

El Espectáculo en la Lengua y la Literatura Italianas

En este volumen se compendian los estudios de italianística presentados en el XXXIV Congreso de Lengua y Literatura Italianas de la Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas (A.D.I.L.L.I.) realizado en septiembre de 2018, en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.

El tema convocante: El espectáculo en la lengua y literatura italianas, suscitó gran interés entre los especialistas de nuestro país y del extranjero que se dedican a la italianística y despertó interés entre estudiantes avanzados y egresados que se inician en la investigación, quienes participaron en algunos de los artículos.

La variedad de subtemas del espectáculo presentados, tanto en la lengua y especialmente en la literatura italianas, favoreció un entusiasta debate e intercambio de ideas, conocimientos y experiencias entre los expositores y el público asistente.

Editorial Brujas



ISBN 978-987-760-263-0



9 789877 602630

Norma R. Ceballos Aybar
Compiladora

El Espectáculo en la Lengua y la Literatura Italianas



Universidad
Nacional
de Córdoba

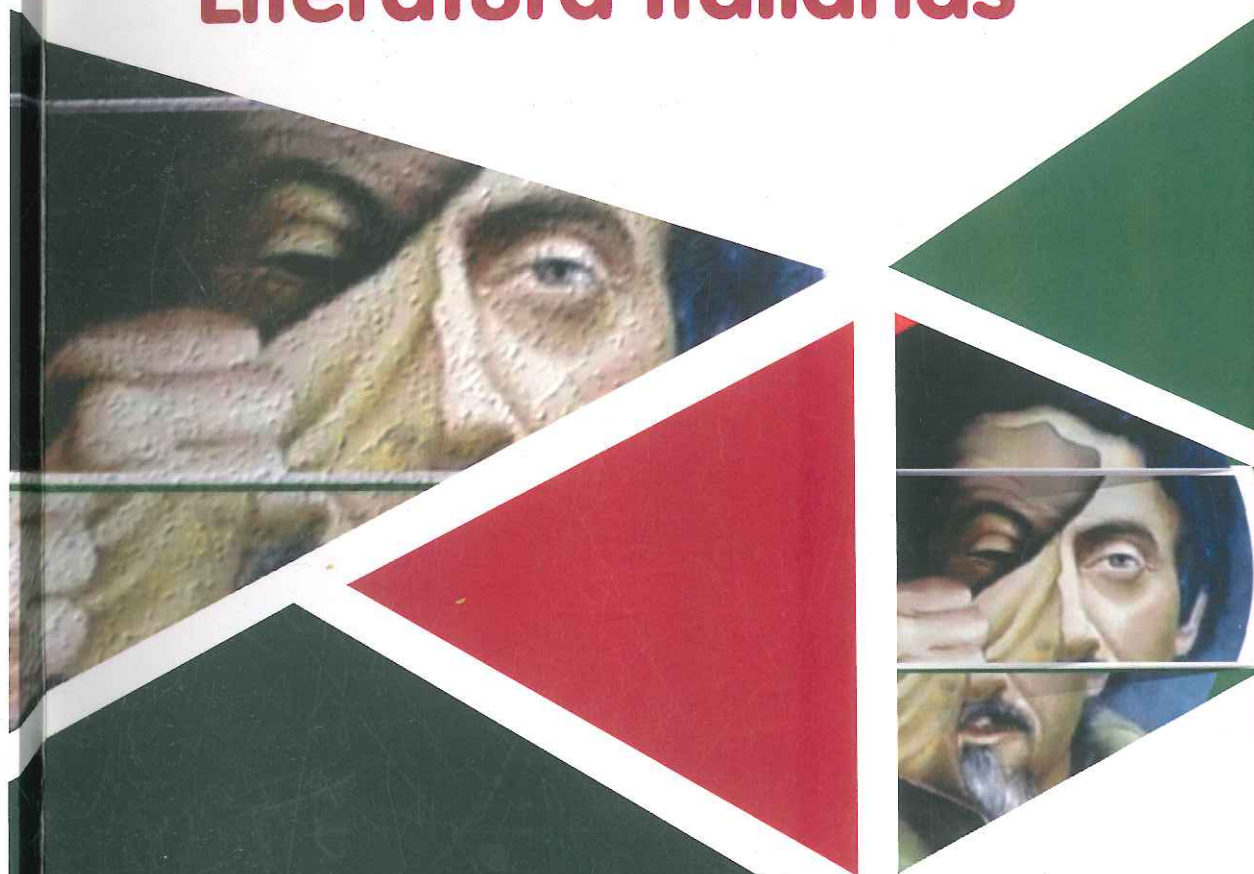


ADILLI
Asociación Docentes e Investigadores
de Lengua y Literatura Italiana



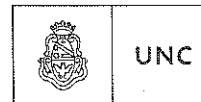
► Norma R. Ceballos Aybar
Compiladora

El Espectáculo en la Lengua y la Literatura Italianas



El espectáculo en la lengua y la literatura italianas

Norma R. Ceballos Aybar
Compiladora



Título: *El espectáculo en la lengua y la literatura italianas*

Autoras: Mariela Andrea Bortolon ; Florencia Susana Verzino Dantas ; Norma Rosario Ceballos Aybar

Compiladora: Norma Rosario Ceballos Aybar

Bortolon, Mariela Andrea

El espectáculo en la lengua y la literatura italianas / Mariela Andrea Bortolon ; Florencia Susana Verzino Dantas ; Norma Rosario Ceballos Aybar. - 1a ed. - Córdoba : Brujas ; Ceballos Aybar : Norma Rosario, 2019.

444 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-760-263-0

I. Literatura. 2. Lengua. 3. Literatura Italiana. I. Verzino Dantas, Florencia Susana. II. Ceballos Aybar, Norma Rosario. III. Título. CDD 850

© De todas las ediciones, Las autoras

© 2019 Editorial Brujas

1° Edición.

Impreso en Argentina

ISBN 978-987-760-263-0

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin autorización previa.



ENCUENTRO
Grupo Editor

www.bibliotecadigital.editorialbrujas.com.ar

Editorial Brujas



Pluma Libre

www.editorialbrujas.com.ar publicaciones@editorialbrujas.com.ar

Tel/fax: (0351) 4606044 / 4691616 - Pasaje España 1486 Córdoba-Argentina.

AUTORIDADES

ADILLI - ASOCIACIÓN DOCENTES E INVESTIGADORES DE LENGUA Y LITERATURA ITALIANAS

Presidente: Nora Hebe Sforza

Vicepresidente: Daniel Capano

Secretario: Daniel Del Percio

Prosecretario: Mónica Arreghini

Tesorero: Paula Riva

Protesorero: Gustavo Artucio

Vocales titulares: Beatriz Neumann, Norma R. Ceballos Aybar, Adriana Crolla

Vocales suplentes: Graciela Caram Catalano, Laura Martín, María Troiano

Revisores de cuentas: Silvia Breccia, María del Carmen Pilán, Elena Acevedo de Bomba

Revisores de cuentas suplentes: Trinidad del Carmen Castiñeira, Analía Soria, Gustavo Kunisch

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Vicerrector: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

FACULTAD DE LENGUAS

Decana: Dra. Elena del Carmen Pérez

Vicedecano: Mgtr. Martín Salvador Capell

COMISIÓN ORGANIZADORA

Coordinadora: Prof. Mgtr. Norma R. Ceballos Aybar

Integrantes: Beatriz Blanco, Mariela A. Bortolon, Patricia Deane, Julio A. Manzanelli, Egle E. Navilli, Carolina Negritto, Massimo Palmieri, Valeria S. Sapei, Silvina M. Voltarel, Cecilia Chiabrandi, Ángela M. Castro, Leina Serqueira, Florencia S. Verzino Dantas, Enrique Rossetto.

COMISIÓN DE REFERATO

Fernanda Elisa Bravo Herrera (UBA - CONICET)

Graciela B. Caran Catalano (UNCuyo)

Adriana Cristina Crolla (UNLitoral)

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata)

María Inés Milano (UNC)

Beatriz Neumann (UNP "San Juan Bosco)

María Troiano de Echegaray (UNCuyo)

ÍNDICE

| | |
|---------------|---|
| PRÓLOGO | 9 |
|---------------|---|

CONFERENCIAS PLENARIAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| “Ma le parole si vedono elle, o si ascoltano?” Il teatro di Vittorio Alfieri, fra grandi passioni e disinganno della storia. [Carla Forno] | 12 |
| Tra identità nazionale e americanizzazione. La televisione italiana e il legame con gli Stati Uniti, dalle origini a oggi. [Luca Barra]..... | 36 |
| Rivoluzione nella tradizione. Linguaggi e modelli produttivi della fiction televisiva italiana contemporanea. [Luca Barra]..... | 49 |

PARTE I - LITERATURA

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Indicaciones y acotaciones escénicas en el teatro de Eduardo De Filippo. [Elena Victoria Acevedo de Bomba]..... | 60 |
| La espera y el miedo. temas centrales en tres obras teatrales de Dino Buzzati [Gonzalo Javier Arzuaga, Federico Ferroggiaro]..... | 71 |
| Dal libro al palcoscenico. [Claudia R. Bossio, Julio A. Manzanelli]..... | 78 |
| La intimidad como espectáculo en la obra de Giuseppe Tommasi di Lampedusa. [María Eugenia Bottino Rocca] | 88 |
| Una "fuga literaria": componentes musicales y variaciones narrativas en <i>Canone inverso</i> de Paolo Maurensig. [Daniel Alejandro Capano]..... | 96 |
| El espectáculo como espejo: "Autobiografía de un espectador" de Italo Calvino. [Hebe Silvana Castagno]..... | 102 |
| "Mirar desde arriba": sobre <i>Il barone rampante</i> de Italo Calvino. [Trinidad del Carmen Castiñeira]..... | 110 |
| <i>Novecento</i> di Alessadro Baricco y la crisis de la representación. [Viviana D'Andrea de Moreno, María Gabriela Rojas, María del Huerto Heredia Zazzarini]..... | 117 |
| Marinetti 1926: le Misurazioni <i>come nuova critica teatrale e il primo viaggio in Sud America</i> . [Hideyuki Doi]..... | 122 |
| Francesca y Paolo: la muerte como principio y fin. Una recreación teatral de Silvia Purcarete. [Christian Luis Godoy]..... | 133 |
| Il "volo" negli anni trenta e cinquanta fra politica e arte attraverso l'esperienza di Fontana. [Mutsuki Iwaya]..... | 139 |
| Una mujer <i>Tutta casa, letto e Chiesa</i> . El espectáculo teatral de Franca Rame y Dario Fo y los discursos político feministas de su contexto de producción. [Laura Elizabeth Martín]..... | 149 |
| Las grandes bellezas: Spectare la morte e le rovine (Contemplar la muerte y las ruinas) [María Cecilia Micetich]..... | 158 |
| Pupi Avati: Bologna città-madre o il corpo de la memoria. [Massimo Palmieri]..... | 168 |

Marinetti 1926: le *Misurazioni* come nuova critica teatrale e il primo viaggio in Sud America

Hideyuki Doi
Ritsumeikan University, Kyoto

Verso la prima metà degli anni Venti il capostipite del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), tende più che mai a realizzare collaborazioni non solo a livello di singole opere a partire da *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* di F. T. Marinetti e Enif Robert (Milano, Facchi, 1919), ma anche a livello di frequentazioni internazionali: per dimostrare finalmente in concreto la simultaneità del Movimento la rete dei collaboratori si allarga come si evince dal testo redatto da Marinetti in francese, *Le futurisme mondial: manifeste à Paris*, per «Noi» (II, 6-9, gennaio 1924), il periodico artistico dal sottotitolo «Rivista internazionale dei futuristi» diretto da Enrico Prampolini (1894-1956) a Roma nel periodo dal 1917 al 1925: il consorzio spazia dai paesi europei, Russia, Polonia, tre paesi baltici, alle Americhe del nord e del sud, fino al Giappone. Per gli orizzonti europei e russi i contatti erano ormai stabiliti quasi da un decennio grazie alle delegazioni intraprese fra loro negli anni precedenti alla Guerra. Ora il caso giapponese mostra bene l'intento di espansione internazionale condiviso nel Movimento dell'epoca.

Nel manifesto in francese *Le futurisme mondial* la parte dedicata ai collaboratori giapponesi era descritta come segue: «TOKYO-YOKOHAMA, avec Tai Kambara, Togo, Hirato, Nagano, Murayama»: fra questi, Tai Kambara (1898-1997), un pittore che anche pratica la scrittura teorica e letteraria, aveva pubblicato nel numero precedente di «Noi» *Mahiru no gaidō* «Le strade in pieno giorno», un «poème musical» ovvero versi puramente fonetici quindi “non-sense” rimanendo senza traduzione, poiché semplicemente trascritti in alfabeto dal testo originale. In patria Kambara aveva invece reso in giapponese due anni prima nel 1922, per i tipi di Shimode di Tokyo, *Poupées Electriques: drame en trois actes* del 1909, e pubblicherà l'anno dopo *Studi sul futurismo* (Tokyo, Idea Shoin, 1925); il pittore Seiji Tōgō (1897-1978) – il secondo nome che appariva sulla lista di «Noi» – aveva conosciuto a Parigi il gruppo di Marinetti, mentre il poeta Renkichi Hirato (1894-1922) – già morto di polmonite a ventisei anni prima che il suo nome si era reso noto ai colleghi italiani – aveva distribuito il suo manifesto *Movimento futurista giapponese* in uno *happening* sperimentato nel cuore di Tokyo un giorno del dicembre 1921; altri due pittori, Yoshimitsu Nagano (1902-68), fratellastro di Tōgō e apprendista a Parigi, e Tomoyoshi Murayama (1901-77), residente a Berlino, avevano partecipato a una mostra futurista nel marzo 1922; due quadri «Operai» e «Donna

balalaika» di Nagano inoltre erano stati riprodotti sul n.5 di «Noi» dell'agosto 1923⁵⁰, e sulla quarta di copertina sempre dello stesso numero il movimento di Murayama figurava col nome di “Costruttivismo Cosciente” in una lista “visual” delle riviste futuriste del mondo.

Gli artisti giapponesi appena nominati tentano i primi approcci al futurismo italiano, non per canali diretti ma attraverso i berlinesi della rivista «Sturm» frequentati dai giapponesi *in loco*. Ricordiamo che nel 1922 il futurismo italiano era sempre più presente in Germania con la Grande Esposizione Futurista Internazionale di Berlino e con la Prima Esposizione d'Arte Internazionale alla Haus Leonard Tietz di Dusseldorf. I giapponesi avevano prima conosciuto in Estremo Oriente il futurismo tramite i formalisti russi mischiati fra i cosiddetti rifugiati bianchi in Giappone negli ultimi anni Dieci, dopo la rivoluzione bolscevica. Ma riuscivano comunque ad apprendere qualche testo e notizia a partire dal primo contatto in assoluto con il Manifesto di fondazione pubblicato in traduzione sul mensile «Subaru» solo tre mesi dopo la comparsa parigina. A curarla era lo scrittore Ōgai Mori (1862-1922), medico militare e abile interprete di romanzieri tedeschi e francesi⁵¹.

Il momento culminante del coinvolgimento di artisti giapponesi è stato l'“Esposizione d'arte italiana futurista: Pittura, scultura, architettura” tenuta il 21 gennaio 1922 al Teatro Modernissimo di Bologna (Omuka 1991: 38-40), e la replica torinese al Winter Club nella Galleria Subalpina del 27 marzo 1922 («La Stampa», 28 marzo 1922): lì venivano esposti due quadri «Al pianoforte» e «Donna che si pettina» del pittore Tōgō, che frequentava il gruppo di Marinetti con due viaggi brevi da Parigi nell'ottobre 1921 e nel gennaio 1922, e presto si rese conto di non poter condividere atti troppo politici, nonché bizzarri e catastrofici, derivati dal nichilismo quale effetto del trauma bellico (Tōgō 1999 [1960, 1973]: 244-245). Per i giapponesi la Grande Guerra è stata una esperienza per così dire piuttosto fugace, poiché durata due mesi contro i tedeschi in Cina e Micronesia. I giapponesi moderni, nuovi imperialisti di facili vittorie, allora non potevano percepire la valeriana “crisi dello spirito”, che suscitava violente reazioni politiche e culturali, apparentemente poco stimolanti per un talento ancora giovane come Tōgō, in precedenza colpito dalle teorie e tecniche futuriste ancora prima che partisse dal Giappone, verso la metà degli anni Dieci.

⁵⁰Lo stesso dossier riportava anche un «Ritratto» di Emilio Pettoruti (1892-1971) in procinto di fare ritorno in Argentina, da sempre considerato non come collaboratore “straniero”, ma come “uno di noi” (Kaplan 2015: 21).

⁵¹La sorprendente contemporaneità delle reazioni estere vale anche per il caso argentino in cui Juan Mas y Pi, un giornalista catalano, traduce il primo Manifesto per il periodico «El diario español» del 21 marzo 1909 (Alcalá 2009: n.1, 46; 142).

Tuttavia il riavvicinamento ai giapponesi da parte di Marinetti è stato intenso fin tanto che si pianificavano mostre futuriste e la trasferta di Marinetti a Tokyo per il mese di marzo 1922, ma il mediatore Tōgō lasciò naufragare il progetto per il disincanto provato a Bologna (Omuka 1991: 42, 44). Poi ancora per l'aprile del 1925 insieme alla moglie Benedetta Marinetti intendeva visitare il Giappone organizzando mostre e *performances*, ma anche questa volta chi faceva da intermediario, ovvero Harukichi Shimoi (1883-1954) uno dei primi fascisti mussoliniani, non colse l'obiettivo di realizzare la trasferta (Zanotti 2013: 97).

Marinetti non partì per il Giappone nel 1925, ma per il Sud America sì, nell'anno seguente. Per 49 giorni nei mesi di maggio e giugno 1926 compie una *tournee* insieme a Benedetta in tre paesi a partire dal Brasile (dal 13 maggio al 4 giugno), poi in Argentina (dal 7 al 28 giugno), infine in Uruguay (dal 28 al 30 giugno), senza riuscire a proseguire per Cile e Messico, contrariamente a quanto prestabilito (Segoviano 2017: 98). Il programma del viaggio, organizzato dall'impresario brasiliano Niccolino Viaggiani (Saitta 1999) e ricostruito in uno studio di Brum (2012: S166-170), è fitto a dire di Marinetti, di ben «35 conferenze-declamazioni (Rio de Janeiro, S. Paolo, Santos, Buenos Aires, La Plata, Cordoba, Rosario, Montevideo)» che portano la «trionfale esplosione del Futurismo nell'America del Sud» (*Marinetti e il Futurismo*, memorie di Marinetti, edite per Augustea di Roma-Milano nel 1929; Marinetti 1987:515). Ma in realtà, come si descrive nei suoi *Taccuini*, la serata futurista del 24 maggio a San Paolo si rivela un coro di fischi, e si conclude in uno scandalo antifuturista (Marinetti 1987: 522-523), analogamente a quanto succedeva una volta in Italia. Tale reazione, non necessariamente del tutto negativa, poteva essere una dimostrazione del potenziale di provocatorietà insito nel futurismo, mentre, come documenta Alejandro Patat, la rivista «Martin Fierro» (1924-27) pubblica lo *Homenaje a Marinetti* in quattro pagine (n. 29-30, 8 de junio de 1926), per cui contribuisce tra l'altro Guillermo de Torre, intenditore di ogni corrente artistica europea nonché fratellastro di Borges: il dossier non era altro che per la serena «monumentalizzazione» di Marinetti, le cui posizioni sono ormai «non più innovative ma addirittura storiche» (Patat 2006: 103). Già da tempo l'immagine di Marinetti rappresentava un'idea di futurismo identificato ormai nel culto di un singolo individuo-icona, come nel caso di Mussolini per il fascismo. Sul numero di «Martin Fierro» Piero Illari, emigrato l'anno prima in Argentina e da tempo attivo come caporedattore della rivista futurista di origini parmensi «Rovente» (Briganti 2008; Alcalá 2009: 65-69), solo egli elogiava il poeta come «apóstol de energía», con il tono acclamante tipico del futur-fascismo. Dieci anni dopo Marinetti tornerà in Argentina ora in una famosa delegazione ufficiale formata insieme a Giuseppe Ungaretti per partecipare al Congresso

Internazionale dei P.E.N. Club tenuto a Buenos Aires dal 5 al 15 settembre 1936, dove sarà messo a fuoco il contrasto di molti scrittori liberali contro le ideologie fasciste, le cui posizioni nettamente totalitariste saranno sostenute dal nostro, come raccomandava la diplomazia del regime sin dalla volta della prima visita del 1926, pertanto si richiedeva una cauta presa di distanze per gli avanguardisti argentini già a partire dagli anni Venti (Tejeda 1982: 34).

Marinetti, prima di partire per il Sud America, aveva iniziato a sostenere dai primi giorni dello stesso anno la rubrica di recensione teatrale *Misurazione*, su «L'Impero» quotidiano di regolare uscita, fondato da Mario Carli (1888-1935) e Emilio Settimelli (1891-1954) all'indomani della Marcia su Roma. I due, attraversate insieme le esperienze di pubblicazioni futuriste quali «Dinamo» e «Roma futurista», ora con «L'Impero» si rivolgono ai tesserati e in pochi anni vanterannola fama del «massimo quotidiano fascista di Roma e fra i maggiori d'Italia», pretendendodi raggiungere i diecimila abbonamenti, con una invocazione non solo ideologica ma anche tecnica: «Amore al Duce e al Fascismo!».

Il giornale accoglie Marinetti come ospite d'onore al posto di titolare della rubrica teatrale. Marinetti, «uno degli uomini mondiali», «Maestro» con la M maiuscola, per la prima volta esamina opere altrui: attività mai intrapresa prima, essendo la critica sempre contrastata anche per via delle incomprensioni reciproche. E ora deve anche affrontare la produzione teatrale dell'epoca messa in scena nella Capitale, non strettamente futurista né sperimentale. Tanto è vero che Marialuisa Grilli, la curatrice che ha raccolto tutte e 54 le puntate – rilasciate dal gennaio 1926 al gennaio 1929 prima esclusivamente su «L'Impero», poi anche sul supplemento settimanale illustrato «Il brillante» nel volume omonimo *Misurazioni* pubblicato per Vallecchi nel 1990, ha potuto mettere a confronto i giudizi marinettiani con quelli altrui suoi contemporanei, riportati nello stesso libro, quali Guido Ruberti, Adriano Tilgher e Silvio D'Amico, gli elzeviristi e critici che in quegli anni erano in attivo⁵².

Insomma «misurare le misurazioni» è possibile, poiché i teatri che Marinetti frequentava erano quelli comuni sia per gli altri addetti ai lavori che per il pubblico, con drammi proposti a loro da autori loro contemporanei, tra cui pochi rimasti come classici riproponibili. Marinetti entra in scena in un contesto riassumibile come segue: in quegli anni, già a

⁵²Qualificato com'era, D'Amico si recherà a Buenos Aires nel 1947 su invito di Gherardo Marone a tenere un ciclo di conferenze presso la Dante sullo sviluppo del teatro italiano, e *ivi* pubblicherà dal 1954 al 59 *Historia del teatro universal*, in 4 volumi per Losada di Buenos Aires, la cui pubblicazione in versione italiana *Storia del Teatro Drammatico* è stata un'impresa colossale iniziata nel 1939 e terminata solo nel 1953, oggetto tutt'ora di continue ristampe e aggiornamenti.

partire dal 1924, le serate futuriste, che erano piene di numeri "sorpresa" cominciavano ad avere una natura diversa, data la "stanchezza" di una battaglia portata avanti da più di un decennio (Marinetti 1990: 8) in quanto senza il sostegno di declamazioni e schizzi brevi prevedevano ora una determinata compagnia guidata da una regia nonché un copione fatto appositamente: le due compagnie "Compagnia futurista" e "Il nuovo teatro futurista" erano dirette dal canzonettista Rodolfo De Angelis e "Il nuovo teatro della Pantomima" era una creazione di Enrico Prampolini, esponente del futurismo storico e scenografo (Bertini 2002: 34).

Ormai è già passata la provocatrice stagione della "voluttà di essere fischiati" (l'omonimo manifesto del 1915 era originariamente intitolato *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911), allora Marinetti inizia a confrontarsi con il teatro convenzionale, dando alle stampe i drammi preparati per serate più che mai sceneggiate quali *Prigionieri* (1927, Milano, Vecchi), *Vulcano* (1927, Milano, Vecchi), *L'oceano del cuore: sintesi incatenate* (1928), quest'ultimo pubblicato su «Comoedia» (a. X, n. VI, 15 giugno - 15 luglio 1928), una rivista divulgativa anche esterna al circuito avanguardista. Dunque per la curatrice delle *Misurazioni*, Marialuisa Grilli, Marinetti stesso compie il suo ritorno all'ordine, con pièce teatrali che raccontano storie coerenti in più atti, in forma ortodossa a partire da *Tamburo di fuoco: dramma africano* del 1923 (Milano, Sonzogno), che ricordano i drammi prefuturisti *Poupées électriques* (1909) e *Le roi Bombance* (1905), entrambi significativamente ripresi eriscritti in italiano nel 1920 (come *Elettricità sessuale: sintesi futurista* e *Re Baldoria: tragedia satirica in quattro atti, in prosa*), fino ai titoli appena menzionati del 1927 e 1928 destinati alle compagnie futuriste (Marinetti 1990: 8-9). È da aggiungere che benché passasse un periodo reazionario come tutti gli altri, lo sperimentista Marinetti non cede del tutto, la sua scabrosa identità agitatrice non è rinnegata dal teatro tattile (1921), una *performance* considerata da tutti bizzarra, o dal teatro della sorpresa (1921) conseguente a quello di varietà come miscela di generi, che non convinse l'artista giapponese Tōgō che vi partecipò nel 1922. Dopo anni di interruzione, di nuovo Marinetti ritorna al teatro sintetico di simultaneità rinominato «Simultanina» (divertimento in sei sintesi), la serie del 1931, o ancora prima con *Luci veloci* (1929), *Il suggeritore nudo* (1929), quando era diventato accademico d'Italia, sufficientemente affermato nel mondo artistico e politico.

Nell'affrontare il teatro di maggior popolarità il tono della rubrica di *Misurazione* è tendenzialmente critico nel senso stretto del termine, mai lodevole, financo sprezzante, dando per "passatista", un aggettivo presente da sempre nella terminologia futurista. Con tale tono tagliente e sentenzioso, il critico stronca spesso anche per rilevare la teoria del teatro futurista. Così

si leggono nella prima puntata della Rubrica i commenti su *Snob* di Carl Sternheim: «Questa trovata che poteva essere presentata in una sintesi di due minuti è stata invece diluita in tre atti. Ciò prova l'importanza del Teatro sintetico futurista, creato da me e da Settimelli» (Marinetti 1990: 21). Il giudizio suona piuttosto severo anche se si tratta di una compagnia diretta da Bragaglia, il quale viene comunque apprezzato dallo stesso critico per «la genialità scenografica».

Il criterio "futur-centrico" in una sorta di appropriazione si notava prima sul manifesto *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile* («Noi», I, n.6-7-8-9, marzo 1924), dove secondo Marinetti il pubblico accoglie *Sei personaggi in cerca d'autore* come «futurismo nelle sue forme moderate», e, non solo, deve molto ai futuristi persino la rivoluzione scenografica del teatro russo (Marinetti 1968: 171). A nostro avviso la struttura alienante di Pirandello, pur rimanendo nell'ambito teatrale di fatto, supera la cosiddetta drammaturgia futurista incentrata sull'effetto immediato, non tanto su un metodo ben inquadrato.

Questi spunti su Pirandello sono ripresi da Marinetti per le conferenze in Argentina (Marinetti 1987: 617, n. 20), dove la prima rappresentazione dei *Sei personaggi* era avvenuta felicemente a Buenos Aires nel 1922 con la compagnia diretta da Dario Niccodemi portefeño di formazione, la stessa compagnia che ha realizzato un anno prima il successo clamoroso con la prima assoluta dei *Sei personaggi* al Teatro della Valle di Roma. Pirandello era un nome rilevante del teatro contemporaneo, anche in Argentina, dove fece due visite nel 1927 e nel 1933 portando altre sue opere nei teatri locali.

Quello che nella lode a Pirandello Marinetti intende per "Teatro sintetico futurista, creato da me e da Settimelli" è deducibile da uno dei manifesti interventisti, *Il teatro futurista sintetico: atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale*⁵³. Il manifesto pubblicato 10 anni orsono ci trasmette direttamente la centralità del teatro come spazio nella tecnica di comunicazione futurista marinettiana con la celebre frase evidenziata in grassetto: «Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro. Infatti il 90 per cento degli Italiani va a teatro, mentre il 10 per cento legge libri e riviste» (Marinetti 1968: 114; Bonino 2009: 173). Non è solo per tale effetto proto-massmediatico di allora che il teatro è uno dei generi prediletti da Marinetti, ideale in quanto ci si può aspettare una reazione-interazione del pubblico che giunge alla collaborazione, mai passiva, ma dinamica, come si

⁵³Il manifesto è stato firmato da Marinetti, Settimelli e Corra, datato gen. feb. 1915, pubblicato in due volumi: I, Milano s.d. [ma 1915] e II, Suppl. teatrale alla rivista «Avvenimenti», 2-9 apr. 1916, pp. 3-30.

leggeva già sul manifesto *Il teatro di varietà* del 1913 («Daily-Mail» 21 nov. 1913; Marinetti 1968: 83; Bonino 2009: 165). In quanto totale e sintetico, il teatro di varietà o della sorpresa vede convergere la parola declamatoria, la musicacaotica di rumori, la pittura futurista e l'azione danza "fisicofolle", le singole componenti sulle quali il futurismo è destinato a "manifestare" il suo pensiero nel corso degli anni Dieci⁵⁴.

Molto succinta è piuttosto la sua rubrica, come allude il titolo-non titolo "Misurazione", che è una denominazione puramente pratica di quel riquadro di dimensione limitata, che non reca un titolo preciso. Il termine "misurazione" è stato scelto per indicare una recensione insolita anti-convenzionale, come si sostiene nel manifesto del 1914 *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* di Corra(dini) e Settimelli: «poiché le parole critico e critica sono ormai disonorate dall'uso immondo che se ne è fatto, noi futuristi le aboliamo definitivamente per adottare in loro vece i termini misurazione, misuratore» (Milano, Direzione del Movimento Futurista, p. 1). "Misurazione" come genere o formula di nuova concezione, quasi per dire "manifesto" così come chiamato quell'atto di chiarire la propria presa di posizione artistica, il che era già una novità poiché tradizionalmente la coscienza di sé, seguita poi dall'auto-dichiarazione, non faceva parte della consuetudine di artisti, ma ogni definizione partiva sempre *a posteriori* da storici di qualche secolo dopo.

"Misurazione" ha determinati indicatori – nel linguaggio di Marinetti, "rubriche" – che sono elementi giudicati separatamente quali Autore, Concezione, Trama, Trovate, Esecuzione, Abiti, Scenografia e luci, Pubblico. Se vogliamo, si presenta come un telegramma, del quale l'essenzialità era riconosciuta già nella cosiddetta *Cartolina futurista tipo-Cangiullo* prodotta durante la Guerra, dove compaiono sul retro le caselle *Futurismo, Guerra, Novità e affari, Piaceri, Donne, Viaggi e appuntamenti, Saluti o insulti*, con allo sfondo una bandiera futurista dal tricolore rosso grande, bianco piccolo, verde piccolo. L'analogia può essere tracciata anche in *Grande serata futurista: resoconto sintetico (fisico e spirituale) della battaglia*, pubblicato sulla prima pagina di «Lacerba» (anno I, n. 24, 15 dic. 1913) (Bertini 2002: 169), in cui le caselle si elencano come segue: *Armi, Stati d'animo* (elemento importante del futurismo), *Alleati, Feriti, Risultati*, le voci che sono simulatrici del comunicato dal campo di battaglia.

Come richiede lo stile, la misurazione più sintetica è la puntata del 19 febbraio 1927, che recensisce *Corpus domini* di Francesco Lanza:

MISURAZIONE

⁵⁴Tale pensiero, dove è meglio specificato è *Il teatro della sorpresa* del 1921, steso insieme a Francesco Cangiullo, Marinetti 1968: 168-169.

Autore: Francesco Lanza è un noto letterato e pubblicitista.

Concezione: L'autore ha voluto scrivere una sintesi teatrale impressionante.

Trama: Una prostituta chiede pietà dei suoi peccati a Gesù Cristo portato in processione da una folla meridionale.

Trovate: Nessuna

Esecuzione: Buona

Scenografia e luci: Moderne

Pubblico: Il pubblico tacque.

Si direbbe una pagella estremamente laconica, enunciata con la freddezza di un maestro che si rivolge all'alunno mediocre. Solo alla voce "Scenografia e luci", curate da Bragaglia, il giudizio sembra positivo. Tale schematicità rapida, seppur eccessiva, rinvia a un certo umorismo di matrice futurista.

Invece il testo più loquace, il più lungo nella misura è quello dedicato a *Diana e la Tuda*, una nuova tragedia (letta da Marinetti come "commedia") pirandelliana rappresentata a Roma nel marzo 1927 con Marta Abba nel ruolo della protagonista Tuda, la modella moglie di uno scultore che vorrebbe far coincidere la vita e l'arte senza riuscirci. Le due colonne della rubrica sono occupate dalle parole d'elogio sull'autore, in linea con l'autografo augurale riprodotto sulla prima pagina e l'intervista affiancata dalla recensione. Così è quasi automatico per Marinetti apprezzare non tanto l'opera ma la persona e la sua aura, ancora questa volta appropriandosene con l'appellativo Pirandello «il più futurista». Marinetti è sempre il capo di un movimento, celebratorio per conto del futurismo: lo stesso approccio autopromozionale vale anche per altri due casi, quello di Luigi Antonelli e quello di Guillaume Apollinaire.

Luigi Antonelli, con alle spalle le esperienze argentine nella direzione del giornale «La patria degli Italiani» e il successo della *pièce L'Uomo che incontrò se stesso* del 1919, propone *Il dramma, la commedia, la farsa*, un dramma che offre tre versioni differenti dello stesso episodio di adulterio scandite da interventi dell'autore. Marinetti ribadisce il debito futurista, ricordando: «L'intervento polemico dell'autore nell'azione drammatica sul palcoscenico è una trovata dovuta al nostro teatro sintetico futurista (18 anni fa) e poi largamente sfruttata da Pirandello» («L'Impero», 28 novembre 1926).

Futurista lo è certo Apollinaire («L'Impero», 29 aprile 1927), del quale *Le mammelle di Tiresia* (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917), oggi edito sempre con il sottotitolo postumo "Dramma surrealista in due atti e un prologo", si lascia chiamare da Marinetti «liberissima commedia-farsa popolare e

futurista», memore del sostegno di Apollinaire al suo manifesto parolibero *L'antitradizione futurista* su «Lacerba» (n. 18, 15 sett. 1913).

L'agiografia marinettiana di Pirandello si ripeterà il mese doponella recensione a un'altra novità del Maestro *L'amica delle mogli*, proprio come in un "copia-incolla", il che sarebbe un bel gesto di rispetto per il genio di Pirandello futurista.

Sempre nel mese di marzo 1927, a un anno dalla nascita del nuovo genere critico, Marinetti lancia un manifesto sulla rivista «La fiera letteraria» (6 marzo 1927), che si intitola *La misurazione futurista* (Marinetti 1990: 235-236). In questo manifesto suddiviso in sei "comandamenti", il quarto articolo stabilisce chiaro lo stile della Misurazione nel «fare separatamente giustizia all'autore, alle sue intenzioni, all'esito dei suoi sforzi artistici, agli attori, al scenografo e al pubblico, mediante le diverse rubriche divise della misurazione», capace di corrispondere «ai bisogni dello spirito moderno innamorato di esattezza semplicità velocità e simultaneità» raggiungendo «la massima sincerità». Ripartendo con questa definizione messa su carta, benché riciclata da altri manifesti precedenti, intendeva probabilmente inaugurare una nuova finestra di critica letteraria, di cui sono rimasti solo due esemplari (Marinetti 1990: 237-244). Il manifesto voltea una nuova critica, doveva essere riproposto in Argentina in versione francese, *Le mesurage futuriste*, destinato alla rivista «Martin Fierro» per l'annata del 1927, ma la collaborazione non si realizzò più (Marinetti 1990: 13).

La critica sintetica ora estesa alla letteratura, non ha purtroppo avuto un seguito significativo da quel manifesto in poi, solo poche puntate teatrali sporadiche saranno rilasciate sulle pagine culturali de «L'Impero». E quando finisce questa esperienza, su invito da parte di Mussolini Marinetti entra a far parte dell'Accademia d'Italia inaugurata dopo il travagliato parto, ritardato di tre anni, assumendovi inoltre un incarico di segretario della classe di lettere, che «comportava anche compiti burocratici, tra cui la stesura dei verbali delle adunanze segrete» (Fried 2014: 232). D'altro canto con il *Manifesto della aeropittura* (Marinetti 1968: 197-201), firmato insieme a Benedetta, Dottori, Somenzi, Tato e altri, proclama nettamente l'entrata in scena del secondo futurismo, in cui Marinetti resta ancora timoniere con il teatro di nuovo simultaneo *Luci veloci, Il suggeritore nudo*, editi entrambi sulla rivista «Comoedia» nei numeri del 1929⁵⁵.

⁵⁵ Rispettivamente, «Comoedia», anno XI n. 3, 1929, 15 marzo/15 aprile; «Comoedia», anno XI/XII 15, dicembre 1929 - 15 Gennaio 1930.

Bibliografia

- Alcalá, M. L. (2009) *La esquivia huella del futurismo en el rio de la plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora.
- Bertini, S. (2002) *Marinetti e le eroiche serate: con antologia di testi e sezione iconografica*, Novara, Interlinea.
- Bonino, G. D. (a cura di) (2009) *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli.
- Briganti, A. (2008) *1000 vite di Piero + Illari*, in *Piero Illari: un futurista tra due mondi*, a cura di A. Briganti e M. L. Alcalá, Parma, Uni.Nova, 2008, pp. 33-147.
- Brum, R. F. (2012) *Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina*, in «Estudos Ibero-Americanos», PUCRS, v. 38, supl., nov. 2012, pp. S160-S172.
- Doi, H. (2018) *Rivisitando il modernismo italiano* [in jp], in *Riguardare il modernismo*, The Institute of Cultural Science, Chuo University, Tokyo, Chuo University Press, 2018, pp. 35-58.
- Fried, I. (2014) *Marinetti in feluca*, «Italogramma», vol. 8, 2014, pp. 231-262.
- Godoli, E. (a cura di) (2001) *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi.
- Kaplan, L. A. (2015) *Crossing the Atlantic: Emilio Pettoruti's Italian Immersion*, in «Artl@s Bulletin», vol. 3, Iss. 2, 2015, pp. 10-21.
- Marinetti, F. T. (1968) *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori.
- (1987) *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna, il Mulino.
- (1990) *Misurazioni*, a cura di M. Grilli, Firenze, Vallecchi.
- Omuka, T. (1991) *Seiji Togo and the Italian Futurism* [in giapponese], in «The Study of the History of Art», The Society of History of Art, Waseda University, XXIX, pp. 33-50.
- Patat, A. (2006) *Un destino sudamericano: la letteratura italiana in Argentina 1910-1970*, Perugia, Guerra.
- Saitta, S. (1999) *Futurism, Fascism and Mass-Media: The Case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires*, in «Stanford Humanities Review. Movements of the Avant-Garde», Volume 7.1, Summer 1999, pp. 31-47.
- Segoviano, C. (2017) *Vida-Americana: An Intercontinental Avanguard Magazine*, in «Internazional Yearbook of Futurism Studies», vol. 7, 2017, pp. 86-1114.
- Tejeda, N. O. (1982) *La recepción del Manifiesto Futurista de Marinetti en America Latina*, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana»,

“Las Vanguardias en América Latina”, Año 8, No. 15, , 1982, pp. 25-37.

Zanotti, P. (2013) *Futurism in Japan: F.T. Marinetti's Perspective*, in *Hōkokusho: Nihon ni okeru miraiha hyakunen kinen shinpojiumu* [Proceedings: 100th Anniversary of Futurism in Japan: International Symposium], Faculty of Art & Design, University of Tsukuba, pp. 93-103.

CONFERENCIAS ÁREA TRADUCCION Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Traducción

Proyectos de Investigación

Los procedimientos de

Academia de Traducción y Proyectos de Investigación

de la Universidad de Tsukuba

de la Universidad de Tsukuba