

Titolo || IL «GESTO» ANTITEATRALE E ANTICULTURALE DEL FUTURISMO

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni editore, Roma, 1969.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

IL « GESTO » ANTITEATRALE E ANTICULTURALE DEL FUTURISMO

di *Giuseppe Bartolucci*

Anzitutto il linguaggio teatrale futurista (quello delle « sintesi » che a noi interessa) non è un linguaggio letterario fortunatamente; e come tale non ha alcun spessore drammaturgico né in senso tradizionale né in senso innovatore. E' in verità un linguaggio che da un lato proviene direttamente dalla vita, come una specie di frammento «vitale»; e dall'altro lato si inserisce in un gesto « scenico » in virtù della sua vitalità non del suo coordinamento culturale. Così di colpo vengono estromessi tanto la teatralità quanto l'intellettualismo, sin dalla pagina, sin cioè dalla composizione « visiva ».

E quando tutto ciò viene tradotto scenicamente ecco che si trasforma, si metaforizza in un « gesto », della cui natura non soltanto è difficile rendersi conto a tavolino, ma di cui anche è difficile sostenere il « peso » sul palcoscenico. Eppure è attorno a questo «gesto» futurista che s'incentra il primo organico tentativo di rinnovamento della scena italiana e non italiana. Un «gesto» vitale nella misura in cui sa riscattarsi dalla sorpresa, dall'istinto, dalla trovata, dalla volgarità, conservando al tempo stesso la sua natura ribelle e la sua sostanza provocatrice; un gesto innovatore nella misura in caccia via del palcoscenico ogni derivazione interpretativa e scenografica e registica e altresì ogni derivazione culturale di scrittura drammaturgica al tempo stesso, costruendo e specificando una sua presenza scenica « nuova ».

La sorpresa, l'istinto, la trovata, la volgarità in effetti sono per loro indole e struttura di provocazione letteraria semplicemente, essendo dettate da una opposizione alla letteratura drammaturgica del presente teatrale italiano (quello degli anni dieci, tra D'Annunzio e Benelli, tra Simoni e Bracco); e ciò che conta è distendere questa loro provocazione letteraria nell'azione scenica, appunto, mediante quel « gesto » cui facevamo poco sopra riferimento, con una sua corposità, con una sua fisicità, con una sua durata, con una sua temporalità. Ed una volta accertato che ogni azione scenica futurista è priva di agganci teatrali e culturali se non quelli insiti nel procedimento adottato, di sinteticità, di simultaneità, di sovrapposizione, in cui la sorpresa, l'istinto, la trovata, la volgarità trovano sistemazione e giustificazione in senso alogico, antipsicologico, antisentimentale, e via di seguito, bisogna cominciare a dare vita a quel « gesto » in corrispondenza e dentro il procedimento, come a un centro organico di smistamento di immagini di parole di suoni di luci, che tutt'assieme rendono conto di quel « gesto » e lo manifestano e lo esplicitano scenicamente.

Ciò che è importante è che qualsiasi recupero oggi si voglia fare del linguaggio teatrale futurista non lo si può eseguire se non attorno ad un « gesto » complesso e totale, in cui la parola e la immagine, il suono e la luce, trovino una loro collocazione e una loro dimensione « innovatrici », nella misura in cui inaspettatamente diventano estremamente contemporanee e complementari, rispetto a quel « gesto » stesso, il quale fa un po' da riconoscimento comune, da riflettore costante, pur essendo, di tutti questi elementi, il contenitore e il testimone, l'oggetto e il complice, in un'ambiguità riflessiva e deflagrante, distanziatrice ed esplosiva al tempo stesso. Così un « gesto » iniziale che assorba la provocazione letteraria insita nelle manifestazioni futuriste, di caffè o di teatro, quali ci hanno tramandato giornalisti e critici, è ancora stupefacente per la qualità di reazione che produce, a livello di spettatore o di frequentatore comune, nella sua purezza radicale di comportamento « oppositore », e tuttavia corre il rischio di diventare soltanto l'emblema di un atteggiamento, il modello di un confronto. L'atteggiamento e il confronto non possono più concentrarsi in comportamento per mancanza di supporti emotivo-politici riferentisi ad una situazione specifica, quella degli anni dieci precorrenti l'intervento, oggi la provocazione inevitabilmente diventando asettica e riduttiva in virtù di un'imitazione che può essere la più vicina possibile e la più corretta, su una situazione che è altrettanto ribelle ma per motivi sociali che nulla hanno a che fare con quelli degli anni dieci.

Questo « gesto » letterario allora scenicamente non tanto si rivolge e si rovescia sugli spettatori, i quali non possono che essere ironizzati, al massimo, da simile provocazione drammaturgica, ma mai « offesi » fisicamente, a motivo di quella inevitabile formalizzazione della scrittura drammaturgica, quanto invece si riflette e si distende su di essi con un'influenza più mediata che reale più di contrasto che vera, su un « velo » di letterarietà ancora una volta, seppur demistificata, dal momento che la storia della scrittura letteraria nel frattempo è andata ben oltre, e si è sviluppata organicamente, contro ogni comunicazione « corrotta ».

Il valore della comunicazione non « corrotta » in altre parole, in simile « gesto » iniziale letterario futurista diventa immediatamente esplicativo e ornativo, quando invece era nato come offensivo o esplosivo, per una specie di recupero di esteticità sulla traccia di un'immobilità di procedimento, che integro e vero com'è, tuttavia si abbassa a modello di se stesso, contemplandosi più che agendo, e quindi rarefacendosi come «forma».

Che cosa sia avvenuto, in quei caffè e in quei teatri degli anni dieci, lo sanno benissimo alcune generazioni degli ultimi venti anni, che in altri luoghi, teatro o ateliers o adesso anche strade che siano, hanno ripetuto lo stesso « gesto » di ribellione e di indignazione, e però non più in versione di culto imitativo, per snobismo di ritorni di vita o per aggiornamento di motivi intellettuali, bensì con un tradimento del « gesto » letterario e al tempo stesso con un rispetto del « gesto » totale delle serate futuriste degli anni dieci, il che ha meravigliato storici e professori e gente dabbene, obbligandoli a rivedere precipitosamente il loro giudizio « storico » sul futurismo italiano. E però codeste generazioni sono partite dalla vita ancora una volta, non dalla cultura o dal teatro, con una « vitalità » tanto più vera e duratura quanto meno legata alla circostanza o al riferimento, e per un fine non culturale né teatrale. Ciò che qui si vuol dire è che la contemporaneità del « gesto » futurista si rivela laddove questo « gesto » si amplia naturalmente o a immagine-suono o a corpo-relazione, inglobando materiali di vita ed elementi stilistici

Titolo || IL «GESTO» ANTITEATRALE E ANTICULTURALE DEL FUTURISMO

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni editore, Roma, 1969.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

propri alle ricerche di queste ultime generazioni, e conservando quella sua « vitalità » radicalizzata. L'immagine-suono permette in primo luogo infatti al « gesto » futurista o di acquisire quella ricerca di « rumori » insita già nel nucleo ispirativo e operativo degli anni dieci (da Russolo in particolare) e in secondo luogo di introdurre quella ricerca di « immagini » come movimento scenico reale quale continuum, quale fluido, che sta un po' alla base della ripetizione come procedimento cinematografico oggi. Il corpo-relazione permette poi di ricondurre alla fisicità, alla materialità l'operazione scenica tutta quanta, con particolare riferimento all'intervento, fisico, materializzato dell'attore, riferendosi al comportamento di questo attore rispetto a se stesso e agli altri collaboratori dello spettacolo, oltre che rispetto agli spettatori-partecipanti tutti quanti; dal primo all'ultimo. Sono nozioni, queste, che hanno preso piede e si sono venute sviluppando negli ultimi dieci anni, su una perdita della regia intellettuale e critica, della scenografia estetizzante o moralizzante, dell'interpretazione a livello esortativo e rassicurante, con una prospettiva di corporeità quale elemento base interpretativo che dà al « gesto » una materialità benefica, fuori di ogni spiritualismo o moralismo, e che altresì gli dà anche una responsabilità di relazione applicabile e confrontabile di volta in volta con il comportamento.

L'immagine-suono e il corpo-relazione sono allora i dati che riempiono il « gesto » futurista dandogli quella effettiva contemporaneità che esso merita e di cui è fornito originariamente; e così il « gesto » futurista, nel suo embrione, come nucleo globale di ricerca, da Balla, a Boccioni, da Marinetti e Prampolini, da Cangiullo a Carli, possedendo già differenziatamente una serie di esperienze sull'immagine, sul suono, sul corpo, sulla relazionalità, può rinsanguarsi e rinnovarsi energeticamente, soltanto per radicalizzazione di se stesso, come radicale si era mostrato in quel suo embrione.

A questo punto siamo al di là (e dentro contemporaneamente) dei manifesti futuristi sul teatro e sul cinema e sulla musica e sulle arti figurative cioè non siamo più sulla soglia di possibili accadimenti e azioni teatrali, teorizzabili via via in lunghi e splendidi discorsi e argomentazioni, come da troppa gente si viene sostenendo per negare validità di continuità e rigore di operatività al futurismo in genere, e in particolare al futurismo teatrale. Di più: siamo al di là anche delle specifiche offerte drammaturgiche di sintesi « avanzate » sperimentalmente e però leggibili soltanto, come tanta critica tutto sommato preferisce ammettere e sostenere per non venir meno alle proprie abitudini e alle proprie inconsistenze.

Il « gesto » futurista nell'accezione che gli abbiamo data in effetti vertiginosamente si dilata e si completa, nel momento in cui la ribellione istintiva e violenta, fa di questo istinto e di questa violenza, il punto centrale e riflessivo di un'operazione scenica che sconvolge il « prodotto » non soltanto nel suo rovesciamento ascensionale e progressivo di personaggi ed azione ma anche nella sua nozione comunicativa a base di discorsi e di argomentazioni didattiche e comprensibili per approssimazione conoscitive quando non avvenga per deformazione ideologizzante; e nel momento in cui non completato da questa violenza verso il « prodotto » lo bombarda da più parti, siano immagini o rumori, siano corpi o relazionalità, perché non si renda sicuro nemmeno della sua violenza evettrice, ma si ponga in contatto e si confronti con altre arti, non per contaminazione né per assorbimento, ma per espansione e per scansione, alla ricerca di una temporalità, di una spazialità che contestino ogni durata estetizzante e ogni validità moralizzante al tempo stesso, su molteplici piani operativi.

In effetti il « gesto » futurista nella sua accezione originaria e in quella di una possibile contemporaneità si presenta come una opposizione radicale all'estetismo, nelle varie esemplificazioni di bello e brutto, e nelle varie concessioni di grazioso e di pulito; ed anche si presenta come un'opposizione alla moralità nelle varie esemplificazioni di riduttivo e di compromissorio, e nelle varie concessioni di perbenismo e di conformistico; e sono opposizioni che valevano ieri quanto oggi, predominavano negli anni dieci quanto negli anni sessanta, all'interno della società e all'interno del teatro, secondo quanto è facilmente possibile dimostrare. Così dal punto di vista intellettuale l'ironia per il « gesto » futurista si trasforma qualitativamente in « giuoco » nel momento in cui al di là dell'estetismo e del moralismo, si configura come una demistificazione costante e globale della realtà, e dal punto di vista tecnico il gusto dell'offesa si trasforma qualitativamente in corporeità comportamentistica, al di là della tecnicizzazione stessa professionale e della manipolazione degli elementi stilistici. Un « giuoco » e una « comportamentistica » che liberano e rendono ricchi, nella loro gratuità consapevole e nella loro responsabilità cosciente.

Allora l'oggetto, quello marinettiano, o quello di Balla e di Boccioni, non è soltanto il personaggio protagonista, il primo personaggio protagonista che si affaccia sul palcoscenico e vi diventare senza nostalgia di scene naturalistiche o di interpretazioni romantiche, ma è anche il punto di raccordo tra i personaggi deconcentrati e distrutti e l'azione simultaneizzata e sovrapposta; un oggetto che sta a metà strada tra l'insolenza offensiva del movimento del corpo dell'attore in sede di contestazione del personaggio a tutto tondo e la ripetizione infinita e proiettata nel vuoto dell'azione che tende a frantumarsi e a vivere di questa frantumazione; ed il movimento del corpo qui è semplicemente indicativo di un'offesa mentre la ripetizione dell'azione diventa un dato di fatto permanente, di fronte a quell'oggetto inanimato ma vivo che riceve come proiezione l'uno e l'altra e le rimanda attorno concentricamente nello spazio scenico. E nel momento in cui le luci, e i colori, si fanno immagini, presso Balla, o nelle esperienze fotografiche di Bragaglia, o nelle operazioni di Ricciardi, acquistando un movimento che non è a se stante, e cioè non di contrasto o opposizione agli oggetti e ai corpi, divenendo peraltro anch'esse personaggi, e pretendendo di dare soluzioni conoscitive oltre che rappresentative, ecco che la circolarità dello spazio scenico viene assumendo un suo avvolgimento, una sua penetrazione, dentro e di fronte agli oggetti e ai corpi, attraverso una fluidità che ne cataloga e ne caratterizza l'espressione. Allora il movimento loro diviene il movimento di tutti, sia che ciò avvenga per avvolgimento sia per penetrazione, con una contemporaneità che appare straordinaria soltanto per chi non ha voluto

Titolo || IL «GESTO» ANTITEATRALE E ANTICULTURALE DEL FUTURISMO

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni editore, Roma, 1969.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

comprendere la disposizione appunto delle luci e dei colori in quegli anni di spregiudicata ricerca.

Così l'aver attraversato e ferito a morte la parola drammaturgica della tradizione, di quella grande e di quella piccola indistintamente, non rimane un'operazione fine a se stessa, non è giuoco bellissimo ma gratuito, non è uno schiaffo atroce e senza risparmio, non è una sorpresa da rinnovare villanamente, verso chi ancora scrive o scriverà drammaturgicamente, nell'illusione di comunicare qualcosa di essenziale o di importante, ma si affianca e si dilata per immagazzinamento di altri elementi, a quelle luci e a quei colori, come immagini compensative e espansive al tempo stesso della parola stessa, per una liberissima trascrizione in chiave visiva e immaginativa. Quando non sia accompagnata e deformata tale parola da rumori e da suoni che nella loro brutalità e nella loro alterità confrontino il superamento sempre doloroso e ingrato della normale maniera di comunicazione, attraverso il discorso scandito in battute e dialoghi, e gli diano saldezza di giuntura e rigore di partecipazione, dentro un'azione parlata che è frantumata e rinviata di continuo non per isolamento e per angoscia bensì per rigurgito di vita e per rimando di materialità. Ed una scrittura scenica che fa del « gesto » nel suo insieme procedurale-percettivo il punto di raccordo e di confronto ha la possibilità di variare dalla provocazione letteraria a quella fisica, dalla provocazione di immagini a quella di suoni, su piani diversi e concomitanti, fuori di oggi intellettualismo e di ogni moralismo, come già si è detto, senza perder di vista la vita e non bruciandosi in essa, senza escludersi dalla ricerca sperimentale e però non soggiacendo ad essa.