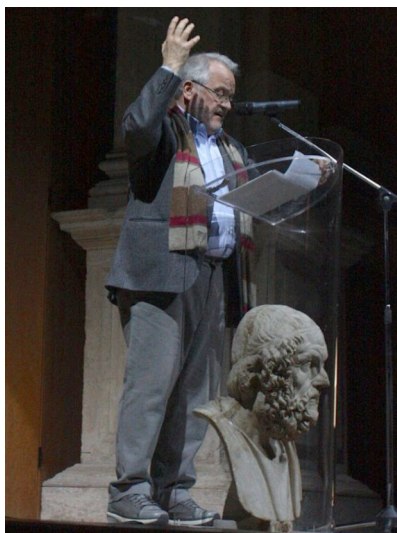




FORUM CLASSICI CONTRO TEATRI DI GUERRA

5.4



LA GUERRA DEI FUTURISTI

PAOLO PUPPA

Università Ca' Foscari Venezia

La guerra 1915-1918 irrompe sulla grande scena del mondo, devastandola e ribaltandola negli ordini sociali ed economici, nei modelli comportamentali di massa, nell'articolazione e nella gerarchia dei partiti, nell'organizzazione e composizione degli Stati. La medesima furia distruttiva, la stessa temperatura palinogenetica, si abbatte sul palcoscenico, avviando il processo irreversibile di emarginazione che lo renderà a poco a poco superfluo rispetto alle altre forme in ascesa dello spettacolo e modificando radicalmente rapporto colla sala, tipologie di scrittura, distribuzione dei ruoli entro il copione, identità di pubblico, poetica e pratica attoriale, struttura aziendale e impresariale della compagnia. Passata la connessione tra Guerra e Avanguardia, alcuni di questi mutamenti verranno riassorbiti dal ritorno all'ordine imposto dal fascismo, mentre altri verranno trattenuti al di sotto della routine, quasi carsica fluvialità, in attesa di riaffiorare in una occasione meno sanguinosa ma altrettanto epocale, almeno per quanto concerne i riflessi culturali, il sessantotto. Ora, negli anni che perimetrano il primo conflitto mondiale, si affaccia all'orizzonte innanzitutto una drammaturgia che cerca di cavalcare un simile terremoto, un teatro organico alla guerra, omologo in termini enfatici e acritici all'interventismo, sintonizzato sull'ideologia della mobilitazione prima, e sul rilancio e conservazione del clima energetico e agiografico nei riguardi del conflitto, poi. La durata breve della recita - se ancora si può chiamarla così - all'insegna della velocità, l'esaltazione della fisicofollia, la confusione ilarotragica tra platea e *tréteau*, la sinestesia tra le arti, il gusto della provocazione e dell'improvvisazione, il *paroliberismo* sfrenato a vantaggio del grido e del rumore, il dispiego di tecniche e di un macchinismo pur necessariamente artigianale, fanno delle

sintesi la perfetta metafora del fronte. Si tenga conto che l'impatto sulle scene di questi materiali avviene per lo più tra il 4 febbraio del 1915, quando a Bologna la Compagnia Berti porta in scena alcune sintesi, tra cui *Passatismo*, *Il teatrino dell'amore*, *Le basi*, *Vengono* all'8 marzo del 1916 allorché a Firenze la Compagnia Ninchi ne presenta un'altra serie, tra cui *L'arresto*, dunque in una fase ideale per la promozione del radiosomaggismo nazionale. Analogamente, la ribalta futurista funziona quale pirotecnico arditismo, pronto all'assalto sistematico contro ogni passatismo pacifista. Ebbene, nella scansione di *plot* sincopati si afferma la polarità tra *buon giovane* e *cattivo vecchio*, riesumata dalla memoria lunga delle maschere carnevalesche, colla messa a morte simbolica del potere vigente, nelle sue varie incarnazioni, dal padre al professore, dal pedante topo di biblioteca al critico erudito. Nella eterogenea biblioteca alle spalle del movimento si affastellano prestiti vari, dall'intuizionismo bergsonianesimo al vitalismo antimetafisico di fonte niciana, dalla soreliana mitologia della violenza al corradiniano culto dell'eroico, dal paretiano ricambio delle *élites* dirigenti all'apologia dell'industrializzazione di morassiana memoria.

Agevole risulta smontare l'*identikit* del personaggio futurista sezionando del nuovo protagonista connotati fisici e morali, di cui il clima bellico concomitante stimola e accelera la fusione. Si tratta, in primis, di uno studente, o meglio di una classe di allievi insofferenti verso la disciplina imposta dall'alto della cattedra, e tesi alla ricerca di *beaux gestes* goliardici. Costoro si divertono soprattutto ad irrompere nelle tranquille dimore di anziani studiosi, con piglio presquadristico, ne rovesciano scaffali e tavoli ingombri di carte e libri poderosi e polverosi, quasi soldati invasori che penetrino nella pace protetta del museo dove si accumula la tradizione, magari costringendo l'anziano intellettuale a ingoiare bucce di banane come in *Quartetto tattile*. In effetti, il giovane futurista pare coltivare un autentico complesso del muscolo, un'imbarazzante adorazione per la pura forza dei bicipiti che si gonfiano nello sforzo, quasi a rimuovere le proprie insicurezze, anche sessuali! Suo completamento "professionale" sarà pertanto la figura del lottatore, colui che si introduce nello spazio oppositivo per eccellenza, il *salotto*, luogo privilegiato dal *décor* della scena all'italiana, e lo trasforma brutalmente in ring. Così fanno i due robustissimi boxeurs, in *Antineutralità*, inchiodando alle pareti gli effeminati *dandys*, interrompendone i languorosi cicalecci e sputando loro prima di ritirarsi. Del resto, di questo corpo atletico si passano a volte in rassegna con feticistica attenzione gli organi decisivi per la vittoria del soldato-sportivo, quali le mani o la gamba che sferra un colpo lanciando insulti. Ovviamente, un'immaginazione del genere dai manifesti dal timbro militare e dalle *sintesi* rimbalza in concreto nella cultura della trincea e viceversa. L'attività precipua, come puntualizzerà l'atto costitutivo dell'Associazione degli arditi nel 1919, è il ricorso a tutte le forme aggressive, pur di evitare la temutissima inerzia, dalla scherma al pugnale, dal pugilato stesso all'aviazione, mescolando le notizie del fronte alle prime avvisaglie dello squadrismo nero, ma nel ricordo appunto delle funamboliche *soirées* futuriste. Dietro un simile concentrato di energie virili e di inquietudini puerili pulsa la tensione verso l'altezza, mentre allo stesso tempo si evidenzia la fobia per il corpo erotico femminile. Tale trasparente misoginia sembra scendere dalle pagine di Otto Weininger, in cui la creatura muliebre si pone quale ostacolo irriducibile all'affermazione dell'uomo. E i manifesti invitano di frequente a fuggire gli intrichi sensuali, evitando in particolare la *femme fatale*, pericolosa per la sua natura medusea.

Ma è il vecchio il vero idolo polemico, il nemico che assicura identità all'eroe futurista, mobilitandone la drammaturgia e garantendole unità e identità in una strategia militare. Il "podagroso in pantofole bibliofile che sonnacchia", è solo uno dei tanti fotogrammi scattati grazie all'*interventismo* dell'ardito, una delle infinite varianti somatiche d'un corpo che ha rinunciato alla tensione vitale, allo slancio, immagine necrofila che si offre allo sguardo dello spettatore voyeurista, quasi la lentissima agonia "di un cavallo caduto sul selciato". Da notare ancora che questo *senex* vegeta sovente accanto alla sua compagna, in una dualità crepuscolare tramata da affaticate coazioni a ripetere e da battute circolari come in *Passatismo* di Bruno

Corra ed Emilio Settimelli. Sono le tipologie dell'interiorità la vera controparte, i delicati, i sensibili, gli indecisi e con loro tutto il mansionario borghese delle professioni liberali che in quei tratti caratteriali esprimono un deciso spiazzamento rispetto all'accensione ideologica. Dal serbatoio leggero del *vaudeville* viene intanto recuperata la nutrita serie dei *cocus*, vedi il marito che s'aggira reggendo a fatica pesanti libri, mentre la moglie se la spassa col Primo venuto ne *Il teatrino dell'amore*. E sono poi i *cultori della parola*, i difensori della lingua letteraria e scientifica, così come di quella sofisticata, ossia gli scienziati e gli avvocati, le determinazioni del *Senex* destinate a subire la più bruciante *detronizzazione*.

Forse la meta più ambita per le spedizioni punitive dell'ardito è il critico teatrale, abituato a colpire colle sue recensioni terroristiche le nuove espressioni del teatro. Costui è ora costretto ad un umiliante processo che lo obbliga a salire sul palcoscenico, dove si sta allestendo una trincea rudimentale. Privato di ogni pedante autorevolezza, si sporge così, sagoma tremolante e avvilita, per ricevere i colpi sparatigli a caso dai soldati-attori seduti in platea, col fucile in mezzo alle gambe, vicini ad eccitate spettatrici, allegoria di un eros da caserma sublimato in detonazione omicida.

Tra le tante maschere del *senex* è però il pacifista quello che le compendia esaurientemente, la concretizzazione insieme più disprezzata e più temuta, perché se ne intuisce la latente capacità a sopravvivere, a riemergere *dopo*, ripristinando il vecchio mondo. La Grande Guerra, "sola igiene del mondo" come nel manifesto marinettiano del 1915, dall'esplicita vocazione malthusiana, uccide solo chi va al fronte, a differenza delle successive. Di questa *igiene* ne faranno le spese, tra gli altri, gli stessi futuristi Boccioni e Sant'Elia morti entrambi nel '16. Sarà pertanto la scena ad eliminare simbolicamente la mano d'opera improduttiva, nel senso dell'arruolamento alla leva e a liquidare il nemico interno. Tanto più che nelle *sintesi* il neutralista parla spesso con un marcato accento tedesco, per la lunga frequentazione della cultura idealista. Così, ad esempio, l'austriaco ne *I Ghiri*, ormai solo cadavere sventrato, confuso in precedenza nel suo strisciare a carponi col rumore degli insetti, su cui inciampa il personaggio Martinetti. Nella *sintesi L'arresto*, si passano in rassegna, come in un girone dantesco, le infinite facce del mostro ant interventista, ossia le viltà opportuniste, gli inquinamenti umanitari, liberaloidi, tolstoiani dei falsi borghesi contaminati coi falsi socialisti. Tra costoro, ritroviamo puntualmente il critico e con ulteriore acrimonia, l'umanista apolide, il tollerante idealista che s'è allestito nella sua mente e nel suo cuore uno spazio senza confini per accogliere i maestri del sapere e dell'arte universale. Costui viene appiattito sulla figura sessualmente ambigua dell'esteta. In tal modo, questo cultore del bello, come avviene in *Antineutralità*, se esibisce un'affettata erre moscia e una voce stridula, se ancora colleziona polvere d'unghie e sigarette egiziane, ricorda il *meteco* uscito dalle invettive maurrasiane dell'«Action Française», lo snob mondano e fatuo di estrazione dannunziana, strana aporia rispetto ad un affiancatore tanto muscolare dell'arditismo interventista quale il Vate. Ma, altre volte, il vecchio può mimetizzarsi da *falso eroe*, tentando sia pur goffamente di trasferirsi nello schieramento vincente dei giovani. Così si comporta, ad esempio, il patetico oratore, nella marinettiana *Fine d'un giovane*, incapace di cantare e urlare davanti alla folla scatenata, che ne interrompe il fallimentare comizio e lo fa morire soffocato dal troppo gridare.

Nella trappola delle *sintesi*, al pari dell'interventismo bellico, di continuo sorgono croci man mano che uno dopo l'altro cadono gli avversari, nell'adeguamento, anche linguistico, alla guerra, vissuta sul piano meramente estetico-ludico non in termini di tragedie private e di massa. Ebbene, se l'ardito è il modello riunificato del giovane eroe futurista, se la guerra d'altra parte è futurismo intensificato, può reciprocamente la scena rappresentare teatralmente la guerra? In una parola, si può portare scenograficamente in palcoscenico il conflitto? Si può farne spettacolo? Sulla pagina futurista, allertata di continuo da accensioni fonosintattiche, la catena verbale delle analogie allitteranti e delle anfore ritmiche, la serie vertiginosa degli asindeti, l'eliminazione delle flessioni, l'iperbole dello stile nominale, l'espulsione di avverbi-

aggettivi, producono un'estasi pantoclastica rispetto all'*ordine del discorso*, una festa energetica, un caos eracliteo in cui precipita frantumandosi la grammatica dell'Io. Gli strumenti del palcoscenico non possono invece competere colla duttilità della stampa. Quale scena potrebbe raggiungere gli avamposti vertiginosi guadagnati con pochi balzi dalla marinettiana *Battaglia – Peso + Odore*, bazar pubblicitario di rapinosi ossimori, tra fiori ed escrementi, oasi e macelli sanguinolenti? Sullo spazio materiale, risulterebbe risibile ogni velleità mimetico-naturalistica. Si dovrà pertanto ripiegare su sineddoche allusive, una roccia innevata e una rudimentale tenda, sacche e pietre, un lettuccio da campo e pochi oggetti personali, arredo scompaginato che balugina in un chiaroscuro spettrale. Più che altro, una partitura-spartito per dare un'idea approssimativa, con qualche supporto luminotecnico, in un sistema obliquo di percorsi, tra simultaneità, compene trazione e parallelismi incrociati. Così, il nesso frontebordello, confondendo appunto dizionari sublimi e prosaici, sposta le medesime battute da un polo all'altro: "Su, ragazzi, da bravi", parole che trasmigrano dalla tenutaria all'ufficiale, in un montaggio alternato tra l'atto copulatorio e il momento dell'assalto. Più ambiziosa si mostra la soluzione prospettata in *Vasi comunicanti*, dove si tenta di riprodurre il movimento parossistico, articolando lo spazio in tre settori, il funerale a sinistra, la strada coll'osteria al centro, la trincea a destra, col gruppo dei soldati che si sposta, risucchiando tutto al suo passaggio, verso sinistra, abbattendo i recinti, per il trionfo finale della morte.

Per comunicare la minaccia del nemico e l'ardore del combattente, la scena futurista evolve però in due direzioni diverse. La prima sarà l'occhio abbacinato dello spettatore, allontanato oniricamente per una percezione cifrata del mondo in guerra, o del mondo in quanto guerra. La seconda invece sarà l'avvicinamento corporale del pubblico, nell'azione fisica non più limitata nel circuito tradizionale. Nel primo caso, è il cinema l'inevitabile esito tecnico del medium inceppato drammaturgicamente, nel secondo è la piazza politica, tumultuosa e incontrollata, lo sbocco organico, in attesa della riconversione e regolamentazione fascista. Ma l'autentica direzione percorribile è tutta al di fuori del *quadro* teatrale, in cerca di luoghi oltre la finzione. Ma una volta svegliato, catapultato in strada, il corpo dello spettatore viene a contatto con altre formazioni sociali, la piazza agitata che riproduce come immersione interclassista l'orizzonte del Fronte. Sono questi gli anni, tra il suffragio universale e la mobilitazione collettiva per l'interventismo contro l'Austria-Germania. Il rischio, però, è quello di non riuscire a controllare le forze cui s'è concesso il voto o cui s'è messa in mano una baionetta. Perché sullo sfondo preme l'autentica *scena primaria*, ovvero l'immagine della folla sovversiva, dell'orda invasata nel delirio rivoluzionario, spettro rinforzato dai fantasmi della Comune e dell'Ottobre Sovietico, nella memoria recente dei Fasci Siciliani e dei moti del '98 a Milano, e più avanti rafforzato dall'occupazione delle fabbriche e del biennio rosso. Ovviamente, il teatro vecchio non può ospitare la rivoluzione, e quello nuovo non può che tentare di tradurla in azione, cavalandola per disciplinarla. D'altra parte, la partecipazione alla guerra agisce allo stesso modo della sedizione di piazza, di cui costituisce un'ambigua, non controllabile compensazione-devianza. Indispensabile sarà allora, alla fine del conflitto, far marciare la Piazza, cui si strappa del tutto la coscienza di classe, attraverso liturgie del consenso, garantendo il controllo disciplinato della Massa. In tal senso, le stesse *sintesi* futuriste presentano nel loro evolversi e nel loro progressivo spengimento le necessarie rettifiche ideologiche, funzionali a tale processo assimilativo.