
Teatro di straniamento in Marinetti e Brecht

Scopo di questo mio saggio è analizzare e paragonare il teatro futurista italiano che vide la luce nel primo ventennio del '900 con il teatro brechtiano di pochi anni antecedente.¹ Ciò che accomuna Marinetti, capo spirituale dell'avanguardia storica italiana e Bertolt Brecht, è un attivo interesse per l'opera teatrale. Entrambi, riflettendo sulla condizione del teatro contemporaneo di tipo naturalistico mettono in evidenza come quest'ultimo, non avendo più nulla da proporre, abbia perso la forza di smuovere il pubblico: esso cade infatti in uno stato di assoluta passività, si identifica completamente con l'azione rappresentata e non è più in grado di assumere un giudizio critico ed oggettivo nei riguardi dell'opera d'arte. L'esperienza teatrale non lascia nessuna traccia sullo spettatore che esce da teatro senza aver appreso nulla e senza essere stato provocato intellettualmente. Il pubblico, sostiene Marinetti nel suo manifesto sul teatro sintetico, davanti a queste opere teatrali prolisse, rallentate da analisi meticolose,

è nell'atteggiamento ributtante di un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima angoscia 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.²

Allo stesso modo Brecht, nei suoi scritti teatrali sottolinea il valore puramente "gastronomico" assunto dall'opera teatrale contemporanea. Il teatro è diventato un luogo di puro divertimento in cui il pubblico ipnotizzato da ciò che viene rappresentato sulla scena perde ogni capacità critica:

Precipitatosi fuori da tranvie e ferrovie sotterranee, avida di trasformarsi in cera fra le mani dei maghi, gente adulta, temprata e resa inesorabile dalla lotta quotidiana per l'esistenza, prende d'assalto i botteghini dei teatri.³

Nel guardaroba, assieme al cappello, continua Brecht, il pubblico abbandona il suo contegno consapevole abituale, per abbandonarsi, "come tanti dormienti," agli eventi rappresentati sulla scena.

Per porre termine a questo stato di cose e rendere nuovamente vitale l'opera

teatrale bisogna, secondo Marinetti, rompere con la tradizione teatrale vigente per creare un'opera in cui lo spettatore mantenga un coinvolgimento attivo. Se si leggono i Manifesti del teatro futurista, appare chiara l'intenzione di Marinetti di rompere con la tradizione sia del teatro naturalista, che crede di poter riprodurre esattamente il momento rappresentato, sia del dramma psicologico che vuole analizzare lo sviluppo di uno stato d'animo interiore in tutta la sua complessità:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica . . . e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.⁴

E un po' più avanti, contro il teatro psicologico, ed a favore del Teatro di Varietà futurista leggiamo:

Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professionale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cose e parole immonde) la "psicologia," il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, . . . l'autorità dell'istinto e della intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo "fisicofollia."⁵

Inoltre, il voler tentare di rappresentare degli avvenimenti in modo logico e unitario, è del tutto insensato secondo Marinetti ed i futuristi poiché questo non accade mai nella realtà, la quale, al contrario, "ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, coattizzati."⁶ Il nuovo teatro deve allora, secondo Marinetti, abbandonare "le esigenze della tecnica" che imperano nel teatro "passatista": a causa di queste regole fisse, che determinano dettagliatamente tutti gli aspetti della rappresentazione teatrale, sostiene Marinetti, il teatro ha perso ogni possibilità creativa ed innovativa.

Similmente, Brecht, nei suoi scritti teatrali condanna la situazione teatrale contemporanea: egli isola due stili di recitazione, quello "elevato," "elaborato per le grandi opere poetiche" e quello "naturalistico," con cui venivano recitati i drammi di tipo realistico. Se questi due modi di fare teatro, hanno avuto una loro validità artistica, con l'andar del tempo essi sono tuttavia decaduti ed hanno perso la loro forza convincente:

Della recitazione elevata non rimangono che l'affettazione e l'artificiosità, lo schematismo e la leziosaggine: tutti i vizi, insomma, in cui quello stile era caduto prima che il naturalismo gli desse il cambio. E del naturalismo della grande epoca non restano che l'incoerenza, la mancanza di forma e di fantasia,

che gli erano proprie anche nella sua fase migliore. Bisogna dunque cercare nuove vie. . . .⁷

D'altra parte Brecht condanna, come già Marinetti, il teatro psicologico che in realtà non è in grado, né è interessato a rappresentare la complessità dell'essere umano, ma solo a schematizzare tipi generici con cui lo spettatore possa identificarsi senza problemi:

. . . i personaggi principali debbono rimanere generici, affinché lo spettatore possa più facilmente identificarsi in essi; le loro caratteristiche debbono comunque giustificarsi entro lo stretto ambito in cui chiunque può affermare: "Sì, è proprio così." . . . La sola cosa importante per gli spettatori di questi teatri è di poter scambiare un mondo contraddittorio contro un mondo armonioso, quel mondo che si conosce assai poco contro un mondo che si può sognare.⁸

La frammentazione dell'opera teatrale già enunciata da Marinetti è riscontrabile anche nel teatro brechtiano. I vari elementi che costituiscono l'opera non devono dare adito ad una rappresentazione organica ed unitaria, ma, mantenendo la propria autonomia rispetto alla visione totale dell'opera, devono creare un'opera inorganica,⁹ con la quale il pubblico non è più in grado di identificarsi:

Finché opera d'insieme significa che l'insieme è una slavatura, finché cioè si tratta di "fondere le diverse arti, tutti i singoli elementi vengono necessariamente degradati in ugual misura. . . Nel processo di fusione viene incluso anche lo spettatore che fondendosi finisce col rappresentare, nell'insieme, una parte passiva.¹⁰

Brecht e Marinetti ritengono che per ridare vitalità all'opera teatrale sia necessario dunque rompere con la tradizione naturalistica che non è più in grado di produrre nulla di innovativo, per creare "una forma più scarna e diretta di espressione"¹¹ con la quale sia possibile risvegliare il senso critico del pubblico e stimolarne la reazione. Per smuovere il pubblico dal suo torpore, Marinetti in Italia e Brecht in Germania fanno uso di effetti di straniamento che cambiano drasticamente il modo di recepire l'opera da parte del pubblico, il quale non può più immedesimarsi, come nel caso del teatro borghese precedente, con il dramma rappresentato sulla scena, ma è obbligato, al contrario, a mantenere intatto il suo senso critico e ad assumere un ruolo attivo e consapevole nei riguardi di ciò che gli viene presentato.

Il concetto basilare di straniamento (*ostrananie*) ci è fornito dai formalisti russi: Sklovskij, nel suo articolo, "L'Arte come procedimento," definisce lo straniamento come un procedimento tecnico attraverso il quale è possibile restituire un significato agli oggetti facendoli apparire come nuovi. Egli infatti

sostiene che la percezione della realtà diventa, nella vita d'ogni giorno, automatica e meccanica: oggetti ed eventi non vengono più visti e compresi nel loro valore intrinseco, ma vengono riconosciuti solo per i loro tratti più superficiali. A causa di questa percezione limitata, "l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione."¹² Gli oggetti vengono descritti solo attraverso una loro qualità, e vengono recepiti dall'utente in modo distratto. In questo modo "la vita scompare trasformandosi in nulla," ogni cosa perde il suo significato ed è come se non fosse mai esistita. Per supplire a questa situazione, asserisce Sklovskij, esiste "ciò che si chiama arte," il cui scopo è "di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento';"¹³ il procedimento usato dall'arte per riuscire a rendere l'oggetto visibile nella sua totalità è il procedimento dello "straniamento," attraverso il quale gli oggetti vengono presentati in modo nuovo, come se fossero visti per la prima volta. Il linguaggio artistico straniato allora,

viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e la sua 'visione' è lo scopo stesso dell'autore e viene creata artificiosamente in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte possibili. . . .¹⁴

E' importante sottolineare tuttavia che per Sklovskij ed i formalisti russi "il processo percettivo, nell'arte è fine a se stesso":¹⁵ gli effetti di straniamento impiegati in un'opera assumono dunque un valore prettamente formale in quanto sono l'unico mezzo attraverso il quale la percezione dell'oggetto artistico può avere luogo; il loro scopo è quello di rendere possibile l'opera d'arte, mentre vengono ignorate le loro possibili implicazioni extra-testuali.

Se Marinetti e Brecht fanno ampio uso di effetti di straniamento nelle loro opere teatrali, essi, al contrario dei formalisti russi, sottolineano l'importanza extra-letteraria di questi espedienti, i quali diventano nelle opere dei due autori un mezzo per smuovere la società borghese dei primi decenni del secolo dalla sua passività intellettuale.¹⁶ Gli effetti di straniamento sono in grado di risvegliare il pubblico in quanto, grazie alla loro caratteristica di novità, riescono a produrre nello spettatore una sensazione di shock e sorpresa, ed impediscono al pubblico di identificarsi con l'opera rappresentata.¹⁷ Viene così a cadere il "quarto muro" che nel teatro tradizionale di tipo aristotelico separava nettamente il pubblico dal mondo fittizio rappresentato sulla scena, e gli spettatori, da semplici recipienti, diventano parte integrante dell'opera stessa. Bisogna tuttavia notare che, nonostante Brecht e i futuristi italiani reagiscano al teatro tradizionale usando tecniche simili e nonostante entrambi desiderino l'attivo coinvolgimento del pubblico, essi, a causa della loro diversa ideologia politico-sociale, producono opere teatrali completamente diverse tra di loro. Le tecniche di straniamento

usate dai futuristi risultano nel teatro sintetico, caratterizzato dalla sua brevità (una rappresentazione sintetica dura pochi minuti) ed il cui scopo è quello di “influenzare guerrescamente l’anima italiana.”¹⁸ Il drammaturgo tedesco fa uso invece di effetti di straniamento (*Verfremdungseffekten*) per dar vita ad un teatro epico, la cui funzione principale è quella sociale ed in cui il pubblico è coinvolto in un processo intellettualmente attivo. D’altra parte là dove Marinetti ed i futuristi aspirano, da parte degli spettatori ad una reazione immediata, impulsiva, irrazionale e violenta, Brecht sottolinea il valore didattico dell’opera teatrale, la quale “avendo principalmente di mira la storicizzazione dei fatti da rappresentare”¹⁹ è in grado di dare allo spettatore una “visione complessa” della società, mettendo in evidenza i problemi sociali che la affliggono.

Come sottolinea Re nel suo libro *Calvino and the Age of Neorealism*, lo straniamento dei formalisti russi può assumere livelli diversi: da una parte esso può rendere “strano” l’oggetto, rappresentandolo in modo inconvenzionale; oppure può straniare un dato codice estetico trasgredendo le norme che di solito lo definiscono e limitano; infine, un’opera può essere straniata nella sua totalità quando vengono messi in evidenza elementi che svelano il suo carattere irrealistico ed illusorio, e diventa quindi impossibile per l’utente considerare l’opera come parte della realtà.²⁰

I futuristi in Italia e Brecht in Germania impiegano nelle loro opere questi diversi modi di straniamento. Entrambi, ad esempio, rendono “strano” lo spazio scenico facendo uso di una scenografia nuova, non rappresentativa. Contro la scenografia tradizionale “intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo,”²¹ i futuristi teorizzano una “architettura elettromeccanica incolore, potentemente vivificata dalle emanazioni cromatiche di una sorgente luminosa.”²² Lo spazio scenico diventa, grazie a questo nuovo uso della luce ed a diversi espedienti tecnici, come l’uso di diapositive, di film, e di parti mobili, una rappresentazione artistica astratta che non ha più niente a che vedere con la vecchia scena di tipo ibseniano, che dà una rappresentazione fedele di uno spazio reale. Anche l’attore viene spesso straniato attraverso l’uso di maschere e costumi che lo rendono irriconoscibile. Depero, nei suoi “Appunti sul teatro,” parla di fari, megafoni e imbuto, i quali devono rimpiazzare occhi, bocche ed orecchie degli attori.²³ Il pubblico, non potendo riconoscere automaticamente lo spazio rappresentato o le persone che si aggirano sulla scena, percepirà lo spettacolo come una novità assoluta, come qualcosa visto per la prima volta.

Allo stesso modo Brecht fa un forte uso dell’apparato tecnico teatrale per rendere la rappresentazione “strana” affinché il pubblico non venga “ipnotizzato” e assorbito completamente dentro la scena rappresentata. La scenografia, come già nel caso dei futuristi italiani, non deve più rappresentare la realtà, ma deve

apparire estranea al pubblico, in modo che quest'ultimo non ci si adagi ed immedesimi. Così ad esempio, in *Gli Orazi*, il sole è rappresentato da una lampada portata da un tecnico da una parte all'altra del palcoscenico,²⁴ mentre nella commedia *Puntila*, Matti, il servo di Herr Puntila costruisce con delle sedie una montagna, che viene ad essere parte della scenografia.²⁵ Egli propone anche un abbondante uso di mezzi tecnici, come diapositive, film, ed illuminazioni in grado di rendere astratta la rappresentazione teatrale. Spesso, come tra gli attori del teatro futurista, gli attori brechtiani fanno uso di maschere il cui scopo è impedire che lo spettatore si immedesimi con il personaggio rappresentato.

L'elemento dello stupore e della sorpresa hanno un luogo di rilievo nel teatro futurista proprio per la loro capacità di straniare non solo l'oggetto rappresentato, ma anche il testo teatrale, il quale non si deve più conformare con le leggi che definiscono l'opera teatrale tradizionale. Se "l'elemento essenziale dell'opera d'arte è la sorpresa," sostiene Marinetti nel suo Manifesto "Il Teatro della Sorpresa," allora il valore fondamentale di essa risiede proprio nella sua "originalità sorprendente."²⁶ Marinetti esemplifica questo punto facendo notare come il famoso quadro "La primavera" del Botticelli abbia perso, attraverso plagii ed imitazioni, il suo valore di originalità, in grado di produrre nell'utente una sensazione di stupore. Per restituire all'arte, in questo caso all'opera teatrale, il proprio valore di novità assoluta, Marinetti propone di far uso di tutti quegli espedienti che, risultando nuovi al pubblico, impediranno ad esso di percepire il lavoro rappresentato in modo automatico e passivo:

Il Teatro della Sorpresa contiene oltre a tutte le fisicofollie di un caffè concerto futurista con la partecipazione di ginnasti, atleti illusionisti . . . anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenstrate di danze, poemi paroliberi sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, tra pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra ecc.²⁷

D'altra parte tutti gli elementi tipici dell'espressione teatrale come la luce, il suono, la parola e l'azione devono "coi loro prolungamenti misteriosi ed inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità" assumere "nuove significazioni."²⁸

Un esempio di questo nuovo tipo di teatro è la sintesi *Parole* di Remo Chiti in cui una folla arrabbiata aspetta davanti ad un portone di un imponente palazzo governativo. Nonostante le parole enunciate dai vari punti della folla siano di per sé comprensibili, è impossibile, di primo acchito, seguire il senso logico del discorso in quanto ogni frase è incompleta:

La folla (da vari punti)
 . . . e perché SONO anche un. . .

... già! e in CINQUANT'ANNI non. . .
 ... va là! CHE sei abbastanza. . .
 ... digli che ASPETTI qualche po'. . .
 ... qui c'è QUALCOSA che non va. . .²⁹

Se da una parte gli spettatori ricevono impressioni frammentarie che invece di chiarire la situazione la rendono più astratta,³⁰ d'altro canto le parole scritte in maiuscolo sulle quali va posta la maggior enfasi durante la recitazione, seguono un senso logico e si rivolgono direttamente al portiere che "vecchio, bianco, automatico" sbarra la porta del palazzo: "Sono cinquant'anni che aspetti qualcosa alla porta di un palazzo che non ti interessa affatto. . ." Il testo quindi si sdoppia ed assume un nuovo significato che viene però straniato e reso quasi irriconoscibile dai mormorii della folla. Una rappresentazione teatrale di questo genere richiede naturalmente un pubblico attento, sveglio, con una forte capacità intuitiva.

Se in *Parole* di Chiti assistiamo allo straniamento del testo teatrale, in *Sintesi delle sintesi* di Janelli e Nicastro assistiamo ad azioni che, nella mancanza assoluta di attori, si susseguono con poco ordine logico. Sul palcoscenico buio appare una scia di luce bianca, poi si ode una revolverata seguita da grida e, dopo una breve pausa, si ode una "fresca risata di donna" contemporaneamente alla quale si spalanca una porta "violentando la platea di luce massiccia. Il sipario si stacca, e piomba."³¹ Come si nota da questa e da altre Sintesi futuriste l'attore perde il suo ruolo predominante, mentre effetti scenici come la diffusione della luce, la caduta del sipario e rumori di vario genere diventano i veri protagonisti della rappresentazione.

Per quanto riguarda la visione dell'attore nel teatro futurista è necessario rifarsi al Manifesto di Prampolini "L'Atmosfera scenica futurista": l'attore, sostiene Prampolini, non solo è un "elemento inutile all'azione teatrale" ma è "l'elemento di interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie." Il suo ruolo viene quindi minimizzato e Prampolini giunge ad idealizzare una rappresentazione teatrale in cui gli attori scompaiono per lasciar luogo all'ambiente scenico che viene personificato.³²

Quando l'attore è presente nello spazio scenico, egli è spesso deprivato della sua totale presenza fisica, come nella Sintesi *Le mani* di Marinetti e Corra.³³ In questa Sintesi appaiono solo le mani degli attori in diversi atteggiamenti. Esse si stringono, si giungono a preghiera, scrivono, graffiano, ecc. In questa rappresentazione è assente il fattore narrativo, e queste azioni frammentarie ed illogiche hanno potere straniante in quanto sono in grado di mettere in discussione e ridefinire l'opera teatrale tradizionale in quanto tale.

Non solo l'attore viene straniato attraverso l'uso frammentario ed astratto

del suo corpo, ma anche quando è presente sulla scena non può immedesimarsi con il personaggio da lui interpretato. L'attore deve infatti essere sempre in grado di uscire dalla sua parte per sorprendere il pubblico. Egli dovrà quindi far uso di

caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esistente e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.³⁴

Anche per Brecht l'attore deve riuscire a mantenere una certa distanza tra se stesso ed il personaggio interpretato. Per raggiungere questo scopo l'attore deve, durante le prove, parlare del proprio personaggio in terza persona, così da non identificarsi completamente con lui:

L'attore sulla scena non dà luogo alla totale metamorfosi nel personaggio da rappresentare. Non è Lear, Arpagone o Schwejk, ma **mostra** queste figure. Riferisce i loro detti quanto più esattamente possibile, riproduce il loro modo di comportarsi per quanto la sua conoscenza umana glielo consente; ma non tenta di convincersi (e perciò di convincere altri) di essersi completamente incarnato in essi. . . Rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, l'attore recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione.³⁵

Questo espediente è ben visibile nella commedia *La madre* in cui degli operai narrano di un loro recente conflitto con le autorità, e durante la narrazione gli attori rifanno la scena. Il pubblico quindi non vede il conflitto vero e proprio ma assiste ad una rappresentazione di questo ed è impossibilitato ad immedesimarsi con l'azione, perché gli attori stessi non stanno rappresentando un'azione, ma la stanno solo mostrando.³⁶

Anche l'elemento della sorpresa, essenziale per il teatro futurista, è presente nell'opera brechtiana, ed il suo fine è quello di disorientare il pubblico; così, alla fine dell'*Opera dei tre soldi*, quando ormai pare chiaro che Mackie Messer verrà impiccato, Peachum si rivolge al pubblico con una soluzione diversa: grazie all'arrivo di un messo reale Mackie viene salvato. Un altro espediente usato da Brecht per ridefinire le norme che definiscono e limitano l'opera teatrale tradizionale è la ripetizione di certe scene. In questo modo egli riesce a rallentare la rappresentazione teatrale, ed allo stesso tempo a distruggere l'unità narrativa tradizionale che procede sempre in linea retta. Il pubblico, una volta distrutta l'unità narrativa, non sarà più in grado di perdersi nella trama del dramma o della commedia rappresentata, ma potrà soffermarsi e riflettere su ciò che l'opera

mostra.

Non solo l'unità narrativa dell'opera, ma anche l'unità temporale perde la propria validità nel teatro futurista e nel teatro brechtiano. Nel teatro futurista l'elemento temporale viene infatti reinventato. L'unità di tempo viene, ad esempio, abolita in *Passatismo* di Corra e Settimelli in cui, nel giro di pochi minuti, vengono riassunti cinquant'anni di vita di una coppia, mentre in *Simultaneità* di Marinetti assistiamo alla "contemporaneità di momenti differenti."³⁷ In questa sintesi due azioni completamente indipendenti tra di loro dividono lo stesso spazio scenico. Una giovane Cocotte si sta truccando e vestendo aiutata dalla sua cameriera, mentre una famiglia borghese trascorre una serata tranquilla. In altre occasioni, i futuristi danno l'idea di simultaneità usando proiezioni che rappresentano una scena mentre gli attori ne stanno svolgendo un'altra.

Il tipo di teatro che meglio si addice alla visione futurista è, per Marinetti, il teatro di Varietà, perché in esso si può assistere ad una svariata gamma di rappresentazioni simultanee in cui l'unità temporale viene annullata. Lo spettacolo può infatti spaziare da esercizi acrobatici a "pantomime satiriche istruttive," da incontri di boxe alla rappresentazione di complicati avvenimenti politici, in cui ogni azione si svolge con una velocità ed una leggerezza sorprendente:

Il Teatro di Varietà ci offre tutti i record raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrio e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali, . . . massima aspirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze . . . massima bellezza della donna.³⁸

Se il teatro futurista distrugge l'unità temporale riducendo la rappresentazione di un'intera opera a pochi minuti, Brecht elimina questa unità dividendo le sue opere in episodi indipendenti tra di loro. Come già nel teatro di Varietà futurista, l'unità narrativa viene distrutta dall'impiego di canzoni e danze che interrompono la scena. Gli attori si trasformano in saltimbanchi e cantanti che commentano l'azione con gesti e parole che spesso non rappresentano lo stato d'animo del personaggio interpretato. L'idea marinettiana di attori che si esprimono attraverso "gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica" e che fanno uso di "parole gravi ridicolizzate da gesti comici" e viceversa, è visibile nella danza della guerra eseguita da Elif, il figlio di Madre Coraggio. Durante la danza egli non è mai completamente a suo agio, come è possibile notare dalle smorfie che fa, proprio nei momenti in cui dovrebbe essere più convincente.³⁹

Un altro mezzo usato dai futuristi, ma soprattutto da Brecht, per far sì che

il pubblico non si identifichi con l'opera rappresentata, è la messa in mostra degli espedienti tecnici che rendono possibile l'opera stessa. Le luci sono spesso visibili nelle sintesi futuriste, mentre gli attori spesso si mostrano al pubblico non nel loro ruolo di personaggio, ma come attori consapevoli di stare recitando di fronte ad un pubblico. Allo stesso modo Brecht sottolinea l'importanza di luci visibili che illuminino il palcoscenico: come nessuno si aspetterebbe che le luci e i riflettori siano nascosti in un evento sportivo, così questi dovrebbero rimanere visibili anche durante una rappresentazione teatrale.⁴⁰ Anche il fatto che l'attore brechtiano, come abbiamo visto, non debba identificarsi con il personaggio rappresentato, ma si limiti a "citarlo," mettendo in evidenza il fatto di aver memorizzato la sua parte, rende lo spettatore consapevole che la recitazione non è un fatto automatico e "normale" ma è una tecnica che deve essere imparata.

Gli elementi di straniamento usati dai futuristi e da Brecht hanno come risultato la rottura del quarto muro: in entrambi i casi il pubblico infatti è consapevole di stare assistendo ad una recita, e deve mantenere un ruolo attivo. Tuttavia, a causa della loro diversa ideologia politico-sociale il tipo di provocazione esercitata sul proprio pubblico è molto diversa.

Lo scopo del teatro futurista, sostiene Marinetti, è di "influenzare guerrescamente l'anima italiana," quindi di incitare il proprio pubblico alla violenza, non solo contro "il passatismo" della borghesia, ma contro la potenza europea che riassume in sé, secondo Marinetti, tutti i caratteri retrogradi dell'epoca: l'Austria e la Germania. Il teatro di Marinetti è quindi un teatro interventista. Non a caso il "Manifesto del Teatro Sintetico" da cui è tratta la mia citazione è del '15, anno dell'entrata in guerra dell'Italia contro gli Imperi Centrali.

Ciò che i futuristi vogliono dal loro pubblico, dunque, non è una risposta intellettualmente attiva, intelligente, a cui il singolo spettatore può arrivare solo attraverso un processo lento di riflessione. È infatti stupido ed assurdo, sostiene Marinetti nel suo Manifesto sul *Teatro sintetico*,

fare in modo che il pubblico debba sempre capire con la massima completezza il come e il perché di ogni azione scenica e soprattutto sapere all'ultimo atto come vanno a finire i protagonisti.⁴¹

Al contrario, i futuristi aspirano ad una risposta veloce, "simultanea," e, soprattutto, ad una risposta di gruppo, sempre calcolata da Marinetti, che, per raggiungerla propone espedienti di vario genere, tra cui

mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale. . . . Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterichi. Offrire posti gratuiti

a signori o signore notoriamente pazzoidi. . . . Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto ecc.⁴²

Questi espedienti, più la provocazione dei testi teatrali stessi, che rompendo così drasticamente con la tradizione non possono essere recepiti facilmente, provocano naturalmente un senso di rabbia negli spettatori che reagiscono violentemente, assecondando così il desiderio dei futuristi: si pensi, oltre agli esempi già citati, all'*Atto negativo* di Corra e Settimelli, in cui un attore entra sul palcoscenico e rivolto al pubblico, in modo irritato dice categorico: "Io . . . non ho proprio niente da dirvi!"⁴³ ed esce.

Il pubblico diventa allora parte integrante dello spettacolo, in una battaglia dove insulti, uova e verdura marcia vengono scagliati da una parte all'altra del teatro. Come aveva teorizzato Marinetti, l'atmosfera del pubblico si fonde con quella del palcoscenico, e "l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea,"⁴⁴ per continuare poi, per la strada, sulle piazze e nei caffè.

Se per Marinetti il teatro deve essere un campo di battaglia, per Brecht esso assume un valore didattico. La vicenda narrata nel teatro epico brechtiano, che differisce dal teatro drammatico in quanto viene accentuata la narrazione dell'azione, ma non l'azione di per sé, deve stimolare l'attività del pubblico, strappargli delle decisioni e procurargli delle nuove nozioni.⁴⁵ Lo spettacolo teatrale non deve più essere puro intrattenimento, ma diventa per lo spettatore materia di riflessione. Mentre nel teatro futurista si richiedeva da parte del pubblico una reazione istantanea, nel teatro di Brecht viene creata

la libertà epica di indugiare e riflettere. Poiché l'uomo protagonista dell'azione non è più che l'oggetto del teatro, si può andare al di là della sua persona e indagare sui motivi che lo spingono ad agire.⁴⁶

Ecco che allora l'uso degli effetti di straniamento fatto da Brecht assume un valore molto diverso da quello marinettiano. Quando l'attore, nell'opera brechtiana, si rivolge direttamente al pubblico non lo fa, come nel caso dei futuristi, per ricevere una risposta immediata, ma per farlo riflettere su alcuni problemi di ordine morale. L'opera che meglio esemplifica questo punto è *L'Anima buona di Sezuan*, in cui lo spettatore osserva il doppio comportamento della prostituta Shen Te, che, per vivere una vita onesta è obbligata ad assumere di quando in quando la maschera di Shui Ta, uomo calcolatore e senza scrupoli. Alla fine della rappresentazione, alla domanda disperata di Shen Te, su come si possa vivere onestamente in una società così corrotta, gli dei da lei interpellati non hanno una risposta ed un attore, allora, rivolgendosi al pubblico lo esorta a trovare una soluzione: "Verherstes Publikum, los, such dir selbst den Schluss!"⁴⁷ Il pubblico si trova dunque obbligato a riflettere sui problemi di una società in

cui l'uomo onesto per sopravvivere deve ricorrere alla violenza ed alla frode.

Inoltre, se Marinetti, ad esempio, impiega proiezioni per sorprendere il proprio pubblico con un espediente tecnico moderno che permette di rompere l'unità temporale per rappresentare situazioni simultanee, Brecht ne fa uso per storicizzare l'opera e sottolineare il fatto che certe ingiustizie sociali che appaiono generali ed eterne, sono invece il prodotto di uno specifico momento storico e dipendono da una situazione politica che può essere cambiata e non deve essere accettata in tutta passività. D'altra parte, queste proiezioni hanno spesso il compito di riassumere o commentare ciò che accadrà nella scena seguente. In questo modo il pubblico potrà concentrarsi non più su "che cosa" succederà, in quanto questo gli è già stato rivelato, ma "sul come" si svolgeranno le azioni. Così, ad esempio, in *Madre Coraggio*, il pubblico sa già all'inizio dell'undicesima scena che Kattrin, la figlia sordomuta di Madre Coraggio, morirà:

Januar 1636. Die kaiserlichen Truppen bedrohen die evangelische Stadt Halle.
 . . . Mutter Courage verliert ihre Tochter und zieht allein weiter. Der Krieg
 ist noch lange nicht zu Ende.⁴⁸

Questa scena perde dunque la sua suspense, ed il pubblico può allora riflettere sull'azione completamente altruistica della fanciulla che perde la propria vita per avvertire la città vicina dell'arrivo del nemico, e paragonarla alla bassezza morale della madre, la quale sfrutta la guerra per ricavarne profitti economici, mentre viene sottolineata, in tutta l'opera, l'inutilità e l'assurdità di una guerra che pare non voglia finire mai. D'altra parte, poiché viene sottolineata la storicità dell'evento, anche l'avidità di Mutter Courage non può più essere interpretata come una caratteristica generale umana, ma come il risultato di uno specifico momento storico.

Se i futuristi in Italia e Brecht in Germania, partono da un desiderio comune di "épater le bourgeois" e di rinnovare l'opera teatrale attraverso tecniche simili, essi, a causa delle loro diverse ideologie, si trovano in posizioni diametralmente opposte. Là dove Marinetti esalta la guerra come "unica igiene del mondo" e vuole che il suo teatro diventi una palestra per incitare ed allenare i giovani al conflitto mondiale, Brecht riforma il suo teatro per dargli una nuova dignità politica, e per far riflettere il pubblico sulle ingiustizie sociali esistenti in un mondo retto da una classe borghese corrotta.

Elena Coda

Department of Italian

University of California, Los Angeles

Note

¹Non è mio scopo provare che Brecht sia stato influenzato direttamente da Marinetti, anche se è probabile che egli fosse a conoscenza dell'opera del futurista italiano. Marinetti ebbe infatti molto contatti con la Germania. La rivista tedesca "Der Sturm," diretta da Herwarth Walden, diffuse le idee dei giovani futuristi, e Marinetti, insieme ad altri futuristi, si recò a Berlino per presiedere esposizioni d'arte futurista. Non è dunque da escludersi che il giovane Brecht, attraverso il giornale di Walden, fosse a conoscenza del movimento futurista. Per maggiori informazioni sui rapporti tra i futuristi e l'avanguardia tedesca cfr. Demetz, *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde* (London: University of London, 1987).

²F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 1990) 114-15.

³Bertolt Brecht, *Scritti teatrali* (Torino: Einaudi, 1962) 16.

⁴Marinetti 80-81.

⁵Marinetti 87.

⁶Marinetti 117.

⁷Bertolt Brecht, "Note sul teatro popolare," *Scritti* 86.

⁸Brecht, "Breviario di estetica teatrale," *Scritti* 106-07.

⁹Cfr. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984) 84-89. Egli sostiene tra l'altro, che uno degli elementi comuni tra avanguardia storica e Brecht è la predilizione per opere frammentarie ed inorganiche.

¹⁰Brecht, *Scritti* 14.

¹¹Pullini, *Teatro italiano del Novecento* (Bologna: Cappelli, 1971) 70.

¹²Sklovskij, "L'Arte come procedimento," *Letteratura e Strutturalismo* (Bologna: Zanichelli, 1978) 51.

¹³Sklovskij 51.

¹⁴Sklovskij 59.

¹⁵Sklovskij 52.

¹⁶Cfr. Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton: Princeton UP, 1972) 54-59.

¹⁷Bürger 18.

¹⁸Marinetti 114.

¹⁹Brecht, *Scritti* 62.

²⁰Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism* (Stanford: Stanford UP, 1990) 5.

²¹Prampolini, "L'Atmosfera scenica..." *Sipario* (Milano: Bompiani) dicembre 1967: 50.

²²Prampolini, "Scenografia futurista," *Sipario* 56-57.

²³Cit. in Kirby, *Futurist Performance* (New York: Dutton, 1971) 117.

²⁴Brecht, *Stücke von Bertolt Brecht in einem Band* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978) 419.

²⁵Brecht, *Stücke* 682.

²⁶Marinetti 167.

²⁷Marinetti 168.

²⁸Marinetti 82.

²⁹Chiti, *Parole, Sipario* 92.

³⁰Kirby 60.

³¹Janelli e Nicastro, *Sintesi delle sintesi, Teatro d'avanguardia*, a cura di Verrone (Roma: Officina, 1970) 95.

³²Prampolini, "L'Atmosfera scenica. . ." 51.

³³Marinetti e Corra, *Le mani, Sipario* 90.

³⁴Marinetti 82.

³⁵Brecht, *Scritti* 79-80.

³⁶Cfr. Gray, *Brecht the Dramatist* (London: Cambridge UP, 1976) 70.

³⁷Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* (Roma: Laterza, 1988) 36.

³⁸Marinetti 87.

³⁹Gray 69.

⁴⁰Brecht, *Versuche* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959) 97.

⁴¹Marinetti 116.

⁴²Marinetti 89.

⁴³Corra e Settimelli, *Atto negativo, Sipario* 91.

⁴⁴Marinetti 83-84.

⁴⁵Brecht, *Scritti* 13.

⁴⁶Szondi, *Teoria del teatro moderno* (Torino: Einaudi, 1962) 98.

⁴⁷Brecht, *Stücke* 641. "Distinto pubblico, avanti, cercati la soluzione da te!"

⁴⁸"Gennaio 1636. Le truppe imperiali minacciano la città protestante di Halle. . . Madre Coraggio perde sua figlia e procede da sola. La guerra continua ancora per molto tempo." (La traduzione è mia.)

Opere citate

- Angelini, Franca. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma: Laterza, 1988.
- Brecht, Bertolt. *Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- . *Scritti teatrali*. Torino: Einaudi, 1962.
- . *Versuche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Demetz, Peter. *Italian Futurism and the German Literary Avant-Garde*. London: U of London, 1987.
- Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*. London: Cambridge UP, 1976.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Kirby, Richard. *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971.
- Marinetti, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1990.
- Pullini, Giorgio. *Teatro italiano del Novecento*. Bologna: Cappelli, 1971.

Re, Lucia. *Calvino and the Age of Neorealism*. Stanford: Stanford UP, 1990.

Sipario 260 (dicembre 1967).

Sklovskij, Viktor. "L'Arte come procedimento." *Letteratura e società*. Bologna: Zanichelli, 1978.

Szondi, Peter. *Teoria del teatro moderno*. Torino: Einaudi, 1962.

Teatro d'avanguardia italiano: Drammi e sintesi futuriste. A cura di Mario Verdone. Roma: Officina, 1971.