **MILAN**, **NAPLES**, avec les Futuristes italiens **Balla**, **Russolo**, **Cangiullo**, **Buzzi**, **Pratella**, **Jannelli**, **Nicastro**, **Depero**, **Settimelli**, **Carli**, **Prampolini**, **V. Marchi**, **Folgorio**, **Vittorio Orazi**, **Dottori**, **Casavola**, **Mix**, **Pannaggi**, **Paladini**, **Marasco**, **Bragaglia**, **Tato**, **Caviglioli**, **Vasari**, **Azari**, **Somenzi**, etc.; — **LONDRES**, avec **Rodker**, **Newinson**, **Windham Lewis**, **Wadsworth**, **Aldington**, **Flint**, **Eliot**; — **BRUXELLES**, **ANVERS**, **LIÈGE**, avec **P. Bourgeois**, **Hellens**, **Neuhaus**, **G. Linze**, **Moens**, **Berkelaers**, **De Troyer**, **Peeters**, **Joostens**, **Servrank**, **Flouquet**, **Maes**; — **BERLIN**, avec **H. Walden**, **Angermayer**, **Schwitters**, **Gropius**, **Richter**, **Feininger**, **Hergoz**, **Melzer**, **Eggeling**, **Poelzig**, **Klein**, **Moeller**, **Goetz**, **Belling**; — **MOSCOU**, **PÉTROGRAD**, avec les Futuristes **Essenine**, **Majakowski**, **Zdanewitch**, **Rotchenko**, **Malievitch**, **Pepoff**, **Tatline**, **Granowski**, **V. Barth**, **Tretiakoff**, **O. Brick**, **Pasternak**, **Kroutchouyck**, **Terentieff**, **Ehrenburg**, **Lissitzky**, **Kandinski**, **Gabo**, **Puni**, **Altmann**, **Exter**, **Steremberg**; — **VARSOUVIE**, **GRACOVIE**, avec **Tuwim**, **Zannover**, **Streminsky**, **Slonimski**, **Wierzynski**, **Peiper**, **Kurek**, **Stern**, **Wat**, **Witkiewicz**, **Jasinski**, **Czyzewski**, **Koltonski**; — **LITUANIE**, **ESTONIE**, **LETTONIE**, avec **Zaltis**, **Dzirkals**, **Suta**, **Belzova**, **Struncke**; — **VIENNE**, avec **Kassak**, **Moly-Nagy**; — **PRAGUE**, avec **Teige**, **Neumann**, **Feuerstein**, **Filla**, **Hoffmann**, **Spala**, **Kapek**, **Kreikar**, **Sei-**

fert, Mizakia; — BELGRADE, ZAGABRIA, avec L. Mitzič, Poljanscki; — BUCAREST, avec Janco, Vinea; Brancusi; — AMSTERDAM, LEYDE, avec Mondrian, Huysar, Bonset, Doesburg; — MADRID, BARCELONE, avec De la Serna, De Torre, Rivas; — NEW YORK, CHICAGO, avec Stella, Man Ray, Sandburg, Lindsay, E. Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound; — les Capitales du SUD-AMÉRIQUE, avec Huidobro, Luis Borges, Orbe, Torres Bodet, Lozano, Maples Arce, Ortelli, Caraffa, Smith, Guglielmini, De Andrade, D'Almeida Prado; — TOKYO-YOKOHAMA, avec Tai Kambara, Togo, Hirato, Nagano, Murayama.

Murayama, futuristes sans le savoir, ou futuristes déclarés, unisez donc vos efforts aux nôtres!

N'avons-nous pas tous un ennemi commun: le Passéisme, avec ses renoncements, ses plagiais, ses litanies endormeuses? Ouvrons ensemble de nouvelles brèches dans l'avenir, créons avec une foi absolue dans l'impérissable Génie de la terre.

Sans nostalgie, avec toutes les audaces, contre tous les retours et tous les pessimismes, en avant, toujours plus vite, plus loin, plus haut, pour rénover lyriquement la joie de vivre!

Vous êtes comme nous les pêcheurs d'inattendu, d'invisible et d'impossible! Du haut du Grand-Hôtel, je vois sortir d'un crépuscule vieil-ou votre immense filet courbe de Paris futuriste, tout ruisselant d'autos qui braient braient braient roues roues roues piétois dans la boue et l'odeur des carburateurs sous les coraux les algues et les anguilles frétilantes des affiches lumineuses et les tubes de mercure intestins de la nuit qui étranglent toits mansardes et cheminées.

Les sons et les bruits sont les cordes tendues par le poids de cette pêche miraculeuse. Les étoiles grincent comme des poulies pour tirer ce filet dont la Tour Eiffel est le centre tressaillant qui monte. Roues roues roues des trains Belgique Angleterre Allemagne Espagne Italie!

Enfin voici l'Italie, grand tremplin musical pour les plongeurs bleus dans la Méditerranée, la grande inspiratrice donneuse de génie!

Insolence des trains futuristes entre les jambes des aqueducs moribonds! Volonté des autos forçant les artères et les veines de la Ville Eternelle!

Hier l'aviateur futuriste milanais Keller lançait un pot de chambre sur le Parlement de Nitti, puis allait se balancer, comme une fleur, sur l'antenne T S F, tige qui vibre de son exploit télégraphié. Aujourd'hui 300 aéroplanes futuristes narguent de très haut la coupole de Saint Pierre! Ce ballon démodé, ce ventrestérile, quand donc deviendra-t-il un beau divan à ressorts pour nos aéroplanes réunis dans notre futur congrès aérien, mes chers futuristes du monde entier?

F. T. MARINETTI.



Costumi di danza

A. VALENTE

“FUTURISME ET FASCISME.”

Ce livre de Marinetti sur le Futurisme et le Fascisme, paru chez l'éditeur Campitelli (Foligno, Italie) offre au lecteur une vision synthétique de l'Italie contemporaine, l'influence du Futurisme sur le Fascisme, l'alliance politique de ces deux mouvements et les différences qui les distinguent.

En 1908, le Futurisme italien, prophète de la grande guerre, semeur et entraîneur de courage novateur, ouvrit son premier meeting, dans le Théâtre Lyrique de Milan par ce cri: *A bas l'Autrichel! Vive la guerre!* En septembre 1914, durant la bataille de la Marne, les futuristes italiens organisèrent les deux premières manifestations contre l'Autriche, dans les rues de Milan, brûlèrent huit drapeaux autrichiens et furent emprisonnés. Toujours les premiers: dans les rues, pour exiger à coups de poing l'intervention; dans les tranchées, avec de nombreux morts, blessés et décorés.

La victoire de Vittorio Veneto et l'avènement au pouvoir du Fascisme constituent la réalisation du programme minimum futuriste lancé (avec un programme maximum pas encore réalisé) il y a quatorze ans, par les Futuristes Italiens.

Ce programme minimum prêchait: la confiance illimitée dans l'avenir de l'Italie, la destruction de l'empire austro-hongrois, l'héroïsme quotidien, l'amour du danger, la violence considérée comme argument, la glorification de la vitesse, du nouveau, de l'originalité, de l'optimisme, de la force, de la révolution et de la guerre, l'avènement des jeunes au pouvoir, contre l'esprit parlementaire conservateur routinier bureaucratique académique et pessimiste.

L'influence du Futurisme en Italie et dans le monde entier a été énorme. Le futurisme italien, foncièrement patriotique, a engendré d'innombrables futurismes en Europe, en Amérique et en Asie; mais il n'a absolument rien à faire avec leurs différentes attitudes politiques (par exemple: l'attitude bolcheviste du futurisme russe, devenu art d'État).

Le Fascisme, né de l'interventionnisme et du Futurisme, s'est longtemps nourri de principes futuristes. Les exigences du pouvoir lui permettent d'en réaliser seulement une partie. C'est un mouvement politique, et comme tel il obéit aux nécessités inéluctables de la péninsule italienne.

Le Futurisme au contraire est un mouvement artistique et idéologique qui devient politique aux heures les plus graves de la nation. Il se développe dans les domaines infinis de la pure fantaisie. Il peut et doit oser avec toutes les témérités possibles. Le Futurisme, avant-garde de la sensibilité artistique, précède la lente sensibilité commune. Il est souvent incompris, combattu par les majorités qui ne peuvent guère entendre ses découvertes étonnantes.

Marinetti et les Futuristes furent emprisonnés avec Mussolini, pour interventionnisme, à Rome, le 12 avril 1915; emprisonnés avec Mussolini en 1919, à Milan, pour attentat fasciste contre la sûreté de l'État et organisation de bandes armées. Préparateurs de la grande Italie d'aujourd'hui, les Futuristes glorifient le tempérament futuriste du Président du Conseil.

Mussolini a parlé aux journalistes étrangers comme un grand futuriste: « Nous sommes un peuple jeune qui veut et doit créer, et qui partant se refuse de fonctionner comme un syndicat d'hôteliers et de gardiens de musées. Notre passé artistique est admirable. Mais, quant à moi, je n'ai pas mis deux fois les pieds dans un musée ».

Durant sa visite aux usines de Rome, Mussolini a prononcé ce discours futuriste: « Le gouvernement que j'ai l'honneur de présider est un gouvernement de vitesse. Il tranche toutes les lenteurs de la vie nationale... Je suis heureux d'assister au réveil de Rome, qui offre enfin un spectacle de grandes usines laborieuses. Rome peut devenir un centre industriel, je l'affirme. Les Romains doivent refuser de vivre de souvenirs! Le Colisée et le Forum sont le passé; nous devons construire les gloires de l'avenir. Nous appartenons à une génération de constructeurs, qui par une discipline de bras et de cerveaux veulent réaliser l'idéal d'une Italie puissante, d'une Italie de producteurs et non de parasites ».



Costumi e Scene per un balletto di Casella

DOPO IL TEATRO SINTETICO
E IL TEATRO A SORPRESA,
NOI INVENTIAMO IL



di TOTO FORNARI

TEATRO ANTIPSICOLOGICO ASTRATTO, DI PURI ELEMENTI E IL TEATRO TATTILE

Tutto l'attuale teatro giovane italiano, che ha giustamente scoperto via il teatro verista e il teatro d'annunziano, sarebbe un teatro futurista se non fosse ingombro di psicologismo e di filosofismo. Questo giovane teatro italiano non avrebbe mai osato le audaci penetrazioni di reale e irreale, di serio e grottesco, le sue simultaneità di realtà e visione, le sue scene di oggetti inanimati, se il nostro Teatro Sintetico futurista non avesse imposto tutto ciò alle folle italiane.

Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello, applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi.

Questa precedenza d'invenzione nel teatro, nell'operetta e nel music-hall fu constatata dalla critica parigina, inglese, berlinese, americana, e recentemente in un articolo di fondo del quotidiano *Comœdia* di Parigi, in cui Gustave Fréjaville scrisse: « F. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza ».

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti e Settimelli) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista « Art et Action »; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il *Teatro della Sorpresa*, creato da Marinetti e Cangiullo, è stato imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, ecc.

Il Teatro futurista sintetico e della Sorpresa, rappresentato e pubblicato in tutte le lingue, commentato da innumerevoli giornali, ha influenzato tutti gli attori drammatici e tutti gli ambienti teatrali.

Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il futurismo nelle sue forme moderate. D'altra parte si deve al futurismo italiano e ai futuristi Balla, Prampolini, Depero la rivoluzione scenografica del teatro russo. Lo constata Luigi Chiarelli in un articolo del *Corriere Italiano*:

« Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, ché in Russia il verbo Marinetti è sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il

quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rimpianto Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voga al teatralismo, seguendo anch'egli però i manifesti dei futuristi italiani: le sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epiletico* di Bragaglia e Marinetti ».

Nel 1911 io ed Emilio Settimelli abbiamo ideato una rivoluzione totale del teatro. Le nostre idee assolutamente opposte a quelle imperanti sui palcoscenici d'Italia e dell'Estero ci spinsero alla distruzione di tutti i canoni e di tutti i divieti per giungere a un teatro libero e finalmente aperto a tutte le nuove libertà spirituali.

Dovunque si lavorava a perfezionamenti scenici, ma nulla si era tentato per rinnovare i motivi drammatici.

Ibsen, Maeterlinck, Andreieff, Paul Claudel, Bernard Shaw non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento riluttante d'un crocchio di sfaccendati che sorvegliano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo, che scoppia finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena: bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo), insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* rinnovato motivi drammatici, creando le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico*.

Il *Teatro della Sorpresa* si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti, idee, contrasti non ancora por-

tati da noi sul palcoscenico, acconzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano, già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa*, la pietra della *trovata* che l'autore lancia dev'essere tale da: 1° Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2° Suggestere una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi

ripercossi. 3° Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perchè ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme:

1° Psicologismo scientifico-documentario passatista.

2° Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato, ambiguo (Proust).

3° Psicologismo italiano che camuffa di futurismo le sue analisi massicce, avvocatesche, pesanti, funerarie, moraliste, professorali, pedanti, con relativi decrepiti amletismi: « Essere o non essere; vivere, sognare » e dialoghi filosofici senza sintesi plastica nè movimento.

Questi psicologismi sono tutti e tre ugualmente analitici, lunghi, opachi, senza lirismo, monotoni, tediosi, deprimenti, e anti-italiani, cioè contrari alle belle qualità liriche spiritose esplosive improvvisatrici alate coloratissime della nostra razza.

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nella *tournee* del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1° La sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.

2° La sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia.

F. T. MARINETTI.

SINTESI TEATRALI FUTURISTE

TEATRO ASTRATTO E TATTILE

LOTTA DI FONDALI

SINTESI ASTRATTA

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.

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.

LA GRANDE CURA

SINTESI TATTILE

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! (implorante) 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!... Prendili! (massimo rumore-vocio).

IL SENSIBILE. (*precipitando in scena*) Che pugn! Il primo, sulla nuca, era quadrato! (*con voce lamentevole e voluttuosa*) Ne sento l'impronta nel cervello, che mi balla come un corno-
netto di dadi!... E quei tre calci? Il secondo mi ha spaccato l'osso sacro!...

(*Un proiettore potente investe a destra una parete obliqua irta di lame che scintillano sinistramente*).

Dioo! (*indietreggia terrorizzato, si volge istintivamente a sinistra, poiché il proiettore investe ora l'altro lato della scena, dove una meravigliosa donna seminuda gli tende le braccia, ritta davanti ad una parete, pure obliqua, di velluto carnicino imbottito, morbidissimo*) Diooo! Sono forse ebro?... No! poiché non ho bevuto! Forse sono ubbriaco d'insulti ricevuti? Certo, non mi reggo sulle gambe!... Sono molli, molli, le mie gambe! Non ho più che le mani! Oscillo! Mi sembra di essere a bordo, sull'Atlantico in tempesta... o in treno, a 200 chilometri all'ora..., oppure preso alla schiena dai cuscini d'un'automobile pazza, su strada rotta!

UNA VOCE IN UN MEGAFONO. (*dal fondo*) Decidersi!... Decidersi!

IL SENSIBILE. Decidersi?... Come?... Come? Subito? Non posso!... Un minuto, per carità!

UNA SECONDA VOCE DIETRO LA PARETE. (*urla col megafono*) De-ci-der-si!...

IL SENSIBILE. (*oscillando verso la destra, verso la sinistra e verso il fondo, sulle sue gambe elastiche, come un ubbriaco ritmico, o come un pendolo a rovescia*) Che paura! Che paura! Quella donna è divina, ma è troppo dolce la sua carne! Certo, morirò nel toccarla!... No! no! La sua mollezza mi strugge! Bisogna pur scegliere! Se rifiuto la donna, finisco sulle lame feroci!... (*poi, come per un'ispirazione, guarda la ribalta, dove lentamente appare una scaletta che si abbassa verso il pubblico. La prima fila delle poltrone è occupata da signore molto belle, scol-late abbondantemente. Egli le guarda, le fissa, quasi le sfiora con le mani, lentissimamente. Ha un sussulto, poi indietreggia sempre più presto, risalendo la scaletta. In quel momento una mu-sica soave scaturisce dalla parete di velluto carnicino, investita dal proiettore, l'altra parete rimane buia. Il Sensibile si slancia fra le braccia della donna. Appena le due bocche sono unite, caccia un urlo lacerantissimo*) Ah! Ah! Ah! (*poi si stacca dalla donna, e si getta sulle lame*) Preferisco! (*le abbraccia, emettendo un lungo spasimoso sospiro di delizia*) Ah! Aaaa!... Meglio una morte in due minuti, che un'agonia di tre anni!

F. T. MARINETTI.

IL QUARTETTO TATTILE

SINTESI TATTILE

Fondale grigio.

IL VESTITO DI NERO, accuratissimo (antiquario o bibliofilo), è sprofondato in una poltrona che tende a nascondersi con lui sotto il tavolo carico di porcellane antiche, di libri di lusso e di carte sporgenti a destra e a sinistra.

PASSANO DUE STUDENTI, veloci. Urtano il tavolo senza far cadere nulla.

IL VESTITO DI NERO si alza di scatto, tremando, verifica il tavolo, con le braccia tese a difendere i suoi tesori.

Suona il mezzogiorno.

IL VESTITO DI NERO estrae dal cassetto centrale un cartoccio, lo apre, e vi mangia paurosamente e pudicamente dei miseri frutti. Poi estrae dal cartoccio le bucce, si alza, origlia alla porta dei due studenti, sicuro di non esser visto, dispone a terra, intorno al tavolo, le bucce.

I DUE STUDENTI ripassano veloci parlando confusamente con gesti concitati. Urtano libri e carte sporgenti, che cadono. Ma scivolano e cadono anch'essi. Irritati, comprendono, raccolgono le bucce, e con calma costringono l'uomo a mangiarsi le bucce.

Entra UNA DONNA bella, seminuda; ride, guardando con passione i libri di lusso. Ne sfoglia uno. Fa capire quello che preferisce.

IL VESTITO DI NERO tocca la carta ricca del libro desiderato, lo prende, se lo stringe al cuore. Poi, timidamente, sfiora con la destra il braccio nudo della donna. Smorfia di sensualità.

LA DONNA abbandona un po' il braccio, poi lo ritrae.

LO STUDENTE CHE LE È VICINO le dà un bacio violento.

IL VESTITO DI NERO si volta di scatto allo schioccare del bacio. LO STUDENTE CHE GLI È VICINO dall'altra parte ne approfitta per dargli un pugno forte nel fianco.

IL VESTITO DI NERO si volta, gridando per il dolore. Nuovo bacio schioccante. Palpeggio di carta. Palpeggio di braccio. Nuovo bacio. Nuovo pugno. Il quartetto tattile e sportivo continua, a volontà.

F. T. MARINETTI.

INDECISIONE

SINTESI ASTRATTA

Fondale grigio.

IL VESTITO DI BIANCO, ritto, immobile.

Da destra, UN SERVO entra e depone su di un tavolino un fornello a spirito, acceso. (*suono di tromba interno*) Da sinistra, UN SERVO entra e depone su di un altro tavolino una scodella piena d'acqua. (*suono di flauto interno*).

IL VESTITO DI BIANCO si muove prima verso il fuoco del fornello, poi, indeciso, va verso la scodella. Rimane nel centro, immobile, dubbioso. Un minuto (*un si tremolato di pianoforte*) Estrae da una sua tasca un topo morto. Movimento di scifo. Butta via il topo. Estrae da un'altra tasca un'anguilla. Sembra finalmente deciso a far cuocere l'anguilla nella scodella piena d'acqua. Ma si accorge di avere le mani viscidie. Si butta l'anguilla sulla spalla, e si lava le mani nella scodella. Gesto di dispetto. Cenno verso le quinte. Entra UN SERVO, che prende la scodella ed esce, e poi rientra portando un'altra scodella con acqua pulita.

IL VESTITO DI BIANCO, soddisfatto, spegne il fornello. Si cerca nelle tasche i fiammiferi. Non li trova. Trova invece, in fondo in fondo, una mascella di scheletro. La estrae, e la mostra al pubblico, con uno sguardo ingenuo.

F. T. MARINETTI.

L'ATMOSFERA SCENICA FUTURISTA

SCENOSINTESI — SCENOPLASTICA — SCENODINAMICA — SPAZIOSCENICO
POLIDIMENSIONALE — L'ATTORE-SPAZIO — IL TEATRO POLIESPRESSIVO

L'arte scenica contemporanea si sviluppa in piena atmosfera futurista. L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno, contemporaneamente al manifesto di Marinetti e di Settemilli sul *teatro sintetico futurista*, gettai per primo le basi della nuova *tecnica scenica futurista*, nel mio manifesto su la *scenografia e coreografia futurista* (pubblicato dalla *Balza Futurista*, marzo 1915, e successivamente da oltre quindici periodici italiani e stranieri).

Nel riassumere e coordinare i principi profetici ed essenziali di questo mio *sistema scenico*, ricorderò ai tardigradi mestatori del teatro italiano (capicomici ed impresari) che ogni apparente *lato teorico* ha trovato oggi, nella luce della *esperienza tecnica*, la sua concreta realizzazione: nel 1919 al Teatro delle marionette di Roma, nel 1920 al Teatro Argentina di Roma, nel 1921 al Teatro Svandovo di Praga, nel 1922 al Teatro Nazionale di Praga, nel 1923 al Teatro degli Indipendenti di Roma.

L'arte della scena mentre nel passato si era limitata a suggerire, anziché a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner ha compiuto una rapida evoluzione, benché empirica, partecipando come elemento integrante l'azione scenica.

I suggerimenti scenografici, dati dalla finzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi, si sono trasformati oggi in *rappresentazioni plastiche* di magiche e irreali costruzioni sceniche.

La *scenografia*, cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perché è un compromesso statico in antitesi al *dinamismo scenico*, essenza dell'azione teatrale.

Gli esperimenti scenici compiuti in questi ultimi tempi nei teatri europei sfociavano nell'empirismo, nel causale, nell'effimero, poiché tali esperienze sceniche erano il prodotto di aspirazioni singole, di individualità che pretendevano dare vita alla propria visione scenica senza contemplare, considerare o riassumere i problemi estetici e spirituali, che investono la tecnica del teatro e la contingenza della vita dello spirito.

Il valore della riforma scenica futurista consiste appunto nell'aver inquadrato la propria concezione scenica nel tempo e nello spazio, considerando le misure del tempo e le dimensioni dello spazio in gioco nell'arcoscenico, contemplando l'evoluzione scenico-teatrale in relazione alle nuove correnti estetiche, spirituali e di pensiero, create dal futurismo italiano e dalle conseguenti tendenze artistiche.

Come la plastica d'avanguardia volge la propria ispirazione verso le forme create dall'industria moderna, la lirica verso la telegrafia, così la tecnica teatrale s'orienta verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, l'azione.

I principi fondamentali che animano l'*atmosfera scenica futurista*, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè: il *dinamismo*, la *simultaneità* e l'*unità* d'azione tra uomo e ambiente.

La *tecnica del teatro tradizionale*, al contrario, trascurando e lasciando insoluti questi principi essenziali per la vitalità dell'azione teatrale ha creato questo dualismo tra uomo (elemento dinamico) e ambiente (elemento statico), tra sintesi ed analisi.

Noi futuristi abbiamo raggiunto e proclamato questa *unità scenica*, compenetrando l'elemento uomo con l'elemento ambiente, in una *sintesi scenica vivente* dell'azione teatrale.

Il teatro e l'arte futurista sono, quindi, la proiezione conseguente del mondo dello spirito, ritmato dal movimento nello spazio scenico.

La sfera d'azione della *tecnica scenica-futurista* vuole:

1. Riassumere l'essenziale attraverso la purezza della sintesi.
2. Rendere l'evidenza dimensionale, mediante la potenza plastica.
3. Esprimere l'azione delle forze in giuoco con la dinamica.

SINTESI — PLASTICA — DINAMICA

Triangolo magico che individua e riassume ad un tempo le tre differenti fisionomie dell'evoluzione tecnica della scena futurista.

Dalla *scenografia*, empirica descrizione pittorica degli elementi veristi, alla *scenosintesi*, riassunto architettonico di superficie cromatiche.

Dalla *scenoplastica*, costruzione volumetrica degli elementi plastici dell'ambiente scenico, alla *scenodinamica*, architettura spaziale-cromatica degli elementi dinamici dell'atmosfera scenica luminosa.

QUADRO SCHEMATICO

Scenosintesi: ambiente scenico bidimensionale — predominio dell'elemento cromatico — intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare — azione scenica a due piani — astrazione cromatica — superficie.

Scenoplastica: ambiente scenico tridimensionale — predominio plastico — intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo — abolizione del palcoscenico — azione scenica a tre piani — astrazione plastica — volume.

Scenodinamica: ambiente scenico quadrimensionale — predominio dell'elemento architettonico spaziale — intervento del movimento ritmato, quale elemento dinamico essenziale alla unità e allo sviluppo simultaneo tra ambiente e azione teatrale — abolizione della scena dipinta — architettura luminosa di spazi cromatici — azione scenica, polidimensionale e poliespressiva — astrazione dinamica — spazio.

Da questo quadro schematico delle possibilità sceniche futuriste spalancate dinanzi all'orizzonte dell'arte teatrale contemporanea, risulta come le nostre ricerche vadano oltre la tecnica della scena e dell'interpretazione, verso una visione più complessa e panoramica dei problemi che riguardano l'avvenire del teatro.

Mentre alcuni audaci maestri e regisseurs del teatro russo e tedesco attuale, si attardano ancora per trovare il sistema di inquadrare la scena nell'arcoscenico, di perfezionare il meccanismo tecnico del palcoscenico, semplice o multiplo, noi futuristi riteniamo ormai già superati questi isterismi da *macchinista teatrale* del '700, poichè abbiamo sostituito all'arcoscenico tradizionale, lo **spazioscenico polidimensionale futurista**.

Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non rispondono più alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie piana orizzontale del palcoscenico, come la dimensione cubica dell'arcoscenico, incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava del quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso. Con l'abolizione del palcoscenico e dell'arcoscenico le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano una più ampia rispondenza, sconfinando dai termini tridimensionali della tradizione. Spezzando la superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arcoscenico, con l'espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si giunge alla creazione dello **spazioscenico polidimensionale futurista**.

Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale. Questa nuova costruzione teatrale per la sua ubicazione permette di fare sconfinare l'angolo visuale prospettico oltre la linea d'orizzonte, spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica.

Lo spazio scenico polidimensionale, nuova creazione futurista per il teatro dell'avvenire, dischiude nuovi mondi alla tecnica ed alla magia teatrale.

L'ATTORE-SPAZIO

Nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaneo, si è sempre considerato l'attore quale *elemento unico, indispensabile* e dominante l'azione teatrale. I più recenti teorici e maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una *macchia di colore*; Appia, stabilisce una gerarchia tra *autore, attore e spazio*; Tairoff lo considera come un *oggetto*, cioè come uno dei tanti elementi di scena.

Io considero l'attore come un *elemento inutile* all'azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la concezione scenica di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il *lato relativo*. Infatti l'incognita dell'attore

è quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale *elemento di interpretazione*, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro.

Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di *rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico*, al di là dell'apparenza umana.

Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di umanità grottesca agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere se stessa. L'apparizione dell'elemento umano su la scena rompe il mistero dell'*al di là* che deve regnare nel teatro, tempio di astrazione spirituale.

Lo spazio è l'*aureola metafisica dell'ambiente*.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale?

La personificazione dello spazio nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale poichè viene definitivamente risolto il problema dell'unità scenica.

Considerando lo spazio come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa *unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'ambiente scenico e la dinamica dell'attore-spazio in gioco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica.

IL TEATRO POLIESPRESSIVO E L'ATMOSFERA SCENICA FUTURISTA

Metamorfosi totale della tecnica scenica verso la scoperta di nuovi orizzonti poliespressivi dell'interpretazione teatrale.

Dalla pittura, *scenosintesi*, alla plastica, *scenoplastica*; da questa all'architettura dei piani plastici in movimento, *scenodinamica*. Dal palcoscenico tradizionale a tre dimensioni, alla creazione dello **spazioscenico polidimensionale**; dall'attore umano, alla nuova individualità scenica dell'*attore-spazio*; da questo al *teatro poliespressivo futurista*, che già vedo profilarsi architettonicamente nel centro di una valle di terrazze spirali, collina dinamica sulla quale s'innalza arditamente la costruzione polidimensionale dello spazio scenico, centro di irradiazione dell'atmosfera scenica futurista. Il teatro dovrà abbandonare quel carattere di eccezione sperimentale, di estemporaneità episodica per la vita del singolo, per assumere la funzione di un organismo trascendente di educazione spirituale nella vita collettiva. Da palestra per la ginnastica visiva il teatro deve divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero.

Il teatro poliespressivo futurista sarà una centrale ultra-potente di forze astratte in gioco. Ogni spettacolo sarà un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico.

Una sintesi panoramica dell'azione, intesa come *rito mistico del dinamismo spirituale*.

Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire.

ENRICO PRAMPOLINI.

IL TEATRO FUTURISTA

Arte = identità dell'io con la pura sensazione; adesione del soggetto (artista creatore) con l'oggetto (opera d'arte) nell'atto puro del suo divenire; realtà immediatamente sorpresa nel suo divenire e fissata nella sua purezza, con tutte le sue linee-forza in potenza sospese sulla catarsi dinamica, prima che lo schematicismo dell'intelletto o le forme della tradizione l'abbiano falsificata e allontanata dalla vita.

Arte = vita; natura naturante: conoscenza di spirito creatore e di cosa creata.

Arte = ultra-empirismo: trascendenza di concetto e di forma tradizionalmente prestabilita; esaltazione della pura elementarità.

A questi dogmi che — per estrema sintesi — noi possiamo dedurre dal complesso delle teorie e delle opere futuriste, dogmi che, affermati con anticipazione profetica, oggi più o meno consapevolmente, con maggiore o minore deformazione, stanno alla base dell'edificio estetico (e non solo estetico) contemporaneo, a queste verità sulla concezione del fenomeno *Arte* s'adequa con matematica coerenza il TEATRO FUTURISTA.

Vano è, dunque, bizantineggiare su l'argomento: poesia, pittura, scultura, musica e teatro sono logicissime e indifferenziate conseguenze di queste premesse teoriche.

Vano è, quindi, voler disconoscere nel pseudo-avanguardismo teatrale italiano e straniero che oggi attinge gli onori dell'«ufficialità» il profondo influsso di questa concezione.

In Italia il teatro più recente e più tipico dell'individualista-anti-logico Pirandello, di Rosso di San Secondo e dei così detti Grotteschi; all'Estero il super-naturale e sintetico *espressionismo* tedesco, l'antiletteristico *dadaismo*, parte del teatro di Jean Sarmant e seguaci sono timide, improprie, parziali applicazioni o più o meno conseguenti sviluppi dei principi che ispirano la creazione dell'opera d'arte futurista.

E, senz'altro, documentiamo, con l'evidenza delle date, la citazione lapidaria dei concetti, per dimostrare la nobiltà d'origine delle idee, la loro priorità e la derivazione legittima dell'opera dalla formulazione teorica.

Nella consueta forma anti-pedantesca, densi di originalità e di pensiero, F. T. Marinetti ed Emilio Settemelli, nel gennaio-febbraio 1915, lanciavano da Milano il *Manifesto del Teatro Futurista* sintetico concludendo così:

«1. Abolire totalmente la tecnica sotto cui muore il teatro passatista.

«2. Porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo nel subconsciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia (es.: Vengono, primo dramma d'oggetti di F. T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo).

«3. Sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo, le propaggini più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta, lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori.

«4. Fraternizzare calorosamente coi comici, i quali sono tra i pochi pensatori che rifuggano da ogni deformante sforzo culturale.

«5. Abolire la farsa, il *vaudeville*, la *pochede*, la commedia, il dramma e la tragedia, per creare al loro posto le numerose forme del teatro futurista, come: le battute in libertà, la simultaneità, la penetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, la coincidenza, la vetrina...

«6. Creare tra noi e la folla, mediante un contatto continuo, una corrente di confidenza senza rispetto, così da trasfondere nei nostri pubblici la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista».

In queste parole molti non hanno saputo leggere, ma da esse hanno ben saputo trarre luce d'ispirazione e sostanza di nutrimento scrittori di teatro italiani e stranieri, i quali — consapevoli che la vita dinamica odierna precede l'arte — si sono affrettati a mutar la

veste desueta delle loro finzioni estetiche. Ma è superfluo indagare con quanta forza agiscano ancora la tradizione e il fascino dei vecchi canoni su questi pretesi novatori che se hanno avuto il merito di sperimentare — con la clamorazione del pubblico e l'interessamento «ufficiale» — la verità e la storica necessità dei principi futuristi — anche se impropriamente applicati — nulla hanno recato di nuovo alla formulazione futurista.

L'ultima parola, l'ultimo passo in avanti nel campo teatrale è, dunque, ancora e solamente quello dei futuristi.

L'opera verifica la teoria. Al *Manifesto* citato i futuristi facevano seguire le prime undici sintesi teatrali. Ne erano autori F. T. Marinetti, Settemelli, Chiti, Pratella, Buzzi, Folgore, Mario Carli, Cangiullo, Dessy, Boccioni, Jannelli, ecc. Vittoriosamente imposte nei principali teatri d'Italia, d'innanzi pubblici numerosissimi e fra discussioni e polemiche di critici e di scrittori.

Il Teatro Futurista nasce alla vigilia della grande guerra, mistico vistico di dinamismo spirituale, crisma che predisporrà gli animi alla lotta tenace e all'immancabile Vittoria. Dopo il Teatro classico greco, evocatore di religiosità, dopo il Teatro affariano, eccitatore della nemica politica, noi dobbiamo giungere — e fermarci — al teatro futurista per ritrovare adempiuta la funzione dinamico-spirituale del teatro. La potenza dionisiaca, transcendendo la finzione-rito, si fa creatrice di valori nella realtà.

«Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi Futuristi anteniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo». Queste parole aprono il *Manifesto*, il cui primo capitolo conclude così: «Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il Teatro».

«Ed ecco il nuovo teatro di contro al vecchio — «antitesi della velocità ferrea, travolgente e sintetizzante della guerra» —, esaltando la bellezza dello slancio cosmico, frantumando le cristallizzazioni dello spirito, chiudendo nella sobrietà della sagoma sintetica le pretese analitiche ed esplicative, abolisce le vicende futili ma teatralmente necessarie, alla esausta psicologia dell'uomo sostituisce l'essenziale lirica della materia.

La vita è considerata, è valorizzata nella sua elementarità, l'essenziale colto con sicurezza d'intuizione e reso con notazione densa di espressività e di lirismo, il vano labirinto dell'intreccio — ritardatore ipocrita della catarsi tragica — cede d'innanzi al puro contrasto antitetico, arricchito del gioco meraviglioso dell'imprevisto, vivificato dall'alogicità, intensificato dal dinamismo della penetrazione di ambienti e di tempi diversi.

La formulazione teorica s'integra, inoltre, dei principi della deformazione sintetica (situazione, idee, sensazioni, fatti condensati in brevissimo spazio di tempo), dell'*attecnicità* (notazione schematico ed essenziale del carattere dei personaggi, valorizzazione della realtà caotica e dell'inverosimiglianza dei fatti, abolizione della conclusione prevista e della graduazione dell'effetto), della simultaneità (simultanea rappresentazione di fatti diversi).

Dal valore preponderante dato all'elemento *imprevisto*, nasce poi — per opera di Marinetti e di Cangiullo — il Teatro della Sorpresa, che stabilisce delle reti di sensazioni di carattere prevalentemente umoristico tra palcoscenico e pubblico, che — simile al sasso il quale, cadendo sulla superficie acquea, suscita infiniti cerchi concentrici — evoca ondate di ilarità multiple.

Considerando sinteticamente il complesso delle innovazioni del Teatro Futurista, noi ritroviamo in esse proiettata quella intuizione dinamica della vita che è il fondamento primo della concezione estetica dei Futuristi, poiché «il moto — come asserisce Tilgher — è considerato per essi come l'unica realtà esistente».

VITTORIO ORAZI.

TEATRO E SCENOGRAFIA IN ITALIA

Tutte le classificazioni che si sono fatte sul teatro italiano d'oggi hanno necessariamente alcunché di artificiale. Poiché il nostro teatro è sulla via del suo sviluppo interiore veramente trionfale, io ritengo che questo lo si debba a una corrente di poesia che è in esso. Perciò io classificherei il nostro teatro in due rami, quello *borghese* e quello di *poesia*.

In che cosa risiede il teatro *borghese*? È suscettibile di uno sviluppo? Possiede delle efficienze immanenti? Ha una trascendenza estetica?

Il problema è fondamentale, in quanto deriva dalla opinione che ci si fa del teatro borghese, l'includerlo o meno nel teatro di poesia. Ma io ho apoditticamente già risposto, classificandolo. Bisogna dimostrare che la poesia ne esula. (A meno che non si tratti di un teatro apparentemente borghese, sostanzialmente lirico).

Anzitutto l'essenza del teatro borghese consiste in una rappresentazione del realismo quotidiano. La realtà pratica è sprovvista di *al di là*, è una espressione — direi parlando il linguaggio filosofico — dell'Amorfo nella Forma. Sicché questa è transitoria e suscettibile di mutamento. Non *sta* mai, ma *diviene*, come il fuoco di Eraclito. La realtà quotidiana non può essere per ciò elemento di poesia. La poesia è il mondo del *noumenon*, non quello del fenomeno, e il quotidianismo è assolutamente un fenomeno con tutte le caratteristiche del progresso trasformativo *ab imis o cunctis*. Quando si assiste a una rappresentazione di Bernstein, di Coolus, di Tristan Bernard, di Capus, non si ha mai la sensazione di uscire dall'atmosfera della contingenzialità. Noi ammireremo la tecnica che serve a rappresentare quel dato mondo fittizio e potremo forse impararci qualche cosa; ma non concepiremo una verità d'indole superiore, vale a dire *noumenica*. Del resto l'arte ha subito una evoluzione dal suo primo apparire fra gli uomini ad oggi. Essa è stata prima *arte fotografica*, poi *arte selettiva*, e finalmente *poetica*.

Il teatro borghese è al secondo grado di sviluppo. È *selettivo*, poiché separa gli elementi utili a un effetto, dagli altri; e così li rappresenta senza quella trasformazione ideale, che è necessaria per aver opera di poesia. Anche le ragioni storiche, che crearono il teatro borghese europeo, stanno a confermare che esso appartiene all'arte *selettiva*: difatti esso sorse quando si sentì la necessità di una reazione al teatro romantico francese e tedesco. Il teatro borghese italiano, per di più, scaturì da codesta reazione, con l'aggravante di una imitazione libera del teatro francese. Giacosa e Rovetta ne furono gli assegnatari; ed oggi esso si regge ancora in grazia della magnifica tecnica di Dario Niccodemi.

Quale potrebbe esserne allora lo sviluppo? Io credo nessuno. E infatti, come accennai già nel mio recente volume di studi sul *teatro contemporaneo*, lo sviluppo implica un progresso dell'arte, dell'artefice e del modello. Trattandosi di teatro borghese, si può pensare alla possibilità di evoluzione dei primi due elementi, ma non del modello. Effettivamente la realtà contingente rimane sempre la stessa, non ostante che mutino le apparenze. Essa è un mondo che — come direbbe Bergson — è il prodotto delle facoltà utilitarie del nostro pensiero. Il logismo che vi domina non può

uscire dai suoi schemi, quindi questi rimangono immutati. Il teatro borghese è destinato così a un lavoro di Sisifo. La qual cosa risponde alla terza domanda postami, cioè se esso abbia delle efficienze immanenti. L'immanentismo non si crea che da una idealità. Ora l'idealità del teatro borghese è la rappresentazione di un *quid stabile*, come abbiamo visto. Rimane la idealità della tecnica, intesa con quella larghezza con cui la intendeva il Tieck. Ma la tecnica borghese è anche essa umile, e non pretende di assurgere ai fastigi. Ond'è che l'immanenza, come idealità, manca a codesta forma di teatro. Ciò lo dimostrano le condizioni in cui giace, in Francia e in Italia. La trascendenza estetica è, finalmente, un problema che in arte si risolve tenendo conto sempre delle idealità, intellettuali, etiche, religiose e via dicendo. Ma il teatro borghese non ha che uno scopo, in ogni caso: quello di modificare il costume del momento. *Castigat ridendo vel fleendo mores*.

Il teatro di *poesia*, invece, è di natura diversa e opposta. Noi possediamo nel teatro una fioritura poetica che non ha da invidiare a quella del teatro tedesco o spagnolo. Ma qui bisogna intendere bene. Che cosa è poesia? Io ho cercato sempre di chiarire questo mio principio che non ha mai trovato seri oppositori: *la poesia è una rivelazione*. Se non fosse così sarebbe un vano perditempo, e rientrerebbe nel concetto di *gioco*. Rivelare poi vuol dire mettere in evidenza quei caratteri nascosti dell'oggetto o della persona che costituiscono *la cosa in sé*. Il mio relativismo mi porta a considerare la *cosa in sé* come un organismo nascosto nell'organismo visibile della cosa. Esso però non è platonicamente un'idea, ma un *quid vivente*, il quale è suscettibile di trasformazioni e di evoluzioni. Sicché *la cosa in sé* è anche un divenire, ma un divenire profondo.

Or bene, una volta che ciò fosse vero, come è, l'opera poetica non è solo l'opera sentimentale o di emozione; ma anche l'opera di pensiero. Si rivela, in vero, col sentimento e con l'idea. Ciò lo dico a proposito di alcuni critici i quali mi hanno opposto che io credo a un teatro di poesia solo se è teatro di pensiero, sul tipo di quello di Yeats o di Crommelink.

Il teatro di poesia è dovunque, purché ci sia rivelazione. Ma esso può valersi di mezzi tecnici che non sono quelli comuni; allora entra nel campo della tecnologia teatrale di avanguardia. Codesto teatro può essere poesia e può non esserlo. Per esempio, alcune stravaganze che *épâtent le bourgeois*, le quali si rappresentano a Parigi sotto il nome di René Maran o di Eienne Rey, non sono poesia in alcun modo, mentre molte sintesi di Marinetti e Folgore lo sono. Tutto sta, come ripeto, che non manchi la rivelazione. E ciò lo confermo a proposito di uno squisito poeta, Fausto M. Martini, che, scrivendo di un mio libro, ha forse interpretato una mia classificazione del teatro contemporaneo troppo *ad litteram*. Egli, del resto, come artista e come poeta sa benissimo in che debba risiedere la poesia e quindi deve constatare che siamo pienamente d'accordo nel considerarla come il *status* dell'opera estetica.

Con questa larghezza di separazione in due gruppi, io ho fatto una questione d'arte e non di storico. Invero: il teatro borghese l'ho detto selettivo, e quello poetico teatro di rivela-

zione. Ma non sono incorso nell'errore di dare alla rivelazione, come mezzo, solo il pensiero, o l'innato e l'artificiale.

Il teatro borghese, in quanto selettivo, è statico. Mentre il poetico è dinamico. Tutto il teatro italiano d'oggi, che esula dal borghesismo estetico (non dall'argomento borghese), è teatro di poesia. Così si possono stabilire in seno ad esso, tre grandi gruppi: uno, nel quale primeggiano D'Annunzio e Sem Benelli; il secondo, in cui eccellono Pirandello, Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli ed Enrico Cavacchioli; il terzo, in cui emergono Fausto M. Martini, Guglielmo Zorzi e Giuseppe Adami.

Dirò che io non ho molta fede nel teatro d'annunziano e benelliano. Non per i valori intrinseci, ma per il genere. Il verso, la ricostruzione storica, implicano sempre un tradimento all'intima psicologia trascendente del personaggio. Sicché, se essi sono detti poetici per il verso e per il linguaggio fiorito, mi sembrano prosaici per il resto. La parola prosaica bisogna intenderla nel senso di borghese. C'è della retorica.

Le altre due forme di teatro, invece, mi sembrano destinate a una grande fortuna, poichè ambedue tentano di raggiungere la cosa in sé e di rivelarla con profonda aderenza umana, senza concedere troppo alla forma. La forma, in arte, vale forse molto meno di quanto s'è predicato fino ad oggi. E se Pirandello cerca di sorprendere l'intima contraddizione che è nell'io mediante tele tragiche, Rosso e Luigi Chiarelli non mancano di farlo con l'ironia, che l'argomento stesso suggerisce. Ora il problema dell'io come personalità ha avuto in ordine di tempo, soprattutto come esecuti, il Pirandello, il Chiarelli e Rosso. La storia del nostro teatro non potrà dimenticare questi tre nomi come quelli di tre maestri. Ed egualmente nel teatro di sentimento, il nome di F. M. Martini resterà come quello di un apostolo dell'anima, come il nome di Maeterlinck e di Claudel resterà per il Belgio e per la Francia.

Al di sopra del teatro di pensiero, come uno sviluppo ulteriore della tecnica e come un riflesso di filosofia attivistica, si deve classificare il teatro di Marinetti, di Folgore, di Carli, di Settimelli, cioè il teatro sintetico. Ma chi guardi bene, questo teatro ha un posto nel gruppo del teatro del pensiero. Esso è cogitativo: e, come replica, è un prodotto di una filosofia. *Il Tamburo di fuoco* e *Roi Bombance*, di Marinetti che serbano una grande misura tecnica, sono, in verità, due capolavori.

Ci si è domandati di questi tempi se esiste un vero teatro italiano moderno. Mi pare che, considerato il gruppo *teatro di poesia*, non sia possibile dubitare più. Ma un altro problema è sorto oggi, quello della scenografia, che è così connesso con il problema del teatro. Or bene, si è detto che noi in Italia siamo in dietro in fatto di messa in scena e che non abbiamo grandi scenografi. È un errore manifesto. Ma vediamo un po' bene come stiano i fatti.

È certo che la scenografia non si può disgiungere dal dramma. Ma anche qui bisogna distinguere dramma e dramma. Quello borghese, per esempio, non potrebbe mai ambire a una scena del Bakst o del Craig o del Reinhardt o del Fuchs o dell'Appia.

Invece quello poetico sì. Anzi, dirò, che la esige. Ma con una restrizione. I grandi scenografi, specialmente gli stranieri, tentando di modificare e di migliorare l'arte della scena,

spesso hanno finito col far della scena alcunché di più interessante del dramma. Riflettendo alle sorprese, alle complicazioni o alle eccessive semplificazioni sceniche di essi, ci accorgiamo come il dramma scritto viene a perdersi o a scendere in secondo ordine. Ciò è così vero che il Craig lo constata e lo predica come una necessità. « L'arte della scena » egli dice « deve essere preponderante ».

Ebbene, noi in Italia abbiamo avuto il buon senso di non lasciarci traviare da codesti eccessi. Ma, d'altra parte, abbiamo fatto poco, troppo poco. Siamo rimasti alla scenografia veristico-realistica. Certo ci abbisognerebbe per la drammaturgia poetica una scenografia che unisse tutti i pregi di quella degli scenografi stranieri e nostri. Anche nostri. Ne citerò uno soltanto: Enrico Prampolini.

Il Prampolini ha studiato il problema da tutti i punti di vista ed è venuto ad applicazioni tutte personali delle sue risoluzioni. Anzitutto il Prampolini ha il merito di una grande semplificazione, la qual cosa è necessaria se si vuol tenere nel giusto conto il dramma parlato. In questo è, quasi sempre, all'antipodo degli stranieri che, in certo modo, procedono un poco da Wagner.

Secondariamente il Prampolini anima la scena — non come un dramma a sé e per sé (ciò che fanno all'estero) — ma come un personaggio del dramma parlato. Ond'è che le sue scene mobili, in luogo di distogliere l'attenzione, la concentrano sul dramma, a cui aggiungono un personaggio sintetico, sul tipo dei personaggi di Galtorn.

Io insisto sul metodo del Prampolini, perchè mi sembra il più consoni e logici. La scena ha bisogno di esser semplificata. Sarà possibile immaginare quel che si vuole e dar campo alla nostra fantasia di spettatori-collaboratori di esercitare la sua facoltà, solo con una scena semplice. Quella complicata, o troppo ricca, sarà sempre invece una tenaglia che ci obbligherà a rimanere fissi su certi oggetti e certe forme. E lo stesso dicasi del colore e della luce: i cui primi esempi ci vennero dal teatro giapponese di Tokio e di Yokohama.

Senonchè le applicazioni del Ricciardi sembrarono troppo particolaristiche, avendo egli stabilito una vera orchestra, o gamma, del colore per le singole situazioni ed emozioni drammatiche. L'applicazione del colore e della luce, dopo la invenzione di Fontuney, possono procedere per una via nuova, soprattutto semplificatrice.

Teatro e scenografia non si sono dunque ancor fusi in Italia. E il teatro, come è giunto oggi a un grado di sviluppo superiore (il teatro di poesia), ha bisogno di una scenografia, i cui segni precursori già incontriamo nel Prampolini e negli altri. Occorre affrettarsi. Quando la fusione e la contemporaneità avverrà, comprenderemo meglio quanto la drammatica e la scenica di oggi traggono la loro origine dalla stessa sensibilità e dallo stesso nucleo ideale di pensiero. In ambedue scorderemo l'attivismo e il contemplativismo contemporanei uniti nella unità di un organismo vivente.

GINO GORI.

NUOVE PUBBLICAZIONI FUTURISTE

FUTURISMO E FASCISMO di F. T. MARINETTI
ARCHITETTURA FUTURISTA di VIRGILIO MARCHI
LE FORZE UMANE di BENEDETTA
romanzo astratto e sintesi grafiche

CAMPITELLI — EDITORE — FOLIGNO

IL TEATRO DEL COLORE

DEL FUTURISTA RICCIARDI

Rito di bellezza e di spiritualità dove i partecipanti — creatori e contemplatori ad un tempo — tessono, sulla tela della finzione, le leggende ed i miti della loro anima eterna, il nuovo teatro sorgerà sulle rive del golfo mistico dell'«indefinita musicalità» come «la più grande e la più divina funzione creata dall'uomo stanco di inventare miti e religioni»: così, sotto l'arcoscenico di stelle, la libera fantasia riprenderà — al ritmo orgastico o lineare di flauti e cembali — la danza evocatrice e rivelatrice di bellezze assopite, di voci non ancora udite, di interne ricchezze appena sfiorate dalla nostra veste quotidiana.

L'errore millenario ci aveva condotti alla realtà pesante e borghese: aneddoti ed olografie; il teatro, immenso «fumo» con l'immenso specchio che riflette le nostre giornate senza sole; crisi psicologiche e crisi sociali; la vita di tutti i giorni, insomma, atteggiata crudelmente per uccidere — anche nella finzione — ogni possibilità di sogno e di rinascita spirituale, di fuga verso l'assoluto o nel gran Tutto.

L'errore traveva la sua ragione dalla storia: già presso gli Elleni l'arcanica tragicità del *mistero ufficio* era stata soverchiata dall'epos omerico, formale quadrato declamatorio, poi dalla tragedia — oratoria in azione —, sino a che l'apostolato socratico non aveva esiliato del tutto la divina fantasia.

Poi il teatro shakespeariano, storico e filosofico, episodico e lineare, dove — se si eccettuano le meravigliose composizioni lirico-grottesche — l'anima e le sue risonanze indefinite venivano irrimediabilmente oppresse da un dolore e da un tormento apparenti e soffocati dalla preoccupante consecutività e conclusività del fatto in sé e dei fatti nel loro rapporto reciproco.

Ogni possibilità ultrareale e lirica deleguava, infine, col teatro francese del gran secolo: commedia di carattere e di ambiente, sostenuta da una logica imperante, ossessiva come un fato antico, cui solo la meravigliosa abilità di pittura esteriore e la sagacità filosofica davano vigore di vita. Per ultimi i Nordici: psicologici e scientifici, preoccupati di problemi sociali e irriducibilmente romantici.

Ma ricchi di tutti gli echi, e delle sfumature di luce e di armonia che la grande opera del passato racchiudeva qua e là — come perle in profondità oceaniche — i precursori della nuova epoca, i rivelatori della nuova sensibilità sono apparsi sulla nostra via per manifestarci la nuova bellezza, tragica evocatrice e trasfigurata.

Ecco Maeterlinck, James, Claudel inaugurano il dialogo astrale delle anime, ecco musicalmente il cuore del mistero vibra in armonia con il nostro «io profondo»: sono voci in sordina, nascenti come fiori d'acqua in una atmosfera d'opale, che hanno potere d'incantare il nostro pesante «io» logico e passionale, onde lo spirito istintivo possa udire l'altra voce, quella che sorge d'oltre le apparenze.

Dramma illogico, irreal, profondamente e squisitamente lirico, intuitivo: il personaggio e l'ambiente non sono che il pretesto, che il velo dell'essenza tragica.

L'avvento di questo teatro non costituisce un fenomeno isolato: esso è generato dalla nuova sensibilità ed a questa sensibilità imprime a sua volta un suggello ben visibile: Verlaine, Mallarmé, il Simbolismo, la musica di Wagner, Hegel, poi — in seconda fase — Maeterlinck, l'Impressionismo ed il Post-impressionismo pittorico, la musica di Debussy, Bergson.

Nomi che, per associazione mentale, evocano nel nostro spirito il paesaggio ove è nata e s'è formata la nuova sensibilità, che della vita e dell'arte ha dato indubbiamente una concezione più trascendente e che s'è annunziata, nel teatro, con il ritorno della fantasia, il disprezzo del naturalismo e la rivelazione della tragedia del subconscio.

A questo teatro di poesia e di interiorità si rannoda la concezione estetica del teatro del colore di Achille Ricciardi.

Il Ricciardi, investigato il dramma ed intuito il rapporto tra il colore e lo stato psichico dell'eroe tragico, tra il colore e le mute vicende dell'ambiente, tra il colore ed il lirismo panico e il gesto di danza, evoca la visione della tragedia in una atmosfera di «luce cangiante» dove il colore predomina, corifeo cui fanno eco le

forme umane, le musiche, il ritmo della danza e del gesto, le pause dei silenzi, l'alternarsi delle solitudini grigie e del folgorio innumerevole delle luci.

Il colore, quindi, non è in funzione estetica, non ha valore formalistico né decorativo, ma si manifesta come espressione reale dell'irreale spiritualità del dramma, si presenta come evocazione dell'infinito lirico che né la parola, né il gesto possono interpretare e rendere. Pertanto l'orchestra cromatica — dinamica per eccellenza — è, anzitutto, la rivelatrice del dialogo astrale delle anime, ed in secondo luogo è chiamata a rappresentare con nuova potenza plastica e coloristica il dramma visivo, creando, con la intensità dei contrasti d'ombra e di luce, con il gioco della policromia luminosa, la inespugnabile musicalità della vicenda drammatica.

Recitazione, mimica, musica e scenica concorrono nel teatro del colore non come elementi isolatamente predominanti o come motivi di pura decorazione, ma come valori di eguale potenza, che il Ricciardi richiama alla prima funzione (si ricordi l'*unità delle Arti* nel dramma ellenico e nella riforma wagneriana) dando a questi elementi un significato, oserci dire, «contrappuntistico», come — cioè — di voci diverse e simultanee in uno stesso momento tragico.

La danza, quindi, viene considerata come l'apparenza del pensiero, il gesto e l'atteggiamento plastico come modi musicali della vita interiore, che il commento cromatico rivela nella loro essenza lirica e nel loro divenire psicologico.

Il semplice fatto che l'attore limita il suo gesto in una zona di colore (spazio) e modula la sua dizione su di un ritmo del colore (tempo), basta a significare il carattere che assume qui la parola danza.

A delineare il carattere diverso, eminentemente decorativo della danza quale si concepisce dai precursori della teoria del teatro del colore, ricordiamo le interpretazioni di musiche romantiche di Isadora Duncan, che modella su antiche danze elleniche la sua plastica; ricordiamo le interpretazioni (d'un estetismo meravigliosamente raffinato ma puramente arbitrario) che ci hanno offerto i Ballets Russes di musiche post-romantiche e modernissime, prima con Fokine e Vera Fokina, poi con Vaslav Nijinsky e la Karsavina, infine con Leonida Massine (iper-stilizzazione — «Sole di Notte»).

Per noi, invece, l'attore non è il bassorilievo del «décor», né la «macchia di colore» bakstiana; l'attore ritorna nella sua dignità umana e la sua espressione tragica sorge libera e liberamente si manifesta nel gesto evocatore, nella dizione, nell'atteggiamento plastico, i quali non avranno che un limite definito d'indole psicologica: il colore che «segna il cammino dell'orchestra nello spazio scenico».

L'attore è un ritmo che talvolta è sommerso e più spesso batte all'unisono la sua misura con quello più ampio del totale processo tragico.

Nell'interpretazione, perciò, assume valore la scenica, in quanto il colore, nella pratica attuazione, si identifica all'edificio scenico-coreografico.

Abolita la scena dipinta, nuove costruzioni luminose danno l'ambiente, partecipando al dramma, ponendo in evidenza i valori plastici dei corpi umani e delle cose, mutando con la luce colorate i rapporti reciproci degli oggetti. Così alla pura ricerca di valori musicali delle tinte del nordico-orientale Ertel, ai sardanapaleschi quadri impressionisti di Bakst ed anche ai potenti e geniali ma adinamici scenari dei grandi maestri Craig ed Appia, a questa opera vasta ma «non nostra» dei precursori, si oppone l'*architettura dinamica di volumi luminosi*, dove colore e forma rivelano la «nostra» tradizione italiana, che Enrico Prampolini, scenografo futurista, ha teoricamente stabilita e praticamente realizzata.

Invisibili, fuori dell'arcoscenico e della platea, alcuni strumenti musicali scelti in armonia con le singole opere tragiche, commentano quegli atteggiamenti spirituali del dramma dove il *pathos* non può essere compiutamente evocato se non dai suoni. A queste musiche di scena, però, non è affidata la descrizione dei valori musicali dell'ambiente, ma ad esse è dato di ricondurre la poesia allo stato d'indefinito.

VITTORIO ORAZI.

L'ARTE FUTURISTA ITALIANA ESCLUSA DALLA XIV BIENNALE VENEZIANA

La protesta di Marinetti alla presenza del Re

La vivace e giusta protesta di Marinetti, è stata vivamente commentata nell'ambiente artistico riunito nelle sale dell'esposizione alla presenza del Re che ascoltò attentamente e sorrise alle frasi del capo del futurismo.

Oggi in Italia, mentre si compiono i nuovi destini della Patria risorta a nuova vita, mentre le nuove energie balzate dalla rivoluzione spirituale futurista, collaborano con audacia e coscienza alla rinascita intellettuale della nostra Nazione in marcia ascendente verso un avvenire di grandezza, alcune decrepite istituzioni artistiche d'importanza internazionale come le Biennali Veneziane d'arte, tentano di negare l'esistenza della nuova corrente artistica italiana — il futurismo — che per primo ha affermato il primato artistico italiano nel mondo.

La XIV Biennale d'arte inaugurata a Venezia, è piuttosto una fiera di cadaveri che una rassegna vitale delle opere e degli artisti che seguono il fatale cammino dell'evoluzione nell'arte.

La sezione italiana manca assolutamente di una linea direttiva, di una esatta visione programmatica. Questa incapacità organizzatrice si deve soprattutto all'attuale Consiglio direttivo dell'Esposizione di Venezia, composto dal professore di matematica Bordiga, da Vittorio Pica, da alcuni istrioni del passatismo italiano nelle persone di Ettore Tito, Beppe Ciardi, Rubino, ecc. Questi incompetenti manager dell'arte internazionale a Venezia hanno, con evidente malafede, attentato al diritto dei giovani di quegli autentici giovani artisti italiani, che oggi hanno tracciato il solco quadrato del nuovo edificio estetico, fonte d'ispirazione e di esperienze per tutte le nuove e recenti tendenze artistiche d'oltralpe e d'oltremare.

Essi — i membri del Consiglio direttivo dell'attuale esposizione — hanno tradito la propria causa, negando il *respiro* — forse l'unico che poteva dar vita e ragione a questa mostra — a quell'articolo 6 del regolamento nel quale si dichiarava: « di dare prevalenza a quelle forme d'arte pittorica che più dimostrano di essere sciolte dalle vite forme ormai confinate nei musei ».

Questo spiaglio di luce, che voi avevate aperto nella vostra finestra sul mondo evolutivo delle arti plastiche, sarebbe stato forse sufficiente per dare vita e illuminare potenzialmente di una nuova luce questa istituzione internazionale per l'arte, se voi, con il vostro preconcetto senilismo titubante, non foste stati inghiottiti dalle tenebre più paurose.

L'attuale Biennale d'arte di Venezia, a quanto dichiarano anche i critici più ottimisti e legati a questa istituzione, non presenta alcuna affermazione né rivelazione; a quale scopo dunque presentare chilometri di tela dipinta, se questa non è altro che un attestato d'impotenza collettiva? I sintomi e le cause di questo *INSUCCESSO*, si devono a voi — del Consiglio direttivo — *nostalgici oppositori* ad ogni irruente audacia giovanile creatrice. La vostra genflesione osannante dinanzi alla mediocrità dell'arte quotidiana e borghese con la quale rivestite le sale delle biennali e la misura stessa della vostra mentalità, impari nel considerare le nuove correnti estetiche, nell'esplorare i nuovi valori artistici latenti, nell'aggiungere al cospetto del mondo delle arti le nuove rivelazioni e affermazioni artistiche di cui la nuova Italia è fonte inesauribile.

La parabola delle Biennali veneziane compie vertiginosamente la sua marcia discendente, verso l'abisso. O le direttive di esse, mutano totalmente, inquadrando nelle contingenze estetiche dell'arte contemporanea nel presente e nell'avvenire, o le Biennali di Venezia sono destinate a scomparire, negando esse stesse lo scopo precipuo delle proprie funzioni di educazione estetica e artistica.

A noi, o illustri mercanti di cadaveri viventi, fate pietà e schifo. Se le vostre ombre sono avvolte dalle tenebre, noi al contrario abbiamo la luce dinanzi, e poiché l'arte, la vera arte, è un moto dello spirito del quale non si può assolutamente arrestare il ritmo, ogni vostro vano costoso passatismo è destinato fatalmente ad essere abbattuto dal nostro passo incalzante e inesorabile — FUTURISTA.

ENRICO PRAMPOLINI.

LE SINTESI VISIVE

Il dramma poetico-musicale, detto comunemente opera in musica, è una forma oltrepassata da un pezzo.

La poesia e la musica hanno ormai raggiunto un tale sviluppo, che non è possibile si ricongiungano senza menomarsi a vicenda.

Esse hanno generato: da una parte il dramma verbale, dall'altra quello puramente musicale, in cui la musica sinfonica determina da sola la rappresentazione.

È un fatto dimostrato scientificamente, con esperienze ipnotiche, che la musica passionale determina dei gesti e che la musica decorativa fa disegnare curve armoniche nello spazio.

È questo il fondamento fisiologico della danza.

Né certe musiche determinano soltanto dei gesti, ma suggeriscono anche, in modo quasi altrettanto preciso (almeno nella metà degli ascoltatori), paesaggi ed immagini.

Inspirandosi a questo principio, dando corso cioè alle visioni evocate da certe musiche sinfoniche, Michele Fokine e Leone Bakst hanno inventato degli spettacoli scenici che noi non esitiamo a considerare la forma finora più avanzata del dramma: il dramma mimico-musicale.

Senonché si è osservato giustamente che, quando si ascolta la musica, la visione passa in seconda linea e, quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, l'elemento nuovo assorbe tutta l'attenzione dello spettatore.

Il dissidio è inevitabile perché la musica si svolge nel tempo e la visione si manifesta compiuta nello spazio. L'una sviluppa, analizza, per così dire, degli stati d'animo, l'altra li sintetizza.

Noi risolviamo questo dissidio, creando le Sintesi visive musicali.

Per sintesi visiva noi intendiamo la relazione scenica dell'idea dominante ed essenziale di un brano di musica.

La visione scenica non deve essere sincrona alla musica, non deve cercare di seguire lo sviluppo musicale, ma deve sintetizzare, mediante forme, luci, colori, lo stato d'animo che la musica ha già determinato nell'ascoltatore.

Nella stessa maniera che il calore diventa luce, la musica, nel punto culminante del suo svolgimento, diventa come incandescente, generando la visione, la quale deve quindi apparire e dissolversi per gradi.

Solo così l'equilibrio fra la sensazione musicale più lenta e quella visiva più rapida è ristabilito.

A chiarire quanto abbiamo esposto, diamo l'esempio più semplice che ci si possa offrire.

Il preludio n. 20 in *do minore* di Chopin, si inizia con una frase *ff* di carattere cupo, scandita largamente da una serie di accordi solenni. Segue, come una ripercussione, una seconda frase *f*. L'ultima frase è ripetuta *pp*, come un'eco, e si estingue su di un accordo tenuto lungamente.

La sintesi visiva di questo pezzo potrebbe essere una fuga di arcate potenti viste in una luce tragica; la prima arcata enorme, in primo piano, le altre in prospettiva, decrescenti. Se si considera il *ff* iniziale e l'effetto del *diminuendo*.

Si può considerare l'effetto della eco che è nell'ultima parte del preludio, e sintetizzarlo con una visione analoga, di riflesso o di miraggio.

In fine, il procedere del pezzo, dalla regione bassa ad una più alta, può suggerire una forma piramidale elevantesi nella luce.

Come si vede, il principio ammesso concede la più ampia libertà di interpretazione.

Potremmo moltiplicare gli esempi, ma ci sembra di aver documentato a sufficienza che con le nostre sintesi visive siamo riusciti a creare la forma più pura della rappresentazione scenico-musicale; nuovissima forma di dramma, in cui la musica che è matematica, si integra perfettamente con la visione che è geometria.

S. A. LUCIANI - A. G. BRAGAGLIA - F. CASAVOLA.

THÉÂTRE FRANÇAIS D'AVANT-GARDE

(L'EXEMPLE DE LA «CHIMÈRE» ET CELUI D'«ART ET ACTION»)

Le théâtre français d'avant-garde? Au moment où je commence à écrire, j'apprend la mort de la «Chimère». La «Chimère» avait été fondée par Gaston Baty et ses amis. Elle avait fait un grand effort. Elle avait trouvé des oeuvres, et les avait jouées selon les idées de Gaston Baty, c'est-à-dire en donnant valeur non seulement au texte mais encore aux bruits, aux décors, aux couleurs, aux gestes, aux silences.

Gaston Baty est l'homme d'une doctrine théâtrale. C'est un homme qu'il faudrait voir à la tête d'un grand théâtre. Peut-être aime-t-il trop le théâtre pour réussir à mener un théâtre d'avant-garde. En adieu, il nous dit: — La «Chimère» était une oeuvre, mais pas une affaire. La Chimère avait une foi, mais pas de capitaux. Une foi, oui. La foi en le théâtre.

La «Chimère» aurait dû réussir comme a réussi le «Vieux-Colombier». (Elle était même plus vivante). Elle n'a pas pu «tenir» en attendant le succès. Voilà tout.

Parmi les meilleures pièces jouées par la «Chimère»: *Césaire*, de M. J. Schlumberger; *Cyclone*, de M. Simon Santillon; *Intimité* de J.-V. Pellerin.

Le but de la «Chimère» avait été de posséder son théâtre régulier, alimenté par ses recettes. Le théâtre, elle l'avait eu; elle avait pu construire, Boulevard St. Germain, une «baraque». Les recettes... Elles ont démontré combien il est difficile de construire l'art sur le public, sur l'argent, et sur l'argent du public...

Copeau y a réussi au «Vieux-Colombier», mais parce que les aides ne lui ont pas manqué pour «tenir» dans les moments difficiles des débuts. Copeau aussi, d'ailleurs, a le culte du théâtre. Il n'a jamais joué que des pièces *théâtre*, y compris *La Maison Natale* dont il est l'auteur et qui est remarquable pour son deuxième acte (théâtre sentimental) et désagréable par la fausseté de son dernier acte.

Mais si l'on veut faire de l'art pur? Faut-il donc tourner le dos à l'argent? Vouloir et pouvoir s'en passer.

L'exemple nous en est donné par «Art et Action», qui dans son grenier de la rue Lepic reçoit le public gratuitement et qui a pu ainsi, en évitant les dépenses d'un théâtre régulier, en se passant de machinistes, de décorateurs, de costumiers, etc. vivre, et atteindre à la fin de 1923 sa centième manifestation.

Evidemment, sans recettes, presque sans dépenses, encore faut-il trouver ce «presque pas» de dépenses.

«Art et Action» a eu assez de foi, non plus en le théâtre mais en l'art, pour trouver dans son sein ce «presque pas».

«Art et Action» a joué, avec les excellents costumes de carton de Valmier, dix-huit pièces futuristes; «A. et A.» a joué des pièces simultanées; «A. et A.» a joué des oeuvres d'auteurs morts à vingt ans. «A. et A.» a présenté, avec des mises en scène et des machineries absolument neuves, des oeuvres de Claudel, de Apollinaire, de Wyspanski et de trente autres. Sa dernière pièce montée fut *La Tapisserie de Jeanne d'Arc* de Léguy dont d'importants fragments furent représentés dans des décors transparents entièrement brodés... par les membres d'«A. et A.» bien entendu. «A. et A.» s'est donc assuré l'indépendance à l'égard du public.

Mais n'y a-t-il pas d'autres théâtres d'art à Paris? Si, mais peu. «L'Atelier» de Charles Dullin, ancien disciple de Copeau, joue à Montmartre régulièrement, sans qu'on s'écraie à ses portes. Il a donné une oeuvre de Sophocle arrangée et modernisée par Jean Cocteau: le chœur étant représenté par un pavillon de phonographe sortant d'une toile peinte par Picasso et montrant des têtes. L'«Atelier» a joué aussi une pièce de Pirandello.

Celui-ci a été d'ailleurs le triomphateur de l'an dernier, avec ses *Six personnages en quête d'auteur*, oeuvre extraordinaire à laquelle je ne reproche que sa roubillardise théâtrale. Ah! le rusé sicilien! La pièce a été jouée à la «Comédie» des Champs-Élysées, dont le directeur artistique est un autre disciple de Copeau, M. L. Jovet.

Nous avons un grand théâtre, dirigé par un homme jeune et qui pourrait nous donner des oeuvres d'art. C'est le «Théâtre des Champs-Élysées», où furent entendus les bruiteurs futuristes. Mais faute de moyens Jacques Hébertot se borne au rôle de manager, et nous montre ce qu'ont de meilleur les artistes étrangers, notamment le «Théâtre Kamerny» de Moscou, avec Tairoff. Et si nous y voyons des oeuvres d'art françaises, c'est que les suédois Rolf De Maré les ont montées.

En dehors des théâtres que j'ai nommés, il y a «L'Oeuvre» de Lugné Poé, qui joue en ce moment un bon essai antithéâtral du belge Soumagne (pièce qu'on a bien définie: du Pirandello traduit par Villiers de l'Isle-Adam). Il y a aussi quelques compagnies qui s'efforcent, par intermittence...

...au milieu de l'indifférence.

FERNAND DIVOIRE.

IL TEATRO ESPRESSIONISTA E LE SUE TENDENZE ARTISTICHE

Premettiamo che la rivoluzione della Scena si è operata nei paesi del Nord e sopra tutto in Germania.

Poco tempo prima che si scatenasse la grande guerra si poteva notare che l'arte drammatica, in Germania, abbandonava man mano il *naturalismo* per tentare altre concezioni, meno realistiche, meno appariscenti, ma più intellettuali e con un saldo contenuto di spiritualità, meno *impressioniste* — infine — ma più **ESPRESSIONISTE**. Ecco la parola magica che divenne l'insegna del nuovo drama: l'**ESPRESSIONISMO**, ossia l'abbandono dell'analisi per la ricerca della *sintesi*.

Ibsen e Strindberg, i due giganti del Nord, hanno preparato il terreno sul quale doveva sorgere la torre rossa e fiammeggiante della novissima generazione; Vedekind, uno dei più grandi dramaturghi contemporanei, aveva già concepito l'arte come prodotto della nostra più profonda interiorità, come figlia dell'anima e non — come sin allora avevano sostenuto i *naturalisti* — dell'epidermide della vita, dell'esteriorità fotografica della vita banale. Scrivendo il geniale drama *Erdgeist*, Vedekind ci rivela già la struttura del drama *espressionista*, ci insegna la possibilità d'un nuovo linguaggio del teatro, linguaggio vivo, esatto, che attinge lo scopo di colpo, che disegna le vie contorte e le sfumature attenuanti.

D'altra parte, l'abbandono dell'analisi per la ricerca della *sintesi*, richiedeva necessariamente e d'urgenza una particolare forma di *dialogo drammatico*, un peculiare mezzo di espressione. *Sintesi di concezione e rivoluzione del dialogo* sono, pertanto, i due fattori cardinali del drama *espressionista*: il teatro d'ieri — carico di errori e immobilizzato da una forma dialogica *anti-drammatica* — non poteva essere un teatro di sintesi appunto perchè il dialogo — radice del drama — era atrofico. Non basta, infatti, crearli i personaggi, ma occorre renderli *viventi*; non basta presentare una azione faticosamente costruita dal di fuori, occorre un'azione logica che promani dall'anima. Solamente l'*anima* dell'uomo può essere soggetto drammatico, non le sue mani, la sua testa, le sue ossa, come hanno tentato di far credere i *naturalisti*.

La nostra età è sotto l'incantesimo della macchina! Siamo divenuti gli schiavi del Tempo, poichè la macchina ci impone una diversa vita, una norma dell'azione diversa da quella di ieri. Siamo fasci di nervi vibranti; viviamo trainati da un folle convoglio!

L'arte drammatica, pertanto, non può restare qual'era or sono trent'anni, poichè le verità di ieri oggi non sono se non *errori del passato*, poichè ogni arte è l'*espressione caratteristica di una data epoca*.

L'*espressionismo* è manifestazione della nostra, attuale

realtà interiore, non della realtà esterna, quotidiana materializzata necessariamente di falsità. L'*espressionismo* è arte essenziale, senza durata e senza epoca definita; e gli adepti di questa concezione stringono nel pugno non la loro città, nè il loro paese, nè l'Europa e neppure il loro pensiero situato nella passione d'un'età, ma la Terra tutta, che spremono per trarne il miglior succo. Nel drama *espressionista* i cuori dei singoli hanno cessato di battere, non s'ode che il ritmo del cuore universale; non compaiono più i personaggi prestabiliti — Tizio o Caio — ma dei tipi, dei personaggi che rappresentano una collettività; pertanto sulla scena l'*espressionismo* esige la *tipologia* dei personaggi, non più la fotografia esatta di Tizio o di Caio, che non ci interessa.

A noi interessa invece la grande e misteriosa coesione dell'anima del singolo con l'anima universale, e per questo il drama *espressionista* ha ampliato la scena ed esteso le possibilità sceniche all'infinito. Mentre, dunque, il *naturalismo* era analisi, l'*espressionismo* è sintesi nella quale domina l'*idea*, la *cerebralità*, il pensiero inconsueto e ardito del poeta.

Il *naturalismo* propugnava un teatro sensazionale, creato per i nostri sensi, per i nostri sentimenti, non per il cervello; mentre l'*espressionismo* ci forza alla riflessione e s'attacca sopra tutto allo spirito, mentre il *naturalismo* ci diverte e s'attacca alle nostre glandole lacrimali! Così, mentre il dialogo dei *naturalisti* fiorisce da un linguaggio epico, il dialogo degli *espressionisti* si svolge con una lingua drammatica, dinamica, sintetica; e la differenza enorme e decisiva è questa, che mentre prima occorreavano dei *romanzzi interi* per comunicare sulla scena quello che si voleva dire, ora una sola parola basta, poichè l'*espressionismo* rimpiazza il dialogo tradizionale con una lingua viva e vibrante.

Il capo di questa scuola, in Germania, è il poeta drammatico Georg Kaiser. Quando compare, il pubblico si affrettò a ripudiarlo, a tacciarlo di pazzia, poichè non si poteva ammettere che la scena ed il dialogo drammatico potessero essere denudati di ogni ornamento esteriore, visibile. Anche la critica, come sempre del resto, non sapeva che farne di Kaiser, che differiva troppo da Hauptmann, Sudermann, Eulenberg e dalle loro gloriose scuole. «A teatro si vuole vedere, sopra tutto» diceva la critica, che non comprendeva che questa differenza costituiva un punto di vista perfettamente *espressionista*: fare scomparire il «decor» illusorio, per creare una scena quasi nuda, semplice, corrispondente ai nostri stati d'animo, per la quale sia sufficiente qualche drappaggio, qualche effetto di luce; questo basta al nuovo teatro.

L'*espressionismo* è l'arte drammatica che tende verso l'astratto, verso l'infinito, verso i problemi cosmici!

...
Giorgio Kaiser, pertanto, è l'autore drammatico più importante della Germania attuale.

Il suo merito principale è nel suo stile e nelle sue idee drammatiche. Per primo ha innovato il dialogo sulla scena conferendogli una forza interiore che per l'innanzi non possedeva e dandogli una nuova forma. I migliori elementi di Wedekind e di Nietzsche hanno trovato in Kaiser la più potente sintesi. Noncurante degli articoli definiti e indefiniti e degli aggettivi, ha composto i suoi drammi in uno stile telegrafico, sintetizzando le frasi in qualche soggetto che, intermediario un participio genialmente usato, fa balzare le parole come proiettili, dando in tal modo ai suoi personaggi un vigore ed uno slancio incredibili.

In virtù dei problemi di tecnica teatrale che Kaiser ha posto, non solo una nuova generazione di attori si è rivolta a lui, ma anche una pleiade di nuovi *regisseurs*, ai quali egli ha imposto un nuovo indirizzo nella messa in scena. Ed anche numerosi giovani autori drammatici ha ispirato questo caposcuola, cui unicamente la critica — sempiterna ritardataria — ha negato la genialità. Critica fossilizzata tutt'ora a Kleist, a Wedekind e a Nietzsche, incompetente ed insensibile e — per iattura della Germania — formata di maestri di scuola e di giornalisti. Salvo Alfredo Kerr, Diebold e Monty-Jacobs, in Germania non vi sono altri critici degni di tal nome onorario!

L'opera di Giorgio Kaiser è considerevolissima. Il dramma *Gas* è considerato un capolavoro. È una trilogia (*Il Corallo - Gas I - Gas II*) fosca e potente sulla lotta tra i ricchi e i poveri, che attinge i più profondi problemi della morale sociale e universale. Poi *Il borghese di Calais*, dramma meraviglioso, che procurò all'autore, allora giovanissimo, l'alto elogio di Rodin. Citiamo, tra gli altri, *Sacrificio di donna, Dal mattino a mezzanotte, David e Goliath, La vedova ebrea, Europa, Il Re cornuto, Noli me tangere, Gilles e Jeanne, Alciabiade salvato*.

Quasi tutti i drammi di Kaiser sono stati tradotti in tutte le lingue d'Europa e rappresentati in tutto il mondo.

Dopo Kleist, è il più grande scrittore di teatro della Germania d'oggi.

Il suo non è dissimile dal teatro di Pirandello; vi sono affinità di spirito e sfumature di pensiero identiche, un uguale gioco dell'imprevisto, una medesima maestria di tecnica. Italia e Germania oggi tengono, indubbiamente, il primato del nuovo teatro; fuori di questi due paesi non esiste teatro *expressionista* e *sintetico*. Nessun altro paese, come l'Italia contemporanea — che, oltre Pirandello, annovera Rosso di San Secondo, Bontempelli, Marinetti, Cavacchioli, ecc. — può vantare una maggiore potenza d'innovazione teatrale. Italia e Germania sono, oggi, le nazioni elette per la rinascenza drammatica!

F. ANTONIO ANGERMAYER

— Poiché l'arte viene concepita attraverso i sensi, non può esistere arte antisensuale.

— L'opera d'arte teatrale scaturisce dalle relazioni estetiche del movimento nella parola, nel suono, nel colore, nella forma.

— L'arte non ha altro mezzo di espressione che il movimento, ossia il ritmo: ch'è ripetizione del movimento secondo una logica estetica.

— Sulla scena quella che vale è l'intonazione delle parole, più che il loro significato.

— Nell'opera d'arte teatrale non può esservi azione come nella vita, poiché tale azione è temporalmente e spazialmente limitata.

— Ogni espressione d'un movimento interno è collegata ad un movimento esterno, movimento che corrisponde in modo evidente ed organico al suono ed al sentimento.

— Arte è riferimento a un ordine universale di fenomeni, non a un ordine particolare.

— *Naturalismo* è imitazione della exteriorità delle cose e dei fatti; *Espressionismo* è investigazione della essenza delle cose e dei fatti e rivelazione immediata di essa.

— A spettacolo finito, la battaglia al *guardaroba* non è forse la logica reazione del pubblico alla mancata azione, cui lo spinge l'epilogo di un lavoro teatrale?

— Il pubblico — nella sua totalità — ha quell'istinto che al singolo è stato deformato: di collaborare con gli attori durante lo spettacolo.

— La grande Arte, l'Arte seria (il dramma) interessa il pubblico, ma il pubblico vive lo spettacolo che gli offre l'Arte minore (operette, varietà), poiché più densa di impressioni sensuali.

— L'Arte seria cerca di spiritualizzare le impressioni sensuali, ma un'arte anti-sensuale non può esistere, poiché è come pretendere di chiudere gli occhi dei sensi, attraverso i quali unicamente penetra la vita.

— L'opera teatrale seria eccita solamente il cervello, non i sensi; ed interessa unicamente perchè rappresenta dei tipi non perchè accende la nostra passione.

— Il dialogo drammatico ha fatto uso, fino ad oggi — per le situazioni più intensamente tragiche — della parola, la quale non fa che tardare l'effetto e falsare la realtà che si pretende riprodurre. Effettivamente le emozioni più grandi, i dialoghi sintetici che precedono lo scioglimento d'una tragedia, non si manifestano con la parola, ma con suoni non articolati.

HERWART WALDEN.

IL TEATRO RUSSO DI TAIROFF

Esistono due verità: la verità della vita e quella dell'arte.

Tairoff, artista dell'arte nuova, concepisce soltanto quest'ultima. Egli è arrivato alla conclusione che il naturalismo di ogni specie e in ogni manifestazione delle arti plastiche e nel teatro manca di forma.

La forma per Tairoff è l'unica base della creazione e soltanto mediante essa il processo creativo diventa evidente agli altri. La forma si basa e si fissa partendo dai principi della pura teatralità e dell'atmosfera scenica.

Il teatro non è un prodotto di creazione individuale ma collettiva, e quindi risulta che la forma teatrale, nel suo complesso è composta da molteplici elementi scenici e cioè: 1° l'attore colle sue manifestazioni psichiche e fisiche, e cioè la tecnica interiore ed esteriore; 2° lo spazio scenico nel quale lavora l'attore col proprio volume; 3° il costume; 4° la musica; 5° il ritmo; 6° la costruzione generale di tutto il lavoro; 7° lo schema di questo lavoro colla sua unità organica; 8° l'atmosfera teatrale intrinseca.

Tutti questi elementi nel teatro di Tairoff sono fusi in una forma unica, ritmico-sintetica.

Nell'arte dell'attore non possono assolutamente andare disgiunti né la propria individualità creatrice, né il materiale, né lo strumento, né l'opera d'arte stessa. Perché tutti questi elementi formano una fusione organica indissolubile incorporata nella persona dell'attore. In lui soltanto è la vera relazione, il vero equilibrio tra il creatore ed il materiale creativo.

Tairoff dimostra che nella tecnica interiore dell'attore, nell'espressione dell'emozione è inammissibile lo schematismo. La vicenda emotiva è indispensabile all'attore come la vicenda fisiologica, perché l'immagine scenica è una forma sintetico-emotiva creata dalla fantasia dell'attore.

Tairoff chiama il suo teatro *neo-realista*.

Il teatro, nel suo sviluppo attuale, non può ancora far a meno delle opere scritte appositamente e deve utilizzarle partendo dai propri problemi teatrali e con l'unico scopo di risolverli. Bisogna utilizzare la letteratura e prendere soltanto da essa il materiale necessario per lo sviluppo teatrale.

Uno degli elementi teatrali più importante è l'orchestrazione dell'opera e la sua risoluzione ritmica, mediante l'atmosfera scenica che le è propria.

Ogni attore ha la sua gamma ritmica, il proprio tono musicale. Egli, nella sua recitazione ritmico-patetica, forma uno strumento musicale nell'orchestra d'insieme.

Tairoff impiegò dapprima come bozzetto scenico il teatrino con decorazioni dipinte, poi il bozzetto dipinto e finalmente concepì il bozzetto costruttivo che dà il volume scenico indispensabile all'attore, il quale può stabilire i piani scenici ed esprimersi soltanto nell'atmosfera volumetrica, avendo egli stesso un corpo tridimensionale. Quindi la necessità logica di distruggere l'uniformità del pavimento scenico, secondo le esigenze dell'azione teatrale. I mo-

vimenti del corpo dell'attore si ripetono con monotonia. Soltanto mediante la costruzione del pavimento a piani diversi si può rompere questa monotonia. Il volume spaziale della decorazione dinamica, il colore e la forma, debbono sottolineare i movimenti dell'attore e rinforzarne la manifestazione interiore. Bisogna distruggere nell'atmosfera scenica tutto ciò che si rilega alla decorazione dipinta e alla verità naturalistica della vita. La verità scenica nasce e muore nell'atmosfera scenica.

Dopo questa revisione teorica dei principi del teatro di Tairoff, vediamo cosa ha realizzato questo teatro nelle sue rappresentazioni a Parigi, a Berlino e in altre città europee.

Quando si tratta del teatro di Tairoff non si può parlare delle singole personalità teatrali, si deve invece osservare l'organismo scenico intero, la sua atmosfera teatrale, poiché tutto è ideato e costruito secondo un piano globale che si manifesta nella forma scenica. Questo teatro può essere paragonato ad un'orchestra sinfonica diretta dal suo maestro.

L'attore di Tairoff nella tecnica esteriore ha raggiunto un grado molto elevato; e qui abbiamo la prova evidente che il lavoro costante disciplina il corpo umano, il quale perde in tal guisa ogni sua umanità fisica e, ad un gesto del maestro di scena, si trasforma in un'entità teatrale che si muove ritmicamente e si fonde con tutto l'insieme dell'atmosfera scenica.

Il merito principale del teatro di Tairoff consiste nel fatto di averci dato la vera atmosfera teatrale odierna nella quale può lavorare e manifestarsi l'attore-maestro. Che tuttavia non rivela quella intensità e quel dinamismo emotivo necessari ad un'azione consona al particolare ambiente scenico. Solo nella *Fedra* di Racine egli aveva ottenuto una peculiare intensità nella recitazione. E questo è stato constatato da Tairoff stesso, nel suo discorso pronunciato nel 1923 al *Club dei letterati russi* a Berlino. Egli diceva che colla *Fedra*, data per la prima volta nel 1921 in Russia, il suo teatro era entrato in una fase nuova, e da allora egli avrebbe potuto realizzare la nuova arte teatrale. Il suo teatro fino al 1921 si era preoccupato di distruggere la tradizione, ma poi aveva trovato nuovi valori teatrali.

Il migliore di tutti gli allestimenti scenici di Tairoff è l'operetta di Lecoq *Giroflé-Giroflà*. La nuova forma teatrale vi appare evidente e persuasiva. La riuscita di questo allestimento si spiega col fatto che l'attore non doveva mostrarvi la profondità delle emozioni interiori, ma soltanto il movimento della esteriorità teatrale, nel ritmo scenico. Lo stesso fatto si osserva nella pantomima, che dura circa venti minuti, *L'Arlecchinata* di Hoffmann, che ha per titolo anche *La Principessa Brambilla*. Le decorazioni erano del Lentuloff.

Tale allestimento non è una trovata di Tairoff. Il primo che ha coltivato la tecnica esteriore dell'at-

tore, la teatralità pura, basandosi sui principi della Commedia dell'Arte, è stato V. Meierhold. Egli proclamò le prime idee della riforma teatrale, sviluppate poi da Tairoff, nel 1909, nella sua rivista *L'amore per i tre aranci*, dove firmava col pseudonimo Dottore Dappertutto (nome preso da un personaggio fantastico del racconto di T. A. Hoffmann).

Quindi, parlando del teatro di Tairoff, non dobbiamo dimenticarne il padre spirituale: Meierhold.

Ritornando all'allestimento dell'*Arlecchinata*, la tecnica esteriore dell'attore di Tairoff diventa addirittura magica. La limpidezza della sua azione è talmente sorprendente che la finzione è vinta dalla verità della *atmosfera teatrale*.

Questi esempi ci mostrano chiaramente che là dove l'attore di Tairoff si manifesta per mezzo della *parola teatrale*, egli non può incantare lo spettatore come quando si manifesta col suo *corpo-oggetto teatrale*. Perché secondo la teoria di Tairoff, e secondo quelle dell'attivismo e del costruttivismo in generale, le cose arbitrarie e occasionali non hanno posto nel mondo dell'arte.

Tairoff dice: « Bisogna sacrificare la psicologia, la patologia, la logica per giungere alla costruzione ritmica della recitazione scenica ».

Malgrado questi principi incontriamo ancora molte arbitrarie nella tecnica interiore dell'attore.

Quando Tairoff riuscirà ad incorporare pienamente il *suono-parola* nell'organismo costruttivo teatrale, allora vedremo veramente l'attore libero da tutti gli ostacoli tecnici che impediscono la sua completa manifestazione creativa. Nella *Fedra* Tairoff ha fatto un gran passo avanti, non solo nel creare l'atmosfera scenica e teatrale, ma anche dal punto di vista decorativo. Qui ha abbandonato il preziosismo e la cerebrazionalità degli allestimenti decorativi, che si possono osservare, per es., nell'*Arlecchinata*, ove l'attenzione dello spettatore è obbligata allo sdoppiamento per osservare da una parte le decorazioni troppo complicate e per seguire dall'altra la mimica dell'attore. Mentre questo non si nota nell'allestimento di *Fedra*. Le decorazioni sono ridotte al minimo e tutte sono costruite in modo da aiutare la mimica dell'attore e per sottolinearla. La grande chiarezza costruttiva è raggiunta mediante la disposizione spaziale dei volumi scenici. Parallelamente alle rappresentazioni teatrali Tairoff espose a Berlino, nel salone della *Neue Kunstausstellung*, bozzetti dipinti e costruiti. Questa esposizione è stata molto interessante per i competenti del teatro, perché soltanto qui ci si poteva rendere conto dell'enorme lavoro di laboratorio compiuto da Tairoff.

Il teatro si inaugurò nel 1915, con un allestimento scenico del pittore Kusnetzoff, che apparteneva al gruppo « Mondo dell'arte »; una delle ultime opere rappresentate, poderosa nel suo sintetismo costruttivo, è stata la *Giacca gialla*, eseguita nel 1923. Qui la pittura è completamente scomparsa, gli effetti sono ottenuti con legno verniciato, ferro e filo di ferro. Esaminiamo un altro allestimento, del 1923, *L'uomo che fu il giovedì* di Chastwarston. Esso ci colpisce per la grandiosità della scena meccanizzata, che riproduce la torre di Tatlin, e per la più rigida sintesi costruttiva e la più assoluta astrazione.

Con le rappresentazioni del 1923, il teatro di Tairoff si è completamente liberato dal particolare gusto letterario ancora evidente negli allestimenti scenici di *Salomé* della Exter, e della *Principessa Brambilla* di Lentuloff. Le decorazioni dell'ultimo periodo hanno rinnegato le tradizioni del secolo scorso e l'atmosfera scenica è costruita collo spirito ultramoderno e per l'attore moderno. Nei suoi allestimenti scenici il teatro di Tairoff ha avuto tre periodi di sviluppo:

Primo periodo: Tendenza della stilizzazione realistica della scena dipinta. Tendenza del « Mondo dell'arte ». Rappresentante lo scenografo Kusnetzoff.

Secondo periodo: Tendenza dinamica futurista e letteraria. Rappresentanti: Exter, Lentuloff. Scena costruita.

Terzo periodo: Costruttivismo puro ed astratto.

Molto ricco è stato nell'esposizione il reperto del costume teatrale, che è considerato da Tairoff come una unità indivisibile dal corpo dell'attore. L'attore ed il costume formano insieme una costruzione organica: *l'oggetto teatrale che si muove*.

Il costume è la base visibile della figura scenica e basta una lieve alterazione per distruggerla. È questa una autentica manifestazione del costruttivismo moderno.

Tairoff ha indiscutibilmente ragione quando costruisce i volumi sulla scena e rinnega le quinte dipinte. L'uomo-attore ha tre dimensioni, ed è ridicolo vederlo agire sullo sfondo bidimensionale e non in un ambiente volumetrico, costruito da oggetti tridimensionali. Soltanto allora l'attore può diventare una parte indivisibile dell'atmosfera scenica, quando cioè il suo corpo è fuso col volume scenico. L'unità teatrale = volume scenico + volume del corpo dell'attore.

Il teatro di Tairoff ha portato un grande contributo nello sviluppo del teatro russo e conta molti seguaci e molti nemici. Notevole però è che anche i nemici, pur negando, non sfuggono alla sua influenza, ad esempio il gruppo del « Terzo studio del teatro degli artisti di Mosca », che presentò allestimenti (come *La Principessa di Turandot* di Gozzi, messa in scena da Vachtangoff), che rivelano l'influenza di Tairoff.

Negli ultimi allestimenti scenici tedeschi si nota egualmente la sua grande influenza. Nella vita teatrale della Lettonia questa influenza è fortissima. L'unico teatro d'avanguardia lettone « Teatro degli artisti », inaugurato nel 1921, col maestro di scena Smilghis, sta risolvendo e sviluppando i principi di Tairoff. Le decorazioni di questo teatro sono nello stile del secondo periodo. Il primo teatro lettone che ha ammesso la scenografia moderna è stato il *Teatro Nazionale* di Riga, che nel 1918 ha dato la leggenda drammatica di Rainis: *Il cavallo d'oro*, con decorazioni cubiste del pittore Niklavs Strunke.

L'unica scuola di scenografia moderna in Europa è stata fondata da Lentuloff, presso gli stabilimenti dello Stato, a Mosca. Nella prima esposizione degli allievi, inaugurata nel 1920, furono esposti cento teatrini costruiti e muniti di luce scenica: la tendenza generale era quella del secondo periodo del teatro di Tairoff, con i suoi pregi e i suoi difetti.

NIKLAVS STRUNKE.

IL TEATRO MODERNO NELLA CECOSLOVACCHIA

Il teatro ceco si avvia lentamente alla realizzazione del più grave quesito teatrale, quello cioè della autonomia della teatralità.

L'impressionismo, che annunciò la propria rivoluzione in nome della realtà ottica, è non solo spodestamento, ma rinneazione del naturalismo, rinneazione dovuta alla messa in attività delle caratteristiche espressive. Mettendosi sulla via dell'attività della forma occorre, necessariamente, abbandonare la esattezza disegnata dei contorni supposti della forma, cioè passività della realtà. Questo principio attivo nella evoluzione post-impressionistica, ha dovuto lottare per raggiungere l'autonomia della forma dalla quale nessuna forma di arte si è sottratta, ma contro, la quale, logicamente, ha maggiormente lottato e resistito il Teatro. Basta tener conto che principale esponente di questa forma di arte è l'attore, legato a quella cosa tanto ristretta che è il corpo e con relativa capacità di espressione, per comprendere la ragione di tale resistenza. Consideriamo inoltre che la forma drammatica seguita sino ad oggi — sfogo degli attori — era, in fin dei conti, basata sulla psicologia o sul lirismo e lontana perciò da la creazione teatrale propriamente detta e modernamente intesa.

È stato necessario quindi un tempo più lungo perchè il teatro comprendesse di trovarsi sulla via della decadenza e si sentisse destinato a misera fine se non avesse in tempo provveduto a rinnovare le proprie radici. Tralasciando quindi la introspezione — analisi di anime o della società — e preoccupandosi invece della dinamica interna del pensiero che è la base effettiva della scena, alla quale il pubblico guarda.

E da questo momento si inizia la partecipazione del decoratore nelle produzioni teatrali, partecipazione in Germania dell'Appia, del Fuchs, ecc., ed in Cecoslovacchia del direttore artistico del Teatro Municipale di Praga e già del Teatro Nazionale, signor Jaroslav Kvapil.

Ma in considerazione appunto del successo ottenuto dal Kvapil con la collaborazione dell'architetto e pittore Wenig è necessario rendersi conto di questa collaborazione artistica, caratteristica di tutto un recente passato, al quale è legato il lavoro del sig. Carlo Hilar, attuale direttore artistico del Teatro Nazionale di Praga.

Il significato dei successi del Kvapil è puramente esterno, non per causa del Wenig, ottimo tecnico, ma per la pesantezza di spirito del teatro e della direzione dell'epoca. La partecipazione decorativa è, in sostanza, accidentale e volutamente ornamentale, non sentitamente dinamica.

Il decoratore ha una grande importanza, fors'anche superiore a quella del direttore di scena, anche se questi curi nei più minuti particolari l'armonia della scena e precisi al decoratore lo scenario, anche se colorisce e raffina. Non si può pertanto riconoscere il carattere di teatro artistico a rappresentazioni quali *Cimbelino*, *Sogno d'una notte d'estate*, *Racconto d'inverno*, poichè l'arte teatrale deve consistere nel rendere lo spettacolo un tutto ritmico.

L'arte non è costumi e nelle scene, ma nella omogeneità di tutti gli elementi dei quali uno spettacolo teatrale si compone:

attori — colori — luci — suoni. Non nel completamento reciproco di questi elementi, ma nel crescendo sincero della dinamica teatrale costituente una unità indissolubile.

Con il Kvapil si cominciò da noi a considerare la messa in scena necessario, cardinale coefficiente.

Carlo Hilar, dopo essersi lasciato allettare da romantiche decorative e dopo qualche tentativo a carattere precipuo ornamentale (del pittore Kysela nel *Don Chisciotte* e del Brunner per *Pentecosta*), si decise, solo dopo la fine della guerra, a gettarsi al modernismo per le pressioni suasive di artisti, i quali non limitarono la loro opera ad una semplice partecipazione, ma seppero ispirarlo, e fra questi artisti primissimi gli architetti Feuerstein e Hofman.

Fra l'affermarsi di nuovi registri quali Bor, Dostal e Carlo Capek, ebbero agio di affermarsi anche i pittori Cenek Jandl e Giuseppe Capek.

Questi direttori di scena e questi decoratori costituiscono oggi la nuova generazione artistica teatrale.

Per le scene ceche questi artisti hanno profuso se stessi in numerosi arditi tentativi per cui in soli due anni i palcoscenici di Praga si sono messi quasi all'avanguardia dell'arte teatrale europea.

Pieni di forza creativa sono i lavori del Feuerstein e dell'Hofman e del Capek. Il Kysela e lo Jandl si sono arrestati alla soluzione di problemi ornamentali. Il primo non ha sufficiente comprensione dello spazio ed il secondo si ripete in motivi folkloristici. A nessuno dei due può però negarsi gusto e grazia.

Le messe in scena di maggior valore sono, sino ad oggi, quelle dell'Hofman e del Feuerstein. Questi due artisti, padroni entrambi dello spazio, si differenziano più che nella sostanza, nello spirito.

La messinscena de *Gli Usulti* — con la quale l'Hofman ha iniziata l'epoca monumentale degli effetti scenici —, *L'Alba*, *La Tempesta*, *La Regina Cristina*, comprovano lo spirito creativo di quest'artista, il quale ha lo stile semplice *Impero*, fuso con le sfumature moderne, ricchezza di forme, tecnica, leggerezza nel risolvere le più scabrose difficoltà sceniche.

Sente però qua e là della imprecisione delle cose improvvisate e lascia adito a dubbi, senza che perciò possa venir diminuito il suo sostanziale valore.

Feuerstein è un artista di forse minore profondità e mezzi, ma di maggior grazia e chiarezza. Lo scenario per *Eduardo II* del Marlowe è da annoverarsi certamente fra i più completi e ispirati lavori di architettura teatrale del teatro moderno europeo.

L'architetto Giuseppe Capek ha rivelato tutto il suo senso lirico e grottesco nella messa in scena di lavori dello Zeyer e di Molière e in quella del proprio lavoro *La vita degli insetti*. La sua messinscena dei *Cenci* è invece meno bella, imperfetta, debole, stentata.

Nei sunnominati artisti vi è, pertanto, tanta ricchezza di senso artistico costruttivo che senz'altro possono essere detti i più validi campioni dell'arte scenica moderna in Cecoslovacchia.

LE THÉÂTRE PLASTIQUE MÉCANIQUE OLANDESE

Il problema dell'autonomia ha iniziato la propria soluzione da quando il Kvapil superò l'ascetismo del passato naturalismo e soprattutto da dopo l'abbandono da parte dell'Hilar della stilizzazione.

La scena stilizzata è senza sfondo e costringe gli attori a pose poco teatrali, da bassorilievo, cosa che è in contrasto con l'azione degli attori stessi, la quale si svolge nello spazio. La questione principale da risolvere è, quindi, quella di usare l'atmosfera-spazio del palcoscenico, non nel senso delle scene naturalistiche — anch'esse pertanto spaziali — ma in omaggio ai principi dell'ideale neorealistico.

Il problema della ritmizzazione — la simultaneità nell'atmosfera neo-naturalistica del gesto e della parola, affermazione principale del *regisseur* come caratterizzatore dello spettacolo — l'espressione d'insieme senza riguardo alla illusione — l'accentuazione drammatica di tutti gli elementi — attuazione e concentrazione del ritmo, dei colori e delle luci: sono tutte cose in massima risolte e sulle quali si trovano di accordo tutti quanti cercano nel teatro l'espressione vitale e lo sviluppo adeguato degli elementi decorativi annessi e connessi.

Ma la questione della autonomia è essenziale al confronto fra teatro e lavori teatrali. Nella controversia a chi spetti il predominio, agli attori o agli autori, il nostro teatro moderno propende per i secondi.

L'avvenire dirà se a ragione o a torto. Il riconoscimento che l'autore non è solo colui che dà una traccia, un conduttore del teatro, ma il principale apportatore di idee, è, se non addirittura negato, per lo meno attenuato dall'autonomia del teatro.

Le manifestazioni migliori della nostra produzione teatrale provano la via sulla quale marcia il teatro ceco, come è dimostrato ad esempio dalle profonde, intime, interpretazioni dirette dal sig. Carlo Dostal (*Un bimbo, Sei personaggi in cerca d'autore, Turandot*, ecc.) e nelle monumentali, direi quasi brutali, creazioni dell'Hilar, con le quali il teatro di Praga si è piazzato fra i primi di Europa. È necessario, a questo punto, ricordare la messa in scena della *Balladina* dello Slowacki e *Gli sponsali di Penelope* del Vrchlicky. Nella prima l'Hilar, con la collaborazione tecnica della Bougoslavskaya, raggiunge, oltre la linea drammatica decorativa dello spettacolo, risultati non comuni di espressione metafisica delle movenze ritmiche.

La seconda messa in scena, con la collaborazione dell'Hofman, ha il suo valore principale in ciò: che per la prima volta in Cecoslovacchia, con l'accompagnamento orchestrale del Fibich, si è raggiunta la simultaneità ritmica e musicale della recitazione, dei gesti a cadenza di danza e la profonda logicità dei gesti stessi.

Il teatro ceco si avvia a mettere in pratica il pensiero del Tairov che, cioè, un artista moderno non deve aver presenti le quinte, i prospetti e gli sfondi, ma la dislocazione del palcoscenico nell'atmosfera della concezione drammatica.

GIUSEPPE KODICEK.

Puisque les couleurs sont d'une grande importance pour le théâtre plastique et qu'on ne pouvait les montrer ici dans leur juste valeur, cette reproduction-ci n'est pas tout à fait satisfaisante, néanmoins j'espère pouvoir vous expliquer l'idée fondamentale du tout. Ce que vous voyez devant vous, c'est la dernière représentation de quatre exposés.

I exposé. — Au premier exposé la figure détachée du milieu n'apparaît pas. L'espace entre les deux blocs du milieu, dans lequel on aperçoit des carrés mouvants, est fermé par un rideau roulant. Tous les carrés et les blocs peuvent être placés plus haut ou plus bas, à droite ou à gauche.

Peints en couleurs primaires et secondaires, ces carrés apparaissent sur la scène séparés, formant ensemble des compositions différentes.

Donc le premier exposé montre des compositions variées, sans les figures détachées, moyennant des couleurs, des positions et des mesures différentes.

II exposé. — Le rideau devant les deux blocs du milieu se lève. Dans la partie ouverte se montrent les carrés colorés différemment en couleurs secondaires et changeant toujours de position en combinaison avec toutes les autres parties, les figures détachées exceptées.

III exposé. — Une des figures détachées, divisée en morceaux différents, apparaît dans l'ouverture du milieu.

Cette figure est plastique et chacun des blocs qui la forment a une autre couleur. Toutes ces couleurs ensembles, primaires et secondaires, forment une composition complète à chaque position et à chaque mouvement.

Le mouvement total (en même temps celui des blocs de côté, du plancher, etc.) se continue toujours en des compositions variantes.

Une musique très spéciale doit l'accompagner.

IV exposé. — La seconde figure détachée apparaît aussi d'abord en morceaux séparés, se mouvant de tous côtés en combinaison avec le reste, et partout formant des compositions avec les autres parties. Quand tous les mouvements sont exécutés la dernière scène est celle de la photographie ci-jointe.

Mon idée est de montrer dans un théâtre des compositions plastiques variantes toujours par le mouvement et le repos, et par l'union et la combinaison de couleurs, formes, positions et mesures différentes.

Voici une description résumante du théâtre plastique. On aura besoin de l'aide d'un mécanicien pour l'exécution.

(Voir à page 43 les illustrations)

V. HUSZAR.

LIBRI

LUIGIO FOLGORE, Nuda ma dipinta. Campitelli, Editore, Foligno.

La realtà deformata, assunta a lirismo nel poeta futurista di Poëti sull'Oceano, qui denudata parzialmente ma implacabilmente di tutte le false apparenze, accende sul labbro dello scrittore il sorriso ironico che notorizza, incide e apre spiragli di luce nel corpo spacio della quotidianità. È l'umorismo di Folgore, in verità, illusione che cose e le persone e le fa apparire in accezioni inconsuete, sotto angeli visibili ma tentati: né la deformazione plastica è fine a se stessa, che la verità etica o estetica, più o meno copertamente, balza sempre nel fondo dell'immaginazione.

Il procedimento tecnico delle diverse composizioni che formano il volume è spiccatamente futurista: sintesi rappresentativa, densità di aggettivazione, impiego di verbi dinamici, plurisintassi analogica. Spiccatamente futurista è il paradosso anti-borghese, anti-romantico anti-grazioso.

PAOLO BUZZI, Cavalcata delle vertigini. Romanzo. F. Campitelli, editore, Foligno.

È il più geniale romanzo di Buzzi indubbiamente il più ardito — esteticamente — fra quanti se ne scrivono oggi. Futuristicamente concepito ed espresso, questo romanzo dà veramente il brivido del nuovo non tanto per la forma — densa di giochi analogici che incrociano arditissime parabole — quanto per l'originalità del pensiero che lo informa, per lo scotto frequente della magica molla dell'imprevisto, per il lirismo ora caldo e fiammeggiante, ora estatico e puro. La vibrazione lirica lo pervade di continuo, corrente elettrica che ora vellica piacevolmente, ora terra nella morsa dell'irrigidimento metallico. Paolo Buzzi, poeta per eccellenza della modernità, canta in questo suo volume la sua passione elettrica con la sua più ricca gamma lirica.

PAOLO BUZZI, Poema dei quarant'anni. Ed. Futuriste di Poëti, Milano.

Sono 19 sinfonie, ognuna delle quali chiude nel suo alone lirico da dieci circa a circa quaranta poesie che cantano la vita vissuta e la vita spirituale del Poeta dagli albori della sua prima ricordanza degli eventi sino alla maturità dei suoi quarant'anni operati. La famiglia, i paesaggi della sua infanzia, la scuola, gli amici morti, i giochi della fanciullezza, i rapimenti mistici, la poesia e il dubbio religioso, i grandi amori dello spirito — Napoleone, la Musica, la Poesia —, gli amici della fede futurista, le amiche e le amanti, i parenti più cari, la gloria delle nostre armi e la bellezza delle nostre città, la sintesi del quarantennio sono argomento di queste poesie. L'ampiezza di vario lirico, l'intensità della passione, la musicalità caratteristica del verso, la insospettata novità di immagini ed il procedimento originalissimo di deformazione lirica, fanno di questo grande poema sinfonico una delle più considerevoli opere del futurismo e della moderna poesia, italiana e straniera.

CINO GORI, Il Teatro contemporaneo. Fratelli Bocca, editori, Torino.

Opera classica, di analisi generale ed acuta, e di sintesi potente. La complessità dei problemi inerenti al teatro e la mole culturale non soverchiano l'agilità del pensiero critico, che procede per la vasta materia ora rigorosamente scientifico ora vivacemente polemico, sempre vestito d'una veste smagliante.

Preziosa la distinzione tra « nostro avvisio necessaria e generalissima — fra il teatro realistico-borghese (pseudo-artistico) ed il teatro magico-intuitivo, anti-borghese e avanguardista, il Gori viene a rappresentarci lo sviluppo di queste diverse concezioni attraverso la produzione teatrale contemporanea di tutti i paesi del globo. Da Ibsen, Andreiev, d'Annunzio, Claudel ai grotteschi, agli espressionisti, ai futuristi.

Al Teatro futurista il Gori dedica alcune pagine interessantissime ed acute, nelle quali rivede la priorità assoluta dell'iniziazione teatrale ai drammi sintetici di Marinetti, di Boccioni, di Settemilli, di Buzzi, di Folgore, cui qui aggiungiamo anche Cangiullo e

Chiti. Ai futuristi spetta, infatti, il vanto della formulazione di quei principi anticonvenzionali — ultrarrealismo, trascendenza, simultaneità, simultaneità, contemporaneità di stati d'animo e d'ambiente, ecc. — che hanno orientato e nutrito il teatro pseudo-avanguardista di Pirandello, di Rosso e dei così detti grotteschi.

ALBERTO VIANI, Sole mio. Casa editrice M. Castera Roma.

Raccolta di liriche futuriste che rappresentano con vivacità di immagini e ricchezza di movimento ritmico gli stati d'animo del poeta nelle sue diverse posizioni dinanzi alla realtà dello spirito e della contemporaneità.

G. WALCH, Poètes Nouveaux. Librairie Delagrave, Paris.

Con questa antologia dei poeti maggiormente rappresentativi delle nuove tendenze letterarie, il Walch compie una coraggiosa documentazione del fervore di ricerche, e di quelle ardite di indagini nel campo teorico animi l'eterna schiera dei nuovi poeti, che non inascolta il canto se non prima hanno sentita la necessità di creare un nuovo volto alla nuova poesia. Marinetti, poeta italiano, ed eminentemente rappresentativo anche come poeta francese, ha su tutti la precedenza assoluta: il suo nome apre il compendio volume. Marinetti, oltre che lirico originalissimo, è il creatore di nuovi valori etico-estetici; la sua concezione della vita e dell'arte, compendiate nel verbo futurista, merita bene il riconoscimento massimo.

NICOLAS BRAUDIN, L'homme cosmogonique. J. Povoloky e C., éditeurs, Paris.

Il dramma del movimento, della molteplicità della vita odierna, l'aspetto — infine — delle nuove scoperte scientifiche sono gli elementi ispiratori della riforma poetica del Braudin, uno dei poeti più significativi della Francia e un'impetuosa di futurista impetuoso. L'uomo cosmogonico è l'uomo della nuova coscienza, che vive simultaneamente tutte le vite, che rispetta nel microcosmo il macrocosmo, e che di necessità canta liricamente con la molteplice voce di nuovi modi poetici. Il poema sinfonico su diversi piani è la nuova veste della poesia, vero contrappunto lirico e vero complesso polifonico, che dà intrinsecamente il valore orfico, spaziale e plastico della poesia.

L'affirma, la stesione, la folla tumultuosa, la sua volontà sono gli argomenti lirici di questo volume, che manifesta una sicura e felice applicazione dei suoi postulati estetici, postulati che, peraltro, s'ispirano alla concezione futurista della vita ed alla innovazione marinettiana delle parole in libertà.

JEAN COCTEAU, Thomas l'imposteur. Histoire. Nouvelle Revue Française, Paris.

La finzione e la realtà non contemplano con l'occhio del lettore preoccupato dei nostri filosofi e di contrasti letterari, né considerate secondo la concezione vittoriana moralistica e umanitaristica, ma umoristicamente sintetizzate nel loro discorde antagonismo entro l'elementare psicologia di un essere che sembra giocare eternamente con la vita e sfiorare perennemente le contingenze recando in sé l'incoscienza del proprio dramma. Drama che, non di meno, si svolge implacabilmente ed opera su l'indiviso — ignora di sé, amoralmente, semplice nella sua doppiezza —, ma se le persone e le cose, su l'ambiente insomma, che subisce lo strano fascino di questa personalità inconsistente, simile quasi al fascino che promana dalla figura del criminale.

L'eroe tesse la sua tela di menzogne e di frodi alla luce costante della grande e reale tragedia della guerra, che del suo manto mortuario avvolge anche l'incoscienza poetica.

Jean Cocteau ha, forse, inaugurato con questo un nuovo tipo di romanzo.

JULES SUPERVILLE, L'homme de la Pampa. Nouvelle Revue Française, Paris.

Se l'autore anonimo, o meglio gli autori, della *Mille* e una notte fossero per prodigio riapparsi sulla terra e a accingersi a narrare nuove meraviglie, non comprenderebbero certo la folla delle antiche leggende, che

altro è oggi l'elemento che può nutrire il meraviglioso. Questo ha compreso — ed felicemente — il tentativo di attuare — con uno straripante — romanzo d'avventure il Superville, che tocca la vita alle nudità del suo primitivismo più deserto della Pampa, e attraverso un crescendo di modernità e di civiltà ci conduce alle meraviglie future dell'uomo che tutto può, fino a muovere le montagne.

È un *voltaire* singolarissimo.

KURT LUHMANN, Schräg Geführt. K. Rauch, Verlag Dessau.

Liriche sintetiche in versi liberi, precedute da una composizione dinamica del pittore Paul Klee.

MICHEL LIMBOM, Kolaiza Spasavane. Zenit, Belgarda.

Scritti ispirati alle teorie dei costruttivisti e al futurismo.

VE POLJANSKI, 77 Samoubica. Zenit, Belgarda.

Prose e poesie d'avanguardia; evidente influsso del futurismo.

BENEDETTA, Le Forze Umane. F. Campitelli editore, Foligno.

Romanzo vissuto; autobiografia, che inarca la settempista parabola vicerale di magico lirismo sui due poli eterni della vita: Amore e Morte.

Sotto il pollice plasmatore di Benedetta — la nuova scrittrice futurista che ha saputo mirabilmente conciliare i due mondi: appalti del pensiero e della sensibilità in una forma luminosa ed armoniosa —, sotto la vigile sua attona, la materia reale, la vicenda quotidiana della vita si è trasformata in una rappresentazione estetica densa di individualità impensabile, ricca di senso di deformazione lirica, intensa di interiorità.

Secondo un piano di composizione classicamente semplice — semplicità che è coscienza d'arte ed intenzione, attuata — lo svolgersi delle vicende, che non perdono mai il controllo della realtà esterna o interna, muove da zone cupe di Dolore (la morte del padre e il profondo disagio affettivo e spirituale nell'ambito della scrittura) per assurgere attraverso una complessità di stati d'animo acutamente investigati e analizzati, alla affermazione totale e sistematica della nascita dell'Amore, al dimostrarvi l'essenza dell'Amore, che è perfetta armonia, ampia vibrazione dell'io — spirito e senso, nucleo sentimentale e nucleo intellettuale — all'unione con l'altro ed infine lo capace di eco e di risonanza pienamente concorde.

Conosciute le basi del dolore fino a soffrire quotidianamente il martirio lancinante negli affetti più saldi e puri; dispianta, poi, la fronte dolente d'innanzi l'impermeabile dell'irreparabile, la personalità della scrittrice si trova ad un'altra — e forse imprevista — lotta, profondamente intima: ma su un diverso piano, su di un campo di ben diverse possibilità. È la lotta degli elementi spirituali che formano la sua unità, che da parte sua sotto l'impetuosa spinta di una forza che respinge, si assottigliano verso un nuovo orientamento, affinché il nucleo psichico viva una vita non solo omogenea, ma di maggiore coscienza, di più ricca molteplicità, e perché possa ancora superarsi.

Ma — d'un tratto — questo istinto di conservazione della propria unità psichica e questa testa volentieri si assottigliano nell'impetuosa spinta di una forza che respinge, di primo avviso, nemica, ostile: è l'amore, l'istinto.

L'ultima parte del romanzo vissuto di Benedetta rappresenta con vigore le vicende spirituali della presunta antitesi fra istinto e cervello, fra nucleo femminile (geloso della unità e compatto del proprio essere) e nucleo maschile (generoso, sicuro della propria dominazione, vincitore in potenza, e tenuto come un aspiro, come una forza irresistibilmente centripeta).

Ma la luce vive, ma la vibrazione armoniosa che il sentimento d'Amore imparzialmente infonde e diffonde su di due nuclei, con il magismo d'una forza trascendente, totale e piena come un'illuminazione, viene a muovere ogni ostacolo spirituale, concettuale e fisico. L'Amore è perfetta armonia e totale comprensione. Il contatto e la fusione delle due Forze ormai non può produrre se non il miracolo di armonie potenziali. Così dalla stasi plastica (canone classico) del dolore la

parola di questa fase di vita vissuta e artisticamente rappresentata, si conclude nel dinamismo potenziale, perenne sorgente di vita (senza fatalità).

Con questo suo primo scritto Benedetto manifesta nuovi dati di attualità e di positività. Modernamente concepita (senza l'irrazionalismo deformata, interferenza di mondo interiore ed esteriore, passaggi rapidi, efficacemente analitici) quest'opera è scritta con accuratezza rappresentativa e con giusto stilistico agio al che viene ed il concetto si disegna con nitidezza all'occhio e alla mente. Senza cadere in fumosità idealistiche, la stile è, a seconda, un vivacissimo immaginario, un sintetico ed austero. Con *Fatale Uomo*, Benedetto esprime un concetto di missioni psichico-matematiche e pseudo-scientifiche che da tempo tempo — da noi — avevano incontrato il campo della produzione letteraria femminile. Questa opera inaugura per la scrittrice e per la scrittrice nuove — se non vogliono negarsi alla vita — possibilità nuove: il passo ormai non può trovarsi se non verso il futuro.

VITTORIO GRIMALI.

LIBRI D'ARTE

◆ **VIRGILIO MARCI.** *Architettura Futurista*. Campitelli, editore, Foligno.

In questo libro, Virgilio Marci lancia con audacia ed evidenza di argomenti alcuni principi revisionisti e schematici dell'architettura in generale e di quella futurista in particolare. Inutile, come capello aprioristico, il principio universale e spirituale dell'architettura come espressione di visioni riassuntive delle arti plastiche, ovverossia, la ricerca compromessa dall'architettura contemporanea (incarnata dalla tradizione, fra le altre e schiettamente parziali della tecnica edilizia e la prigione del calcolo, esamina quindi i problemi dell'architettura edilizia contemporanea, illustrando in sintesi il quadro delle capacità architettoniche dei primitivi agli empi, dei classici ai futuristi, dei futuristi ai nuovi futuristi, dei futuristi agli storici, e oltre sino ai futuristi).

Queste sintesi personalistiche in cui non prevale né la concezione storica del giudicare la trascendenza stilistica, né quella irrazionale, per l'affermazione del singolo.

Da questa visione e categorizzazione dinamica, su lo stato attuale dell'architettura contemporanea in Italia, tratta nella prima parte del suo volume, Virgilio Marci passa all'illustrazione e commentare praticamente i principi fondamentali della sua FANTASMA ED ACCENTRATA VISIONE ARCHITETTONICA FUTURISTA.

Le convenienze architettoniche futuriste di Virgilio Marci, si può riassumere con i due termini espressivi, **LIBRISMO** e **DINAMISMO** che hanno costituito l'avvento dell'estetica futurista.

La sua estetica futurista dell'architettura trova nel *dinamismo plastico*, l'equivalente stilistico.

Il suo processo creativo consiste in un viaggio analogico tra i principi estetici della plastica futurista (forza e scultura) e l'equivalente architettonico, come espressione di arte pura, rivendicato da Virgilio Marci, assume oggi nell'architettura e morbo travolgimento architettonico-edilizio-epidemiologico, un valore di potenza mitica, veramente sorprendente e tipicamente italiano.

Alle *avventure mitiche*, della quale è permeata la fertile visione futurista dell'architettura futurista, corrisponde il *librismo* e passionatamente la conigliata etica della arte contemporanea, la propria *fatalità stilistica* e *disordine*.

◆ **V. PALAZINI.** *Arte d'avanguardia e futurismo*. Editori della «Silenzia», Roma.

Quando siam noi della tendenza pittorica d'avanguardia, dagli albori dell'impressionismo, verso il post-impressionismo, il cubismo, e oltre. Così all'avvento del futurismo italiano generatore delle tre tendenze strutturali, espressionismo e suprematismo. Il Palazini, sono attardato nelle analisi stilistiche delle diverse scuole e tendenze, le preferisce documentare con delle illustrazioni grafiche dei pittori: Boccioni, Carrà, Prampolini, Pannaggi, Glorzi, Van Dongen, Italoalo ed altri esponenti, le realizzazioni plastiche di questi, quasi anonimi maestri delle attuali tendenze astratte.

◆ **Prof. HILDEBRAND.** *Alexander Architektura e la sua opera*. Dei riproduzioni, Edizioni «Ullstein» Berlino.

L'arte e l'opera dello scrittore Architektura, per quanto rivoluzionaria, è oggi diventata di dominio pubblico negli ambienti intellettuali europei e americani. Questo

si deve soprattutto alle numerose esposizioni che Architektura ha tenuto in tutte le principali città europee, la sua lunga permanenza a Mosca, Berlino, Parigi, New York, il suo passaggio in numerose città d'ogni paese, le infinite pubblicazioni editte intorno alla sua produzione plastica. Questa pubblicazione, edita con una maestria tipografica dell'«Ullstein-Stempel» di Berlino, è certo la più organica e completa insieme all'originale e vasta produzione dell'Architektura. Possiamo seguire necessariamente attraverso le opere riprodotte, l'evoluzione plastica dell'Architektura, così come l'«Hilfsmittel» commenta le opere più significative di questo maestro nella sua marcia ascendente verso una nuova espressione stilistica. Dai primi saggi di carattere primitivo, quasi astratto, ma pur sempre motivati da una volontà di deformazione dinamica, dal tutto antitradizionale, possiamo alle prime opere di rivoluzione plastica, dove il cubismo e il futurismo con il dinamismo plastico, la compressione dei corpi l'autonomia delle realtà, operano il miracolo estetico di superare al forte ingegno di Architektura le nuove possibilità dell'architettura plastica, i nuovi valori plastici e spaziali, delle linee e della forma, che costituiscono la base concettuale dell'arte scultorea di Architektura. Questa analitica legge dei rapporti che anima le sue opere di scultura, distribuisce e disciplina i nuovi plastici e creativi di quei banalizzanti colori che Architektura chiama *scudo-pittura*. Espressioni plastiche, queste, nelle quali l'artista ha inteso valorizzare qualità altrimenti inespugnabili.

◆ *Architektura e la plastica scultorea*, prefazione di L. MIRMAN. Edizioni «Zeml», Belgrado, 1923.

L'arte dello scultore futurista Architektura è presentata, in questa originale edizione, da 15 riproduzioni delle opere più significative dell'evoluzione plastica di questo maestro, al quale Mirman invia, a nome dei ammiratori, un saluto augurale.

◆ *Sculture di WALTER GROPIUS e ADOLF MEYER*. Edizioni Ernst Weismann, A. B. Berlino, 1923.

99 riproduzioni di opere architettoniche e scultoree, durante all'fondazione e razionale concezione costruttiva dell'architetto Walter Gropius, il creatore del Bauhaus di Weimar e dell'architetto Meyer uno dei maestri anch'essi del Bauhaus. Walter Gropius collabora strettamente e spazialmente, attraverso le nuove costruzioni più razionali, alla revisione dei nuovi valori estetici e tecnici che incarnano l'architettura contemporanea e i problemi relativi alla costruzione, idea come espressione architettonica definitiva. Manifesto orientamento verso le nuove funzioni dell'architettura che preparano l'avvento alle stile.

◆ *Altino mobile* di A. KROJCE. Edizioni «Laksmis», Riga, 1923.

Autologia critica revisionista delle attuali tendenze estetiche nelle arti plastiche inquadrata nella concezione storica del passato contemporaneo. Sguardo ampio e profondo intorno ai problemi della forma e al divenire di essa nel tempo e nello spazio. In questo libro il Krojce definisce attivamente l'idea metafisica del dinamismo plastico, rivelata dai futuri italiani e magnificamente realizzata nelle nostre opere. L'analisi critica intorno alle opere e ai maestri delle tendenze contemporanee è accompagnata da numerose e magnifiche riproduzioni delle opere di Cézanne, Van Gogh, Duran, Picasso, Gluck, Léger, Braque, Lipschitz, Architektura, Pöhl, Bölling, Zelt, Strömke, ecc. Mancano i futuristi italiani maestri dell'attualità. Perché?

◆ *Wilhelm Schmidt* di G. BAKER. Monografia della «Junge Kunst» del Klinkhardt e Biermann di Lipsa.

L'arte di Wilhelm Schmidt non si può esattamente definire espressionista per quanto si sviluppi in piena spiritualità espressionista. La sua attività e ispirazione casuale, attraverso centri intellettuali divisionisti come l'Italia, la Svizzera, la Finlandia e la Germania, suo terra d'origine, è stata potentemente influenzata dalle opere di Piero della Francesca, di Paolo Uccello, dell'Hofler, dell'Heibeln, e particolarmente del Bruegel. L'ammirazione stupida del Bruegel trova infatti nel pittore Schmidt un interprete appassionato e non dogma.

Nelle, Henschel, Muche, precursori dell'impressionismo, sono i più prossimi maestri ad ispiratori dello Schmidt. Egli ha ereditato maggiormente dalla stessa pittura le indeterminazioni spirituali dell'espressionismo, ionizzandolo con umbrature dialettiche e grottesche. Questa pubblicazione raccoglie 32 incisioni delle principali opere del giovane pittore Wilhelm Schmidt.

◆ *Faustica d'un estetico moderno* di HENRI VAN DE VELDE. Edition de l'«Equerre», Bruxelles.

Sono le prime tracce, su l'estetica contemporanea, lanciate da questo avvisare in condotta.

Sono riflessioni e intuizioni profonde intorno ai problemi ed ai principi stessi dell'arte, con speciale riferimento all'architettura che l'architetto Henri Van de Velde ha rimosso dalla tradizione, per farla germinare a nuova vita. Rapporti storici e paralleli estetici. Della stile in relazione allo spirito dei tempi. Della linea e della forma. Ampio e coerente senso estetico, efficacemente commentato da riproduzioni delle principali opere architettoniche dello stesso Van de Velde, architetto pioniere del nuovo stile di cui l'arte futurista annuncia l'aspirazione.

◆ *Shorek-Litvinsk-Shapiro*, 1923. Edizioni Obshchestvennoye Izdatel'stvo. V. Vinskaya, Mitava. Redattore: L. V. BLATNY-PRIAT, Gora-Carmen, JEROME-ZEMKE, KALITA-JOSEF ZAMOL.

Superba pubblicazione di estetica, letteratura e arte, edita da un gruppo di espressionisti amici della Mitava. Questa rinascita intorno allo sviluppo estetico contemporaneo in Europa dell'impressionismo al futurismo italiano. Essere critico su le ultime tendenze della letteratura europea, con particolare riferimento all'impressionismo francese, al futurismo italiano, all'espressionismo tedesco ed alla tendenza social-estetica dei letterati ebrei slavo-contemporanei. I fratelli Kapel, il Nersis, il Weizner, il Newman, il Shtet, il Wilner, l'Hins. Studio compiuto con acute analisi del poeta Fyodor Gorky. Mentre il pittore Japh Zamol illustra, con profonda conoscenza, le attuali tendenze estetiche delle arti plastiche e l'evoluzione di queste in Italia, nella Francia, nella Germania, nella Croazia-Slovenia. Saggi di testo, di prosa e liriche compiono questa raccolta di opere d'arte, fra le quali si distinguono numerose tavole fuori di testo degli artisti ebrei-slavo, Kubitz, Zamol, Vitek, Hoffmeister, Kubin, Sina, Marlin, Kral, Vasek, dell'italiano Modigliani e dei francesi: Roussel, Picasso, Durrin, Utrillo.

◆ *Ständliche Bauhaus*, Weimar, 1909-1923. Bauhaus Verlag, München, 1923.

L'accademia d'arte dello Stato di Weimar, che dopo la rivoluzione del 1919 ha totalmente trasformato e mutato il proprio indirizzo estetico ed artistico, per l'avvento di una baldia e audace schiera di giovani artisti rivoluzionari, capitanati dall'architetto Walter Gropius, raccoglie oggi in una poderosa pubblicazione d'arte, corredata di numerose incisioni a colori e di oltre 150 illustrazioni, l'opera svolta e l'evoluzione compiuta dai maestri e dagli allievi del Bauhaus nel primo triennio d'insegnamento. I maestri dell'Accademia di Stato di Weimar sono, con a capo l'architetto Walter Gropius, gli artisti più rappresentativi delle nuove tendenze dell'arte nordica: Kandinsky, Paul Klee, Feininger, Itten, Muche, Schlemmer, Schreyer, Muhlthapp-Markis, Meyer, Grawert nomi noti e apprezzati che rivestono di nuovo prestigio l'insegnamento e dimostrano, mediante i loro nuovissimi metodi di educazione estetica e artistica, quali risultati si possono ottenere se la fonte d'irradiazione è alimentata dalle immutabili sorgenti del genio europeo. Il metodo, in questa nuova accademia, triennale nella sua quadratura inamovibile e disciplinazione, è attenta quale rete di conversione propaga negli allievi per tutto le nuove forme create dall'arte futurista inquadrata nella stile, caratterizzata la più apprezzabile del Bauhaus di Weimar, desc. sconcertata, sono bandite tutte le espressioni espressionistiche che ancora si perpetuano in tutte le accademie del globo.

LA «CORPORAZIONE
DELLE NUOVE MUSICHE»

È sorta in Roma, con a capo Gabriele D'Annunzio, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Ildebrando Piazzi e Bernardino Molinari, la «Corporazione delle nuove musiche», che intende raccogliere attorno a sé e disciplinare tutte le giovani energie della giovanissima Italia musicale, per una battaglia squisitamente nazionale.

La Corporazione intende esplicitare la sua attività in Italia con concerti ed esecuzioni teatrali: ha già iniziato il movimento con la pubblicazione del primo numero della rivista sociale mensile *La Prova*; con la creazione in Roma di una Società Corale (la fonologica Claudio Monteverdi) alla esecuzione delle musiche antiche come delle moderne e tale da corrispondere al rinnovato bisogno di musica corale: con la direzione dei concerti al Gruppo Universitario Musicale di Roma; con un ciclo di concerti per il Popolo che avrà luogo con l'aiuto delle Corporazioni Fasciste e, infine, con una serie di cinque concerti di musiche nuovissime dove, accanto alle composizioni più significative italiane, verranno fatte conoscere, in una visione quanto possibile completa, le composizioni straniere più interessanti apparse negli ultimi anni. Questi cinque concerti, che costituiscono senza dubbio l'avvenimento musicale romano più importante, sono già cominciati ed i programmi comprendono musiche di Pizzetti, Malipiero, Casella, Castelnuovo, Labroca, Massarani, Rieti, Stravinski, Szymanowski, Milhaud, Poulenc, Auric, Honegger, Sowerby, Debussy, Schönberg, Bliss.

Con l'anno prossimo, verrà aperta ai soci anche una biblioteca (già in formazione) di musica moderna.

Per chi voglia notizie maggiori sulla generale «Corporazione delle nuove musiche», si rivolga alla sua Segreteria Generale, via Piemonte 117.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

RIVISTE E GIORNALI. — *La scena*, Torino — *L'esprit napoléon*, Nice — *Les Vagabonds*, Lyon — *Il Sipario*, Firenze — *Il Moscollo*, Benevento — *La Meta*, Palermo — *Giornalismo*, Salerno — *Hotel Drouot*, Collection Balaine, Paris — *Paghiem*, Paris — *Il Facile*, Roma — *La Pensée Française*, Strasbourg — *Fascino*, Milano — *Galerie Bolz* (Bulletin), Paris — *Galerie de l'Esthétique Moderne* (Bulletin), Leonce Rosenberg, Paris — *Catalogo Prima Esposizione*, Zenit — *arte nuova*, Belgrado — *Création*, Paris — *Les Jeunes*, Paris — *Le Fleuve*, Lyon — *Blok*, Varanasi — *La Carovata*, Modena — *Philosophie*, Parigi.

LIBRI. — *Anthologie, Liège - 9000 Mendi* di L. R. CANNONIERI, Milano — *La crisi del Fascismo in Sicilia* di G. JANNELLI, Messina — *La Fée aux Acacias* di E. THIERSEN, Bruxelles — *L'Amour double* di G. LINDE, Liège — *A di Peiper e KIELING*, Cracovia — *Ledentu la Phase* di ILIAD, Paris.

◆ *Picasso* di JEAN COCTEAU. Collection de «Les Contemporaines», Librairie Stock, Paris, 1923.

Jean Cocteau, poeta, dedicando al musicista Erik Satie questo suo atto di fede verso l'arte del pittore Pablo Picasso, ha inteso suggerire e stabilire i rapporti estetici di queste tre individualità artistiche, che risommano in sintesi la tendenza più rappresentativa dell'arte francese contemporanea.

La fraterna collaborazione che di frequente ha riunito all'opera questi tre audaci artisti, è la medesima a fraterna parola con la quale Jean Cocteau rivela in questo libro alcuni aspetti ignoti della fisionomia pittorica di Picasso. L'opera plastica di Picasso, già documentata da numerosi studi critici di autori francesi, italiani e tedeschi, ci appare oggi, attraverso le acute «considerazioni extrapittoriche» del Cocteau, come un'apertissima classica di cui l'arte più rivoluzionaria dell'arte contemporanea.

Questo saggio introduttivo di Jean Cocteau attesta, attraverso costellazioni d'immagini e richiami estetici, la ben nota e rara conoscenza di Cocteau intorno alle opere e agli artisti della nuova generazione.

E. PRAMPOLINI.

RIVISTE

L'Ardeur, Bologna. Dirett. G. Leonardi. Ardimento fisico e spirituale. L'avanguardia della guerra, dimessa la necessaria violenza del braccio, pone l'ardore dell'intelletto a servizio del rinnovamento spirituale dei giovani. Sono e si dichiarano discepoli del mitico Enrico dell'azione di F. T. Marinetti; e non solo le parole delle premesse programmatiche della loro Rivista lo attestano. Alcuni scritti, di Paolo Orano, di Giuseppe Leonardi, del Mandel e di altri, manifestano la sana e vigorosa intenzione di perseguire un programma di dinamismo innovatore.

Ma a costoro, che sostengono il FUTURISMO come «creazione posente, irrequieta e vigilante della razza italiana», noi chiediamo di essere onesti e più sulla via della rigenerazione intellettuale, e nei riguardi della loro pubblicazione, di eliminare senza pietà le scorie di decadimento e di vecchiezza culturale.

◆ *L'Aurore*, Gorizia. Dirett. S. Pocarini. Il Pocarini è l'antesignano del FUTURISMO nella Venezia Giulia e *L'Aurore*, da lui fondata e diretta, ne è l'organo attivo di propaganda. Nell'ultimo numero notiamo: liriche di Buzzi, di Pocarini, di Sanzin, di Dolci, di Carmine; ed alcune composizioni spaziali — in xilografia — di Carmelich.

◆ *Primitivo*, Torino. Dirett. G. Debenedetti. Collaborazione «illustre», «ufficiale» e tremendamente pedante. Cultureman, ostentazione di compostezza, raziocinatri.

Se non vi scrivete Linati, artista, diremmo che è un sepolcro imbiancato.

◆ *Le Fiume d'Italia*, Montreal (Canada). Direttore N. L. Castelli. Libera voce dei combattenti e degli Italiani del Nord-America, furo di fede futurista e fascista acceso ardimento, oltre l'Oceano, dal creatore del «Futurist Aristocracy», primo nucleo di artisti d'avanguardia in America capitano da Castelli. Il numero di dicembre dedica un lungo articolo di Calderini a Marinetti, ed una completa rubrica all'attività futurista internazionale.

◆ *Eleno*, Maddaloni. Dirett. G. Dente. Notiamo un articolo sulla musica della luce e dei colori di Rinaldo Dente, uno scritto del futurista Nelson Morpurgo su gli italiani in Egitto.

◆ *Index*, Roma, di Bragaglia. L'HP SO' che, correndo, dà la splendore anche ai metalli vili, e vela di cenere anonima l'altrui maldicenza.

◆ *Studio Revue*, Paris. Dirett. E. Sansot. Rivista di studi d'estetica: modernità di concezione, densità e brevità di esposizione, bandite le superficialità e le ostilità retoriche. Il numero di gennaio reca interessanti articoli sulla pittura moderna di Sentenac, di Fevre e di Moroy, ed una nota su M. Baris.

◆ *7 Arts*, Bruxelles. Dirett. V. Bourgeois. Critica musicale, letteraria e delle arti plastiche, problemi di estetica, trattati con genialità di pensiero, con acutezza non comune di indagine e, sopra tutto, con assoluto futurismo di vedute, con raffinemento di sensibilità e coraggioso gioco della intuizione.

◆ *Arlequin*, Paris. Red. en chef Max Viterbo. Dedicata alle «audacie dell'arte moderna» e particolarmente agli spettacoli. Larga accoglienza hanno avuto in questa rivista opere di modernissimi come Van Dongen, pittore; Fernand Léger, cubista e scenografo; Blaise Cendrars, poeta d'avanguardia e creatore di balletti negres e Darius Milhaud, musicista estremista.

◆ *L'Oeuf dur*, Paris. Poesia e prosa d'avanguardia sotto gli auspici di Max Jacob che — semplice collaboratore — è come il padre spirituale degli scrittori de *L'Oeuf dur*, accolta dei più arditi poeti della nuova poesia francese, surrealisti, sintetisti e... reduci del dadaismo.

◆ *Diak*, Praga. Dirett. K. Teise. Krejcar, Seifert. Rivista internazionale dedicata alle arti plastiche, alla poesia, al teatro.

Notiamo: liriche di Seifert, Ivan Coll, Albert Burot; scritti di Vancura, Sina, Teise; riproduzioni di opere di Prampolini-futurista, Strynsky, Gropius, Arkipenko, Zadkine, Lipchitz, Altman e Surwege.

◆ *Mecano*, Leiden (Olanda). Dirett. Bunsel. Rivista dadaista olandese: ripete concezioni create e superate dal FUTURISMO.

◆ *Stamba*, Praga. Rivista d'arte e di architettura. Il n. 3 dedica studi alle innovazioni della plastica architettonica di Gropius, alle costruzioni di Berg, alle sculture di Arkipenko.

◆ *Wladomirski Literacki*, Varsavia. Teatro, letteratura e arti plastiche della Polonia e dell'Occidente europeo. Il numero del 3 gennaio, dedica l'articolo di prima pagina al FUTURISMO, movimento di rigenerazione internazionale nel campo estetico ed in quello etico.

Interessanti articoli dedica, inoltre, a Paul Claudel a W. B. Yeats, a M. Proust, a Pirandello.

◆ *Palm*, Guadalajara (Messico). Ed. J. Purnell. Raccolta periodica di liriche e di poemi in prosa (notevoli gli «Autunni», nell'ultimo numero), edita con particolare eleganza tipografica.

◆ *Moderna Review*, Winchester (Massachusetts). Ed. F. Tarleton. Rivista di poesia e letteratura locale. «Book Notes» accurata, recensione di libri europei d'avanguardia.

◆ *Inicial*, Buenos Aires. Questa rivista — con qualche altra — smentisce il luogo comune che l'America sia indifferente ai problemi estetici e tenga negletto il mondo dell'arte e del pensiero. Ardore di conoscenza e passione di ricerca, operosità creativa nella sfera dell'intellettuale e della spiritualità, sono evidenti scorrendo il secondo numero di *Inicial* che riverbera la fede nell'arte e la preparazione culturale di una gioventù che sa di accingersi alla creazione di nuovi valori spirituali, combattendo coraggiosamente, futuristicamente.

Ci piace di ricordare, fra gli scritti notevoli dei tre primi numeri, oltre al manifesto preliminare, articoli contro il disfattismo dei Barbone e dei Ferri, sulla Poesia Sintetica di L. E. Soto, su Strauss di H. M. Guglielmini, su Piazzi di B. Caraffa, poesie di K. Sarmiento e Antonio Vallejo, critiche di Ottelli su scrittori d'avanguardia. L'edizione è oltremodo ricca.

◆ *Nostrae*, Buenos Aires. Dirett. A. A. Bianchi e J. Noé. Rivista di carattere culturale. Studi complessi e accurati su temi di politica, di sociologia, di lettere e di scienze. Rassegna particolarmente di produzione locale.

◆ *Yamigori*, Kōbe (Giappone). Rivista dell'avanguardia giapponese. Liriche e poemi in prosa. Recensioni di poeti francesi e belgi. È ornata di xilografie sintetiche.

◆ *Trifono*, Praga. Dir. J. Kodicek. Rivista di critica letteraria. Il n. 7 è dedicato agli scrittori italiani: Marinetti, Pirandello, Calzini, Beltramielli, D'Annunzio, Morelli, Dudone.

◆ *Feuille au vent*, Toulouse. Dir. Lafou. Scritti letterari e composizioni poetiche di tendenze antiche.

◆ A NEW YORK s'è chiusa un'importante esposizione internazionale d'arte teatrale contenente circa duemila opere; gli artisti italiani erano rappresentati dai futuristi Prampolini e Malpiero.

◆ IL FUTURISTA ANTONIO MARASCO scrive, sul giornale *La Folie* di New York, un vivace articolo sull'Esposizione di Monza e il Futurismo.

◆ IL QUOTIDIANO «CORRIERE DI FIRENZE» pubblica un estratto della rivista *Noi* con opere di Depero, Marasco, Prampolini.

◆ LA RIVISTA FIAMMINGA «HET OVERZICHT» pubblica, tradotta in tedesco da Dietrich, la sintesi teatrale *Ecce homo* di Ruggero Vasari.

◆ ALLA CASA D'ARTE BRAGAGLIA s'è aperta una esposizione di pittura che comprende tutte le tendenze d'avanguardia. Primeggiano le opere di Soffici, Prampolini, De Chirico, Marasco, De Angelis, Romeo, Castelli.

◆ IL «FUTURISMO», n. 8 (rivista sintetica), contiene il manifesto sull'Arte meccanica di Prampolini, Pannaggi, Paladini e il manifesto sull'Architettura futurista di Antonio S. Elia.

◆ LE «FUTURISME», n. 7 (revue sintetica), contiene il manifesto su *L'Art mécanique* e la *Poésie pentagrammi* di Cangiullo.

◆ NEL «PICCOLO DELLA SERA» di Trieste è apparso un lungo studio critico sul capo del futurismo jugoslavo: Miroslav Krleža.

◆ NELLA «AMBROSIANO» di Milano, un articolo di fondo di Marinetti sulla Battaglia di Via Mercanti a Milano: 15 aprile 1919, combattuta e vinta dai futuristi, arditi e fascisti.

◆ NELLA «GAZZETTA DI VENEZIA» di agosto: riproduzioni di quadri futuristi di Prampolini in prima pagina.

◆ I GIORNALI *Libre Parole*, *Comœdia*, *L'Avenir*, *La République*, *L'Etoile Belge*, *Marodini Listy*, hanno riprodotto e commentato brani del *Manifesto dell'arte meccanica*.

◆ A BELGRADO, auspice la rivista d'avanguardia *Zenit*, si è aperta una importante mostra di arte nuova internazionale. Vi figurano i più bei nomi delle modernissime tendenze artistiche, quali quelli di Archipenko, Gleizes, Zadkine, ecc. L'Italia è presente con quadri dei pittori futuristi Prampolini e Paladini.

◆ A PARIGI, in uno dei «mardis poétiques du camélon» (organizzati da Alexandre Mercerau), la scrittrice austriaca Louise Faure-Favier, *record-woman* di altezza, ha tenuto una *caserie* sul tema: «L'aviation et les poètes». Sono stati letti poemi dei futuristi F. T. Marinetti, Nicolas Beauduin, Jean Cocteau.

◆ È USCITO un audace romanzo del musicista futurista Casavola intitolato: *Avvio-*

mento alla Pazzia. «Edizioni di Poesia» e preceduto da una prefazione di Marinetti.

◆ LA CASA EDITRICE «RICORDI» ha edito le seguenti liriche del maestro futurista Casavola:

«La sera» tre liriche su versi di G. D'Annunzio.

«Van li effluvi delle rose» di D'Annunzio.

«O falce di luna calante» di D'Annunzio.

«La preghiera del luncino» di P. Buzzi.

◆ A VARSAVIA, la rivista *Wladomaci Literackie* pubblica un articolo di Jalu Kurek sulla letteratura italiana moderna e futurista.

◆ «FASCINO», rivista letteraria milanese, volge un appello di collaborazione ai futuristi.

◆ L'ULTIMO NUMERO DI «ZWOROTNICA» rivista futurista di Cracovia diretta da Peiper, è interamente dedicato al movimento futurista italiano. Contiene, oltre a un appello di Marinetti ai futuristi polacchi, studi sulla letteratura, teatro ed arti plastiche futuriste.

◆ IL N. 10 DELLA «7 ARTS» di Bruxelles contiene un articolo editoriale esaltante la magnifica vitalità del futurismo italiano.

◆ SUL GIORNALE «L'IMPERO» sono usciti articoli polemici ed importanti di Prampolini rivendicanti il diritto di partecipazione dei futuristi alla «Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa a Parigi». Gli scritti hanno sollevato polemiche per il loro grande interesse attualistico ed artistico.

◆ MARINETTI ha tenuto una conferenza a Como per l'inaugurazione del «Fascio artistico». Il successo è stato enorme.

◆ TILGHER, nel suo recente volume *Riconquazioni*, definisce l'«estetica dell'attivismo» quale posizione storica del Futurismo.

◆ GINO GORI, nel recente volume *Il Teatro Italiano*, esamina la tendenza del «Teatro Sintetico Futurista» in rapporto all'evoluzione del teatro contemporaneo.

◆ A MOSCA è stata eseguita una sinfonia futurista per celebrare l'anniversario della rivoluzione, eseguita con un'orchestra composta di cannoni, fucili, sirene di officine, fischi di locomotive e di tutti i rumori della vita moderna.

◆ È USCITO IL N. 9 DI «LE FUTURISME» recante il manifesto *Le Futurisme Mondial* di F. T. Marinetti.

◆ S'È COSTITUITO A TORINO un Gruppo Futurista animato dai futuristi Lino Angelo Paderni e Vittorio Etos.

◆ IL GIORNALISTA UGO FRUSCIONE, del quotidiano *Il Mezzogiorno* di Salerno, sta organizzando un numeroso gruppo di giovani di azione e di simpatizzanti che scenderanno in linea per il Futurismo.

◆ IL «GRUPPO MANIFATTURISTA» di Bucarest lancia un manifesto «Aux intellectuels libres et aux travailleurs éclairés».

◆ A PARIGI il poeta futurista cileno V. Huidobro, che tanto ha fatto parlare di sé in questi giorni per un auto-rapimento, ha tenuto una esposizione di tavole parolibere al Théâtre Edouard VII.

◆ LA RIVISTA «ELENCO» pubblica un interessante studio sulla «Musica della luce e dei colori» del futurista R. Dente.

◆ LA RIVISTA «7 ARTS» di Bruxelles pubblica un importante commento al manifesto «Il Futurismo Mondiale» di Marinetti, aderendo con entusiasmo all'idea di un blocco degli artisti di avanguardia.

◆ IL PROF. MURATOV, nel ciclo delle conferenze sulla «Russia contemporanea» tenute all'Istituto Coloniale, ha parlato dell'influenza del Futurismo italiano sulle arti plastiche russe dopo la rivoluzione.

◆ NELL'«IMPERO», articolo: *La Spiritualità del Futurismo*, di Aldo Gini.

◆ NELL'«EPOCA» articolo: *Le Manifestazioni del Futurismo*, di Ermanno Contini.

◆ NELLA «LIBERTÀ» di Trento, studio critico sulle serate futuriste, del prof. Pasini.

◆ NEL «ROMA DELLA DOMENICA», studio critico sul Futurismo, di Armando Carpio.

◆ NEL «PICCOLO» di Trieste, articolo sul Futurismo, del prof. Furlani.

◆ NEL «LAVORO» di Genova, studio critico di Piero Gobetti, intitolato: *Il Precursore*, su Marinetti e il Futurismo.

◆ L. CHIARELLI, in un articolo: *Il Teatro nella Russia di Lenin*, stabilisce nettamente l'influenza del Futurismo italiano sull'arte russa.

«Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, ch'è in Russia il verbo di Marinetti è sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rampante Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voce al teatralismo, seguendo anch'egli però i manifesti dei futuristi italiani: le sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epiletico* di Bragaglia e Marinetti».

◆ NELL'«AMBROSIANO» il musicista futurista Franco Casavola espone le sue idee sull'*Avenire della musica*.

◆ NELL'«AMBROSIANO», il futurista P. Buzzi parla lungamente della vita di Boccioni.

◆ NELL'«AMBROSIANO», intervista del pubblicista Enrico Roma con Marinetti e i principali futuristi.

◆ IL FUTURISTA ARGENTINO GARCIA Y MELLAD tiene a Buenos Aires una serie di conferenze sul Futurismo italiano.

◆ IL FUTURISTA KUREK tiene una serie di conferenze sul futurismo italiano, a Cracovia e in altre città di Polonia.

◆ MARINETTI è stato proclamato matricola *honoris causa* dagli studenti di Padova. Il *Gazzettino* racconta così la cerimonia: «All'uscita dal teatro gli studenti circondarono Marinetti applaudendolo entusiasticamente e portandolo in trionfo; non solo, ma ritennero che il fondatore del Futurismo fosse degno della massima onorificenza gioldiatica: quella di matricola *honoris causa*.

«Per avere un'idea dell'importanza di questo titolo, basta pensare che, dopo la guerra, esso fu conferito soltanto al Principe ereditario.

«La solenne cerimonia si svolse allo "Storione" alle due del mattino: una decina di gioldisti sottoposero all'esame di grammatica la matricola, la quale, a onor del vero, rispose brillantemente ai vari quesiti. Poi il laureando Dollini fece la consegna del papirò. Caifa aggiunse alcune parole di monito e di augurio; Carbonein diede il *la* dell'abbondante libazione, offerta come di consueto dalla matricola, che non si mostrò affatto riluttante. La simpatica cerimonia si concluse tra canti e inni di saluto e augurio al Futurismo».

◆ NELL'AMBROSIANO, Ettore Romagnoli, analizzò il Futurismo e una serata futurista: «Il Futurismo è una materia cosmica in formazione, ancora quasi acriforme, dove s'incrociano, in miriadi di combinazioni, atomi di tutti i corpi. Si è detto che è saturo di vecchi elementi. È vero. Non è una materia cosmica uscita ora vengine dalle mani del Creatore. È formata dall'urto e dalla conflazione di due mondi opposti e nemici. Tutti gli elementi del vecchio e del nuovo vi turbinano confusi. Pure, accennano qua e là a comporsi in nuovi corpi. Alcuni preziosi. Oro: qualche lirica e qualche parte dei romanzi di Marinetti. Rubino: qualche arazzo di Depero. «Da quindici anni una folla di giovani segue, con fedeltà d'apostoli, il duce Marinetti. Come si spiega il fenomeno? Fregola, mania di *réclame*? Non basta, la spesa sarebbe troppo più dell'impresa. C'è qualche cosa di più. C'è la fede. Fede di martiri.

«I futuristi che si presentarono sono quasi tutti artisti di reale ingegno. Quando Marinetti salutò grandissimo Depero, molti si misero a ridere. E sta bene. Ma è sicurissimo che se gli arazzi o le scene che crea questo nostro genialissimo artista ci venissero dalla Germania o dall'Inghilterra, molta gente che ora sta sulla sua, li ammirerebbe in ginocchio. Altrettanto felici mi sembrarono le scene e i bozzetti di Prampolini. E qui Marinetti disse bene. Quando abbiamo in casa tali artisti, e per fabbricare scenari della Scala facciamo venire da Ginevra il signore Appia, allora nella Scala c'è proprio qualche molla che funziona male e che bisogna mutare».

◆ IL 25 MARZO BACCHELLI, alle «Stanze del Libro», tiene conferenza su *Scenitismo e Futurismo*.

◆ UNA RECRUDESCENZA DI FUTURISMO, intervista con Marinetti, di Ermanno Contini, nel *Progresso Italo-Americano* (16 febbraio 1924).

◆ Dietro consiglio di Margherita Sarfatti, lo Stato acquista il quadro di Boccioni: «Donna seduta», per la Galleria Nazionale d'Arte.

◆ MARINETTI inaugurò grande Mostra postuma di Boccioni a «Bottega di Poesia», di Milano, pronunciando discorso applauditissimo sulle vittorie mondiali del Futurismo.

◆ UN ARTICOLO DI GUIDO LODOVICO LUZZATTO su Boccioni, nella *Giustizia* del 14 marzo 1924.

◆ I CRITICI Palazzi nell'*Ambrosiano*, Frateili nell'*Idea Nazionale*, Emilio Cecchi nel *Secolo*, Alvaro nel *Mondo*, Silvio Benco nel *Resto del Carlino*, dichiarano e dimostrano che l'ultimo romanzo di Guido da Verona è pieno di futurismo marinettiano. Ce ne ralleghiamo vivamente.

◆ UN ARTICOLO DI R. VASARI sul Teatro espressionista, nel giornale *L'Impero*, dimostra l'influenza del Futurismo italiano su tutte le avanguardie estere.

◆ A. G. BRAGAGLIA, nel *Piccolo* di Trieste, dimostra come tutte le scenografie d'avanguardia in Europa sono ispirate dai manifesti futuristi italiani.

◆ NELLA RIVISTA «LES 7 ARTS» di Bruxelles (6 marzo) il dott. Arnolf Behne dichiara che tutta l'arte sovietistica è ispirata dal Futurismo italiano.

◆ BRUNO CASSINELLI, in un articolo «Gli intellettuali e il Fascismo», sull'*Avanti!* parla della stima che Lenin aveva per D'Annunzio e Marinetti.

◆ PRAMPOLINI pubblica nell'*Impero* un articolo sul Teatro della rivolta di Tairof, tutto ispirato dal nostro Futurismo.

◆ UN ARTICOLO DI EMILIO DEL CERRO, nella *Sera*, su *Passatismo e Passatisti*, parla lungamente del Futurismo e delle sue ultime manifestazioni.

◆ UN ARTICOLO *Il nuovo disegnatore futurista*, nel giornale *Il Piemonte* (8 marzo 1924), spiega come i pittori futuristi italiani abbiano preveduto un'importantissima scoperta scientifica e un nuovo mondo in cui le forme verranno denominate dal suono.

◆ UN ARTICOLO DI JAMES COQUET, nel *Figaro*, sul manifesto *Le Futurisme mondial*.

◆ ARTICOLO DI ROGER ALLARD, nel *Paris-Journal*, sul manifesto *Le Futurisme mondial*.

◆ ARTICOLO DI JEAN DRAULT, nella *Libre Parole*, sul manifesto *Le Futurisme mondial*.

◆ ARTICOLO DI HENRI ZISLEY, nel *Libertaire*, sul manifesto *Le Futurisme mondial*.

◆ IL 27 MARZO, INNOCENZO CAPPA, parlando del pittore Ferrari, alla «Società del Giardino», di Milano, analizzò la pittura futurista.

◆ IL 25 MARZO RAFFAELLO FRANCHI tenne conferenza, al Lyceum fiorentino, sulla pittura contemporanea e il Futurismo.

◆ E. SOMARÉ ha consacrato al Futurismo gran parte della sua quarta conferenza: *La Critica e l'Arte moderna* al Circolo d'Alta Cultura, di Milano.

◆ AGRIPPINO GRIECO, nell'*O Journal* di Rio de Janeiro, consacra al Futurismo la sua *Vida literaria* del 3 febbraio.

◆ UN ARTICOLO DI MARGHERITA SARFATTI su Boccioni nel *Popolo d'Italia*.

◆ D'AQUARO pubblica nel giornale *Nuova Milano* un articolo *Il precursore del Fascismo*, F. T. Marinetti.

◆ LIPPARINI, nel *Resto del Carlino*, spiega, in un articolo sui *Poeti russi contemporanei*, l'enorme influenza del Futurismo italiano sulla poesia russa.

◆ UN ARTICOLO DI FONDO della rivista *Les 7 arts* di Bruxelles, su *Futurismo e Fascismo*.

◆ UN ARTICOLO DI SETTIMELLI su *Futurismo e Fascismo*, nell'*Impero*.

◆ NELL'IMPERO, un magnifico disegno di Balla sulla morte di Bonserzivi.

◆ VITTORIO ORAZI dedica su *L'Impero* un articolo su Marinetti, come poeta francese — uno su *Folgore*, per il recente volume *Nuda ma dipinta* — uno sui *Poeti futuristi italiani*, a proposito dell'antologia universale di poesia *Cinq Continents* di Ivan Goll.

◆ A TOKIO esposizione del pittore futurista giapponese *Tomoyoshi Murayama*, pittura, plastica e decorazione teatrale.

◆ A TORINO, ESPOSIZIONE FUTURISTA, organizzata dai *Sindacati artistici futuristi*, diretti dai futuristi Filia e Brocci.

◆ «CAZZOTTATURE». Audace pubblicazione futurista dei futuristi Filia e Brocci.

◆ TEATRO DELLA CREAZIONE, nuova interpretazione teatrale futurista che sarà realizzata nel prossimo autunno a Torino.

◆ ANTONIO MARASCO, scenografo futurista, ha compiuto una vasta opera di propaganda futurista in tutta la Sardegna, presentando al pubblico le sue scenografie futuriste per i drammi di Rosso San Secondo e Andreyef *Compagnia stabile sarda*.

◆ «LA NUOVA VENEZIA FUTURISTA», giornale violentemente polemico del gruppo futurista veneto, diretto con audacia dai futuristi Renzo Bertozzi e Paolo Focardi.

◆ CONVEGNO FUTURISTA TRIESTINO. Organizzato dal movimento futurista giuliano, con a capo i futuristi Pocarini, Sanzin, Dolfi, Carmine, Carmelich, ha ottenuto grande successo a Trieste il I Convegno Futurista.

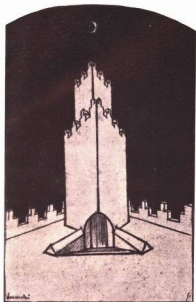
◆ IL PITTORE LUCANOVICH, futurista biadano, ha esposto nella sala futurista della Casa d'Arte Bragaglia, venti quadri futuristi della sua recente produzione.

◆ MARINETTI ha tenuto alla Sorbona una applauditissima conferenza sul *Futurismo mondiale*, rivelando una nuova e originale scrittrice futurista, Benedetta, autrice del recente volume *Le forze umane*.

◆ SALA FUTURISTA PRAMPOLINI. Alla Mostra del ritratto femminile alla Villa reale di Monza, il pittore Prampolini ha esposto dodici audacissime sculture in legno *Paesaggi femminili*.

TEATRO DEGLI INDIPENDENTI - ROMA

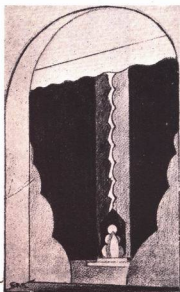
DI A. G. BRAGAGLIA



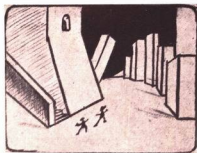
« Circe »
di E. Reggio

MARCHI

« Circe »
par E. Reggio



« La guerra » PRAMPOLINI « La guerre »
di B. Pratella par B. Pratella



« La Torre Rossa »
di G. Sommi

« La Tour Rouge »
par G. Sommi

BRAGAGLIA

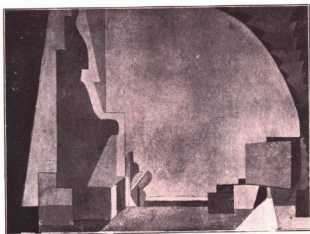


« La Bajadera
della Maschera Gialla »
di Santoliquido

« La Bajadère
de la Masque Jaune »
par Santoliquido

BRAGAGLIA

TEATRO DEL COLORE DI A. RICCIARDI
 ARCHITETTURA SCENICA LUMINOSA
 PRAMPOLINI
 TEATRO ARGENTINA ROMA - 1920



Scena per «Lo Schiavo»
 di A. Ricciardi

PRAMPOLINI

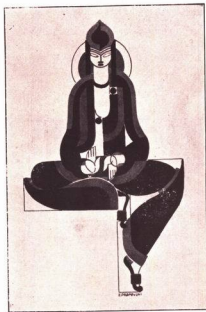
Decor pour «L'Esclave»
 par A. Ricciardi



«Il Savio»
 per «Lo Schiavo»
 di Ricciardi

«Le Savant»
 pour «L'Esclave»
 par Ricciardi

PRAMPOLINI



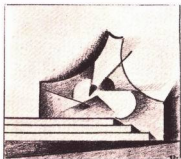
«Chitra»
 di Tagore

«Chitra»
 par Tagore

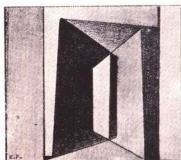
SCENOSINTESI FUTURISTA

PRAMPOLINI

AL TEATRO SVANDOVO DI PRAGA - 1921

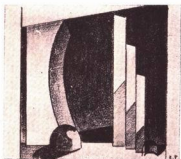


« Antineutralità »
sintesi di F. T. Marinetti



« Parallelepipedo »
sintesi di P. Buzzi

PRAMPOLINI



« Giallo - rosso - arancione »
sintesi di Settimelli

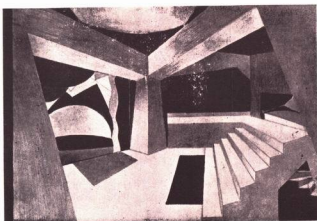


« La Garçonnière »
sintesi di U. Boccioni

PRAMPOLINI

SCENOPLASTICA FUTURISTA

PRAMPOLINI



Scena per il « Glaucos »
di L. Morselli

PRAMPOLINI

Decor pour « Glaucos »
par L. Morselli



Scena per il balletto
« La rinascita dello spirito »
di E. Prampolini

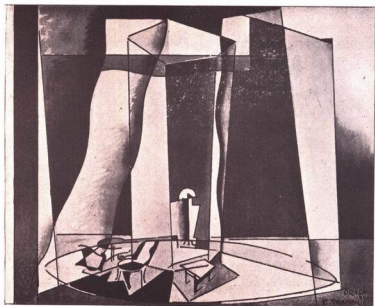
PRAMPOLINI

Decor pour le ballet
« La renaissance de l'esprit »
par E. Prampolini

SCENODINAMICA FUTURISTA

PRAMPOLINI

TEATRO SVANDOVO DI PRAGA - 1921
ARCHITETTURA SPAZIALE-CROMATICA per il Teatro sintetico futurista



Scena simultanea ottenuta con l'impiego
del palcoscenico girante

PRAMPOLINI

Decor simultanéiste installé
sur la rampe roullante



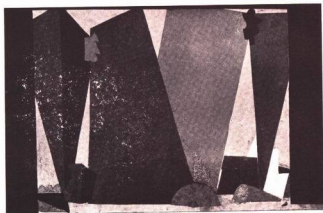
Costume per
« Il Dio plastico »

PRAMPOLINI

Costume pour
« Le Dieu plastique »

SCENODINAMICA FUTURISTA PRAMPOLINI

TEATRO DELLE MARIONETTE ROMA - 1919
ARCHITETTURA LUMINOSA PER «MATOUM ET TEVIBAR» DI P. A. BIROT



I atto «Giardino di Marte» PRAMPOLINI I act «Jardin de Marte»



Marionette plastique lumineuse



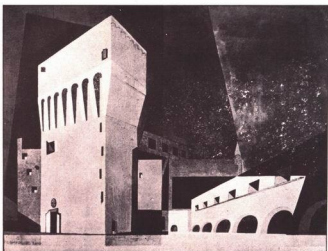
Marionettes plastiques lumineuses

PRAMPOLINI

ARCHITETTURE SPAZIALI-CROMATICHE

PRAMPOLINI

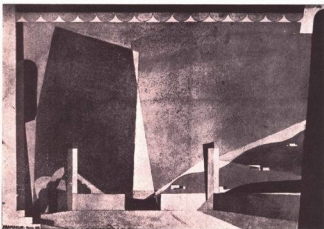
TEATRO NAZIONALE DI PRAGA - 1924



Scena I atto
« Giulietta e Romeo »
di Shakespeare

PRAMPOLINI

Decor I act
« Juliette et Romeo »
par Shakespeare



Scena I atto
« Quadrante d'amore »
di Luciano Folgore

PRAMPOLINI

Decor I act
« Le quadrant de l'amour »
par Luciano Folgore

BALLI MECCANICI FUTURISTI

PRAMPOLINI

NUOVO TEATRO SINTETICO FUTURISTA - 1924



Scena per « Psicologia di macchine »
balletto meccanico

Decor pour « Psychologie des machines »
ballet mécanique

PRAMPOLINI



Maschera meccanica

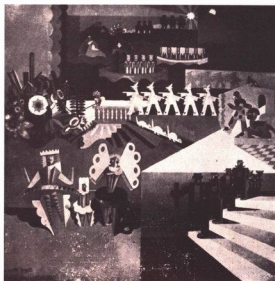
Masque mécanique

PRAMPOLINI

BALLI PLASTICI FUTURISTI

DEPERO

TEATRO DEI PICCOLI - ROMA



Scena

DEPERO

Decor



Marionette

DEPERO



Marionnettes

BALLI PLASTICI FUTURISTI

DEPERO



Ballerina

Danseuse

DEPERO



Selvaggio

Sauvage



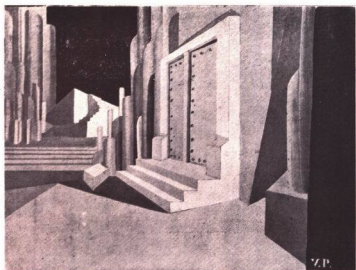
Personaggio meccanico



Personnage mécanique

DEPERO

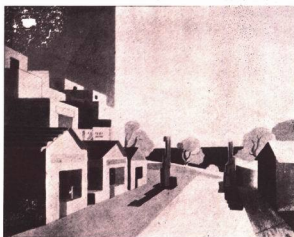
SCENOGRAFIA FUTURISTA



« Anatema » di Andreieff
I atto

PALADINI

« Anatema » par Andreieff
I act



« Anatema » di Andreieff
II atto

PALADINI

« Anatema » par Andreieff
II act

SCENOGRAFIA FUTURISTA



Scena per il « Saul » di A. Gide DE PISTORIS Decor pour « Saul » par A. Gide

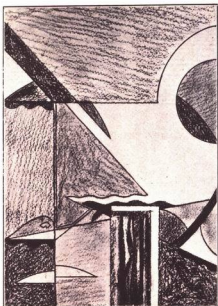


Costume meccanico
Teatro degli Indipendenti

PANNAGGI

Costume mécanique
Théâtre des Indipendents

SCENOGRAFIA FUTURISTA



Scena per « Marionette che passione » di R. di S. Secondo Decor pour « Passion des Fantoches » par MARASCO R. di S. Secondo



Sipario dinamico

DOTTORI

Rideaux dynamique

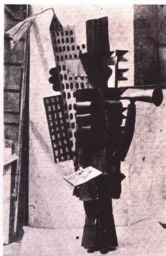
BALLI RUSSI DI DIAGHILEFF



Scena
per il balletto « Tricorne »

PICASSO
(Paris)

Decor
pour le ballet « Tricorne »

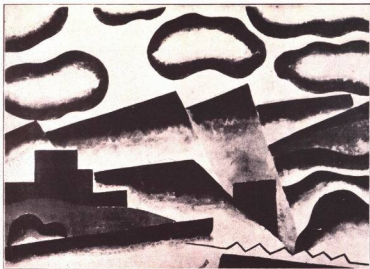


Costumi per il balletto « Parade »
di J. Cocteau e E. Satie



PICASSO
(Paris)

Costumes pour le ballet « Parade »
par J. Cocteau et E. Satie



Scena per il balletto
« La creazione del Mondo »
di B. Cendrars e D. Milhaud

LEGER
(Paris)

Decor du ballet
« La création du Monde »
par B. Cendrars et D. Milhaud



Costumi negri



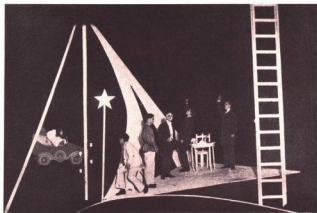
LEGER
(Paris)



Costumes negres

TEATRO "CHAMPS-ÉLISÉES,,

DI HEBERTOT - PARIGI



« La leggenda di Lelion »
di Molnar

PITOEFF
(Paris)

« La légende de Lelion »
par Molnar

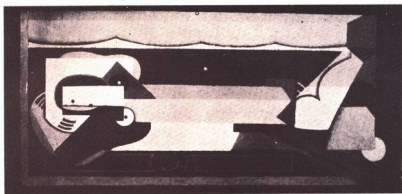


« Sei personaggi in cerca d'autore »
di Pirandello

PITOEFF
(Paris)

« Six personnages en quête d'auteur »
par Pirandello

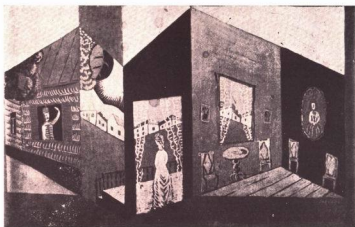
SCENOGRAFIA CUBISTA



Sipario per « Lilith »
di Jean Miercyslawski

MARCOUSSIS
(Paris)

Rideau de « Lilith »
par Jean Miercyslawski

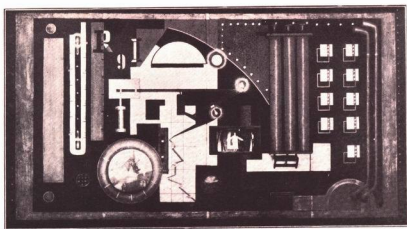


Scena per « Mavra »
di Strawinsky

SURVAGE
(Paris)

Decor pour « Mavra »
par Strawinsky

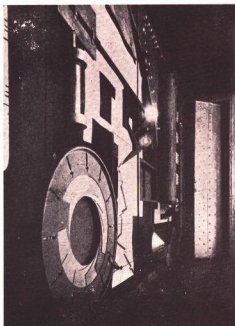
TEATRO KURFURSTENDAMM - BERLINO



Scena per « R. W. R. »
di Kapek

KIESLER
(Vienna)

Decor pour « R. W. R. »
par Kapek

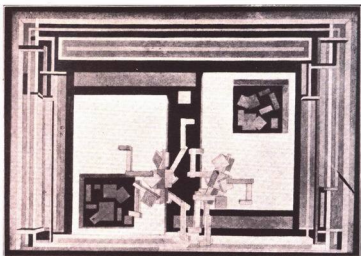


Dettaglio

KIESLER
(Vienna)

Détail

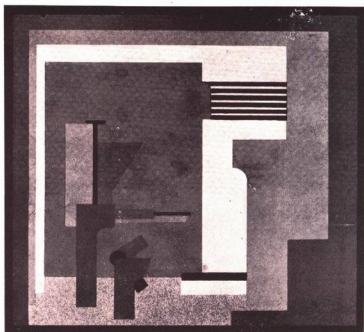
SCENOGRAFIA MECCANICA



Scena e marionette
per il « Teatro plastico meccanico »

HUSZAR

Decor et marionnettes
pour le « Théâtre plastique mécanique »



Scena per « il balletto meccanico » SCHMIDT
(Weimar)

Decor pour « le ballet mécanique »

TEATRO KAMERNIJ DI MOSCA

DI ALESSANDRO TAIROFF



« L'annunzio fatto a Maria »
di P. Claudel
Scena e costume

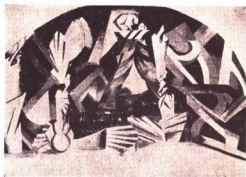
VESSINE
(Mosca)



« L'annonce fait à Marie »
par P. Claudel
Decor et costume



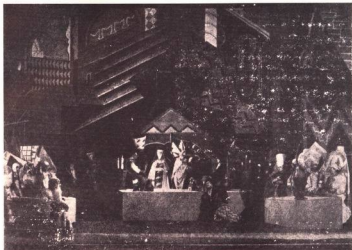
« Giulietta e Romeo » di Shakespa
Scena e costume



EXTER
(Mosca)

« Juliette et Romeo » par Shakespeare
Decor et costume

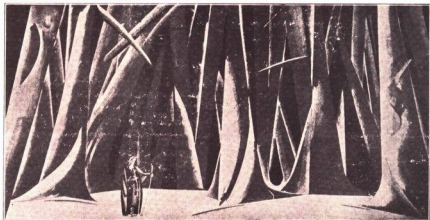
SCENE FUTURISTE DEL TEATRO RUSSO



« Festa delle nozze Bojare »
Scena e costumi

TSCHELISCHEFC
(Mosca)

« Fête de noces Bojares »
Decor et costumes



Scena « Foresta »

TATLIN
(Mosca)

Decor « Forêt »

LA SCENOGRAFIA NELLA CECO-SLOVACCHIA
AL TEATRO VINOHRADY DI PRAGA - 1923



« L'amore e la morte »
di J. Vrchlicky

FEURSTEIN
(Praga)

« L'amour et la mort »
par J. Vrchlicky

LA SCENOGRAFIA NELLA LETTONIA
TEATRO NÁZIONALE DI RIGA - 1918



« Il cavallo d'oro »
di Rainis

STRUNKE
(Riga)

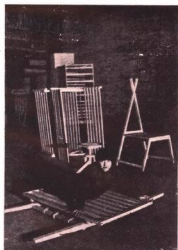
« Le cheval d'or »
par Rainis

TEATRO MEYERHOLD

MOSCA



STEPANOVA
(Mosca)



Costruzioni
sceniche

STEPANOVA
(Mosca)

Constructions
scéniques

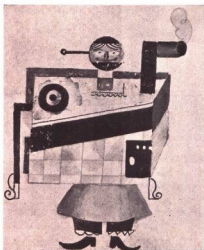
COSTUMI FUTURISTI



Costume per il
Teatro delle
Folies-Bergères

PUNI
(Mosca)

Costume pour le
Théâtre des
Folies-Bergères



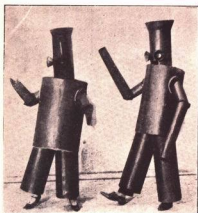
Marionetta

BOGUSLAWSKAYA
(Pietrogrado)

Marionnette

A V V E N I M E N T I F U T U R I S T I

LA TRIONFALE TOURNÉE DEL NUOVO TEATRO SINTETICO FUTURISTA
IN 18 CITTÀ D'ITALIA — GENNAIO 1924



«Anikam de 2000»
balletto meccanico
del musicista futurista
FRANCO CASAVOLA.
Scene e costumi di DEPERO.



«Psicologia di macchine»
balletto meccanico
del musicista futurista
SILVIO MIX.
Scene e maschere di PRAMPOLINI.

QUADRO FUTURISTA ESPOSTO ALLA «BIENNALE ROMANA»



Aurora Umbra



G. DOTTORI

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA",

Elenco dei volumi:

IL CANTO DEI MOTORI Versi liberi di Luciano Folgore	L. 3,30
MUSICA FUTURISTA , di Balilla Pratella (Riduzione per pianoforte, coi tre <i>Manifesti della Musica futurista</i> , Copertina di Umberto Boccioni)	10—
ZANG-TUMB-TUMB (Adrianopoli - Ottobre 1912) - Parole in libertà di F. T. Marinetti	3—
PITTURA SCULTURA FUTURISTE , di Boccioni, con riproduzioni di quadri e sculture di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici	4—
CAVALCANDO IL SOLE , versi liberi di E. Cavacchioli	3—
L'AEROPLANO DEL PAPA , romanzo profetico in versi liberi, di F. T. Marinetti	3,50
PONTI SULL'OCEANO versi liberi e parole in libertà di Luciano Folgore	3—
L'ELLISSE E LA SPIRALE (Film + Parole in libertà di Paolo Buzzi)	4—
GUERRAPITTURA (<i>Futurismo politico - Dinamismo plastico - 12 Disegni guerreschi - Parole in libertà</i>) di Carrà	3—
RAREFAZIONI e PAROLE IN LIBERTÀ , di Corrado Govoni	3—

BAIONETTE , versi liberi e parole in libertà di Auro D'Alba	L. 3—
PIEDIGROTTA , parole in libertà di Francesco Cangiullo	2—
SAM DUNN È MORTO , romanzo futurista di Bruno Corra	3—
EQUATORE NOTTURNO , parole in libertà di Francesco Merlano	2—
L'ARTE DEI RUMORI , di Luigi Russolo	2—
ARCHI VOLTAICI , di Volt. Parole in libertà e sintesi teatrali	2—
8 ANIME IN UNA BOMBA , romanzo esplosivo di F. T. Marinetti	3—
VOSTRO MARITO NON VA?.. CAMBIATELO! di Mario Dessy	3—
CAFFÈ CONCERTO , Alfabeto a sorpresa di F. Cangiullo	4—
FIRMAMENTO , liriche e parole in libertà di Armando Mazza	4—
UN POETA DI PROVINCIA , di Antonio Bruno	6—
LES MOTS EN LIBERTÉ FUTURISTES , par F. T. Marinetti	3—
MARINETTI L'Uomo e l'Artista , di Settimelli	4—
TRE RAZZI ROSSI , Sintesi teatrali di R. Vasari	3—
IL FUOCO DELLE PIRAMIDI , Parole in libertà di N. Morpurgo	5—
STATI D'ANIMO DISEGNATI , di G. Steiner	5—
POEMA DEI QUARANT'ANNI , di P. Buzzi	8—

È USCITO:

RUGGERO VASARI

LA MASCHERATA DEGLI IMPOTENTI

CON INTERFERENZE GRAFICHE (SEI DISEGNI) E RITRATTO DELL'AUTORE (ARCHITETTURA DINAMICA — TAVOLA FUORI TESTO) DI PRAMPOLINI

◆ LIRE QUATTRO ◆



ROMA (50) - Via Treviso, 19-a

IN VENDITA:

CARTOLINE D'ARTE FUTURISTA

1. PRAMPOLINI - Grotta Azzurra —
2. ARCHIPENKO - Donna (scultopittura) —
3. PRAMPOLINI - Architettura dinamica —
4. ZATKOVA - Ritratto di Marinetti —
5. ZALIT - Scultura —
6. BELLING - Forme Organiche —
7. MOHR - Natura morta —
8. PUNI - Musicante —
9. DZIRKAL - Donna seduta
10. PAN-NAGGI - Costruzione dinamica

Prezzo per 25 cartoline a scelta: ITALIA L. 5 - ESTERO L. 7
Non s'invia meno di 25 cartoline. La spedizione sarà raccomandata e franca di porto

LEGGETE:

L'IMPERO

DIRETTORI: MARIO CARLI - EMILIO SETTIMELLI

Il battagliero quotidiano della Capitale

ROMA - Piazza Montecitorio, 125

L'AURORA MENSILE FUTURISTA
— DEL MOVIMENTO —
FUTURISTA GIULIANO
Direttore: S. POCARINI
GORIZIA - Via Barsellini, 8

ENERGIE FUTURISTE
RIVISTA Mensile
Direttore: JABLOWSKY
Redazione-capo: CARMELICH
TRIESTE - Via S. Zaccaria, 6/II

DER STURM RIVISTA MENSILE
diretta da H. WALDEN
Abbonamento a 12 numeri L. 80
BERLINO W. 9 = Potsdamerstrasse 134-a
— ESPOSIZIONE PERMANENTE —

ZWROTNICA
— Jagiellońska 5 —
KRAKÓW (Polonia)

G. □. RIVISTA COSTRUTTIVISTA
— RADICALISTA —
Direzione: H. RICHTER - M. V. D. ROHE -
E. SCOPE - D. GABO - E. GRAEF
BERLINO - FRIEDENAU - Escheustr 7

STAVBA RIVISTA INTERNAZIONALE
— DI ARCHITETTURA —
Redazione: C. TEIGE - F. CTRNACTY - G. FEUER-
STEIN - J. JSRA - S. E. KOULA - L. KISCHA -
O. S. STARY - O. TILY
PRAGA - Kolkovna - 3

BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE," Direttore: LEONC ROSENBERG
19, Rue de la Baume - PARIS (8) — 10 numeri all'anno, 16 pagine di testo, 28 riproduzioni
Un numero, fr. 8,50 - Abbonamento Francia, fr. 85 - Estero, fr. 40

7ARTS SETTIMANALE
DI CRITICA
Direzione: P. BOURGEOIS - V. BOURGE-
OIS - G. MONIER - FLOUQUET - K. MAES
BRUXELLES - Boulevard Leopold II, 271

B L O K
RIVISTA D'ARTE
D'AVANGUARDIA
VARSAVIA
V. Wapinska, N. 20
Redazione: Staszewski -
Zannowarova - Mieczysla
- Szczerka - Miller

**"WIADOMOSCI
LITERACHION,"**
SETTIMANALE ARTISTICO
Redattore: M. GRYOZEWSKI
VARSAVIA - Zlota nr 8, m 5

LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS
Direttori: NICOLA BEAUDUIN e WILLIAM SPETH
Abbonamento Fra. 30 PARIS - 20, Rue de Chartres-Neuilly Un numero Fr. 5

DESTIJL MENSILE ILLUSTRATA
— COSTRUTTIVISTA —
Direttore: THEO VAN DOESBURG
L'AJA (Olanda) - Kilmopstraat, 18
Redazione: Av. Schneider, 64 - Clamart, 5 - PARIS

MA MENSILE ILLUSTRATA DEL-
L'ATTIVISMO ARTISTICO
Direttore: L. KASSAK
VIENNA - Amalienstrasse 26/11

MANOMETRE INDICA LA PRESSIONE
DI TUTTI I MERIDIANI
SUPERNAZIONALI | Direzione: E. MALESPINE
LIONE - 49, Cours Gambetta

DISK RIVISTA INTERNAZIONALE
D'ARTE D'AVANGUARDIA
Direzione: KREJCAR-SEIFERT-TEIGE
PRAGA II - Černa Ulice, 12a

DAS KUNSTBLATT
Direttore: P. WESTHEIM
BERLIN-STEGLITZ - Albrechtstr, 73-a

HET OVERZICHT MENSILE D'AVAN-
GUARDIA | Direzione: F. BERCKELAERS e J. PEETERS
ANVERSA (Belgio) - Turnhoutsebaan, 105
ABBONAMENTO A 12 NUMERI LIRE 50

ZENIT RIVISTA INTERNAZIONALE ZENITISTA
Direttore: L. MITZITCH BELGRADO 12, Rue de Birtchanine
Abbonamento a 12 numeri lire 30

CONTIMPORANUL Rivista quindicinale rumena d'arte
e letteratura d'avanguardia
Direttori: I. VINEA e M. JANCU BUCAREST - Str. Trinitatii, 29 ROMANIA