

Giulia Taddeo *

All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente

21 dicembre 2022, pp. 71-90

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16062>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nel corso degli anni Venti, Anton Giulio Bragaglia cerca di riformare lo statuto dell'evento teatrale, prefigurando ciò che definisce "teatro teatrale" tanto sulla scena quanto sulla pagina scritta. Per perseguire questo progetto, Bragaglia si concentra su due livelli distinti ma complementari: la scenografia (e i dispositivi scenotecnici) e il corpo umano (che è spesso corpo danzante). Se il primo livello è stato abbastanza studiato, il secondo ha finora ricevuto minor attenzione. L'articolo intende presentare questi livelli come interconnessi, suggerendo che è esattamente l'inscindibilità tra presenza umana in scena e sperimentazione scenografica a risiedere al cuore dell'intero progetto di riforma teatrale bragagliano.

During the 1920s, Anton Giulio Bragaglia set out to reform the status of the theatrical event, longing for what he called "theatrical theatre" on both the stage and the written page. To pursue this project, Bragaglia focused on two distinct but complementary levels, conceived and practiced as an organic whole: set design/scenography (and scenic-technical devices), and the human (often dancing) body. The first level has been quite thoroughly investigated by theatre studies, but to date the second has received less attention. This article aims at conceiving both these levels as intertwined, in so suggesting that it is precisely this inextricability between the human presence on stage and the scenic experimentation that lays at the heart of Bragaglia's overall project of theatrical reform.

* Università di Genova, Italia; Università di Bologna, Italia.

Giulia Taddeo

All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente

Nel novembre 1923, sulle colonne del periodico teatrale «Comoedia», Anton Giulio Bragaglia firma il primo articolo della rubrica *La pagina del macchinista*, che proseguirà fino al 1928¹ e che, pur trattando specificamente di scenotecnica, «investe il teatro nella sua complessità: esprime una concezione scenica che aspira a porsi al livello del teatro europeo e che allo stesso tempo rivendica un carattere nazionale»². A meno di due anni di distanza, nel febbraio 1925, «Comoedia» accoglie, sempre a cura di Bragaglia, il contributo inaugurale della rubrica *La danza*, anch'essa destinata a rimanere in vita fino al 1928: si tratta del primo esempio, nel panorama giornalistico italiano del Novecento, di approfondimento sistematico dedicato all'arte coreica³ e, in particolare, a una danza decisamente antiaccademica.

La coesistenza delle due rubriche, pur cessando in concomitanza con il passaggio della rivista nelle mani dell'editore Angelo Rizzoli⁴, è da considerarsi altamente significativa rispetto al percorso che, proprio durante gli anni Venti, conduce Bragaglia a elaborare la propria teoria del *teatro teatrale*: questa espressione rimanda a un'idea di teatro che non deriva dal testo drammatico, ma che, pur senza necessariamente rinunciare al testo, trova il proprio centro nel lavoro del regista (il quale, di fatto, è

1. In realtà, contributi su scenografia e scenotecnica, anche se non collocati all'interno di una rubrica dedicata, si rintracciano in «Comoedia» fino al 1934. Su questo tema si veda Maria Ida Biggi, *Anton Giulio Bragaglia in «Comoedia»*, in «Studi Medievali e Moderni», numero monografico «Comoedia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre, a cura di Antonella di Nallo, vol. XVII, n. 2, 2013, pp. 127-137.

2. Cristina Grazioli, *La scenotecnica della tradizione italiana vista dal primo Novecento: lo sguardo mobile di Anton Giulio Bragaglia dalle pagine di «Comoedia»*, in Roberta Piccinelli — Deanna Shemek — Luisa Onesta Tamassia (a cura di), *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 379-385.

3. Su questo punto si veda Giulia Taddeo, *Prove di critica: la danza in «Comoedia» tra illustrazione e approfondimento*, in «Studi Medievali e Moderni», numero monografico «Comoedia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre, cit., pp. 193-222.

4. In precedenza, invece, la rivista era stata pubblicata da Mondadori. Con il passaggio a Rizzoli e con l'impiego decisivo della tecnica del rotocalco, «Comoedia», come tutti gli altri periodici dell'editore milanese, presenta i propri contenuti in maniera sempre più accattivante sul piano visivo, tendendo a trasformare i lettori in veri e propri spettatori.

per Bragaglia un regista-scenografo) attorno ai diversi coefficienti della scena, ossia scenografia, dispositivi scenotecnici, luci, e, ovviamente, corpo umano. Nelle parole di Bragaglia:

Esiste una poetica scenica che fa da base alla *Poetica* del nono libro di Aristotele: quello riguardante i diversi contribuenti dello spettacolo. È questa la poetica essenziale del teatro: poetica, nel fenomeno teatrale, dell'azione costruttiva *ex machina*, ignorata dai letterati invasori del teatro, perché sfugge necessariamente alla loro sensibilità. [...] Tutto, sì, con ragion d'essere riverberata dalla creatura poetica e dalla favola intera, pretesto animatore del dramma; ma, stabilita che sia la ragion d'essere delle dieci altre ruote del meccanismo, è necessario che esse tutte contribuiscano muovendosi di pari passo con la propria importanza, al fine complessivamente unico. [...] Il teatro sta morendo in una letteratura drammatica, dove lo "spettacolo" è pallido, povero, noioso, perché le parole non possono creare l'atmosfera teatrale. *L'interesse degli ultimi 25 anni per un rinnovamento dell'allestimento scenico è il primo segno della morte del teatro letterario e dell'avvento di un nuovo teatro "teatrale"* [in corsivo nel testo]⁵.

Come si cercherà di dimostrare in questo contributo, però, il teatro teatrale bragagliano nasce proprio dalla riflessione parallela su scenotecnica e danza che, in «Comoedia», trova uno dei luoghi privilegiati in cui manifestarsi e che, tra il 1928 e il 1929, incontra una più decisa formalizzazione nei volumi *Scultura vivente* e *Del teatro teatrale ossia del teatro*⁶, entrambi frutto della ripubblicazione di contributi editi, in gran parte apparsi proprio nelle due rubriche di «Comoedia» appena menzionate.

Punto di convergenza fra le considerazioni relative alla scenotecnica e quelle sulla danza è un'idea della scena che si può forse definire come "corpo vivente", frutto non solo dell'organica integrazione fra dispositivo scenico e corpo del performer (sia esso attore o danzatore), ma anche di un'attenzione specifica verso lo spettatore, le cui reazioni psicofisiche sono parte integrante della progettazione dell'evento teatrale.

Uniti da una medesima pulsazione, infatti, scena e platea sono concepiti per palpitare allo stesso ritmo ed è proprio il lavoro registico, integrando corpo della scena, corpo del performer e corpo dello spettatore, a rendere possibile tale sintonia. Un'accezione ampia dell'idea di corpo sembra consentire, nella prospettiva bragagliana, il raggiungimento dell'efficacia massima (ossia, la *teatralità*) del teatro: si tratti di un corpo umano (quello di performer e spettatori), o del corpo inanimato della macchina scenica, per Bragaglia la corporeità è sempre sinonimo di movimento, il quale può assumere le forme del gioco attorico, della danza, della stimolazione sensoriale ed emotiva del pubblico, dei cambi di scena e di luce.

Al fine di indicare l'importanza del concetto di "corpo vivente" rispetto alla teoria del teatro teatrale, si proporrà un'analisi comparata delle rubriche *La pagina del macchinista* e *La danza*,

5. Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Tiber, Roma 1929, p. 12.

6. Cfr. *Scultura vivente* (L'Eroica, Milano 1928) e il già citato *Del teatro teatrale ossia del teatro*. In verità, già nel 1926 Bragaglia aveva pubblicato un volume nel quale confluivano numerosi articoli già apparsi in «Comoedia»: si trattava di *La maschera mobile* (Campitelli, Foligno 1926). Anche in questo testo, come vedremo, la connessione fra danza e scenotecnica appare particolarmente stretta.

partendo da una necessaria precisazione di carattere storico: nel corso degli anni Venti, quando scrive in «Comoedia», Bragaglia non è solo giornalista e teorico del teatro, ma è anche (e soprattutto) direttore del Teatro Sperimentale degli Indipendenti⁷, forse il primo teatro di *cantina* italiano, con sede nei sotterranei di Palazzo Tittoni, nel centro storico di Roma, dove pare che Bragaglia stesso avesse scoperto i resti delle terme dell'imperatore Settimio Severo. Agli Indipendenti Bragaglia compone una programmazione che, specie nelle prime stagioni, si articola sul doppio binario della prosa e della danza.

Sul primo versante, si prediligono giovani autori italiani, i futuristi (fra i quali spicca naturalmente il nome di Filippo Tommaso Marinetti) e drammaturghi stranieri ancora poco noti in Italia, come Alfred Jarry (del quale si allestisce in prima italiana l'*Ubu Roi* nel 1926), Guillaume Apollinaire (*Le mammelle di Tiresia* va in scena nel 1927), Eugene O'Neill, Maurice Maeterlinck, George Bernard Shaw, Frank Wedekind. A ciò si aggiunge l'*esumazione* (il termine è bragagliano) di autori del Seicento e del Settecento. In ogni caso la messa in scena, quasi sempre curata dallo stesso Bragaglia, prevede la creazione di dispositivi scenotecnici e illuminotecnici specifici per ciascun testo rappresentato, nonché il coinvolgimento di artisti visivi di prim'ordine, alcuni dei quali futuristi⁸.

Per quanto riguarda la danza, invece, si propongono numerose formule drammaturgiche, come *recital*, mimodrammi e pantomime, tutte accomunate dalla ricerca di un movimento antiaccademico

Questo carattere "*underground*", tanto per l'innovatività della proposta artistica quanto per la collocazione fisica e i caratteri materiali dello spazio teatrale, sembra ancora echeggiare nelle parole sagaci di Ennio Flaiano, quando, nell'assistere all'*Amleto* di Carmelo Bene presso il Beat72 nel 1967, rivolgerà a Bragaglia il proprio ricordo:

È in uno scantinato nei pressi di Piazza Cavour, il Beat 72, messo su con qualche civetteria. La piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola.

Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati e con mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne.

E il ricordo vola alle cantine di palazzo Tittoni, dove giù in fondo ad una discesa di scale, tra gli archi di un bagno romano, s'era messo il teatro di Bragaglia, col primo Roi Ubu, persino il primo O'Neill.

Il bello di Roma è che si ricomincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve

7. Per una panoramica sulle attività degli Indipendenti rimane fondamentale: Alberto Cesare Alberti — Sandra Bevere — Paola Di Giulio (a cura di), *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

8. Più incerti, nonché meno indagati dagli studi, i criteri della recitazione, la quale, stando perlomeno alle osservazioni dei detrattori, risulterebbe la parte più fragile degli allestimenti bragagliani, in quanto improntata a un sostanziale diletantismo, specie nell'uso della voce, spesso difficilmente udibile dal pubblico. Dal canto suo, Bragaglia ambiva, perlomeno in sede teorica, a un ideale di interpretazione come estro, espressività spontanea, innato effluvio lirico, il tutto secondo un approccio che, mosso da un fiero nazionalismo, vedeva nella Commedia dell'Arte il proprio punto di riferimento (benché, com'è noto, l'improvvisazione dei comici dell'Arte fosse ben lontana dallo spontaneismo e, come credeva Bragaglia, da un rifiuto totale della testualità). Difficile stabilire, perlomeno allo stato attuale delle ricerche, se e come le posizioni teoriche trovassero attuazione nella pratica della scena. Informazioni preziose in tal senso potranno certamente provenire dalle carte dell'Archivio Bragaglia, dal 2021 finalmente aperto al pubblico presso la GNAM-Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma.

scoprirsi le sue cantine⁹.

L'attività di Bragaglia agli Indipendenti, teatro che – salvo una discussa eccezione nel 1927¹⁰ – non otteneva sovvenzioni pubbliche, è strettamente intrecciata a quella giornalistica e, naturalmente, quanto pubblicato in «Comoedia» non fa eccezione, dato che la riflessione teorico-critica è inscindibile da questioni legate alle concrete esigenze del teatro, dalle quali, in parte, sembra direttamente scaturire.

Nei propri articoli, allora, Bragaglia parla dei dispositivi scenotecnici realizzati agli Indipendenti e di quelli che, con maggiori disponibilità economiche, vorrebbe realizzare; polemizza con gli avversari, di cui non fa mai il nome, ma che certo dovevano essere noti ai lettori, specie quelli più vicini al mondo del teatro; rende conto degli artisti della danza che si esibiscono agli Indipendenti, sottolineandone la provenienza straniera e i caratteri di originalità artistica. Gli articoli di «Comoedia», quindi, servono a Bragaglia anche come cassa di risonanza per la propria attività teatrale, come luogo in cui avanzare richieste di finanziamento e affermare i propri (veri o presunti) primati artistici.

Nell'analizzare gli articoli di «Comoedia» dedicati a scenotecnica e danza, occorrerà tenere conto di tutti questi aspetti, comparando costantemente le posizioni espresse in sede teorica con

9. Ennio Flaiano, *L'Amleto-Bene s'è rifugiato in cantina*, in «l'Europeo», 6 aprile 1967.

10. Si trattava di un premio di 50000 lire assegnato a Bragaglia nell'estate del 1927 dal Ministero dell'Economia Nazionale come *incoraggiamento* per la prosecuzione della propria attività, che si era dimostrata di grande pregio e cultura. Pochi mesi prima, Bragaglia aveva ricevuto un aiuto economico da parte di numerosi critici drammatici italiani e stranieri, tramite una sottoscrizione lanciata dalla «Fiera Letteraria» nel febbraio 1927. Questo intervento si era reso necessario dopo un decreto prefettizio che, nel gennaio 1926, imponeva la chiusura di tutti i locali notturni destinati al ballo. Il provvedimento si abbatteva come una scure sul teatro di Bragaglia, la cui “indipendenza” – perlomeno a livello economico – era garantita dal fatto che, annessa alla sala di spettacolo, vi fosse una *buvette* dove era possibile mangiare, consumare bevande e ballare. A seguito di una poderosa crociata da parte della stampa italiana (con in testa Silvio d'Amico) e, in parte, straniera, il circolo veniva riaperto, ma rimaneva in vigore il divieto di ballare. Per approfondimenti e per la documentazione relativa a questo episodio – nonché alle relazioni di Bragaglia con Mussolini e con gli organi del potere fascista – si rimanda a Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974. Estremamente interessate è anche la corrispondenza che intercorre tra Bragaglia e d'Amico in questi stessi anni, quando, pur muovendo da un approccio al teatro di carattere testocentrico, il critico romano incita Bragaglia a *uscire dalla tana*, ossia dal Teatro degli Indipendenti, per mettere alla prova il proprio progetto di teatro teatrale davanti a un pubblico più vasto e all'interno di un teatro dotato di migliori risorse scenotecniche. Anche sulla stampa, già nel novembre 1927, d'Amico affermava con forza questo punto proprio richiamando la vicenda della sovvenzione ministeriale: «Voi non dovete, ci diceva Bragaglia più o meno sottovoce, giudicare il mio teatrino alla stregua dei teatroni ufficiali; come non confondereste (il paragone è tutto suo) uno che s'aiuti a stampare con un vecchio torchio, e uno che disponesse della tipografia di Treves. Ma, con questo faceva anche capire che il suo implicito desiderio era di passare, da quel torchio, alla grande tipografia; e i suoi amici più intelligenti e autorizzati lanciavano il grido, subito raccolto dagli uomini di buona volontà: 'diamo un teatro a Bragaglia' [...]. Naturalmente noi non pensiamo affatto che, avute le famose cinquantamila lire, le quali poi sono nette quarantacinquemila e trecento, Bragaglia potesse spiccare il famoso volo in quei 'teatri veri, con attori veri' etc. di cui oggi egli tanto sorride, ma a cui fino a ieri sembrava tendere come a una mèta. [...] Ma confessiamo tuttavia d'esserci illusi che, aiutato dal valore morale di quel 'premio', al nostro baldo Anton Giulio non sarebbe stato impossibile trovare il capitalista, o mecenate, o pescecane che dir si voglia: al fine di passare dall'intenzione all'attuazione». Il testo di questo articolo è riportato in Andrea Mancini, *Il carteggio Bragaglia-d'Amico*, in Id., *Tramonto e risurrezione del grande attore*, Titivillus, Corazzano 2009, pp. 150-151. Naturalmente si rimanda al volume di Mancini per la questione più vasta del rapporto tra Bragaglia e d'Amico, così come emerge dalla loro corrispondenza.

quanto effettivamente messo in atto agli Indipendenti e, ovviamente, con il panorama teatrale (non solo italiano) del tempo. Si procederà pertanto individuando i problemi fondamentali che Bragaglia porta alla luce in ciascuna delle due rubriche e, in chiusura, ci si concentrerà su un contributo che sembra prefigurare una sintesi teorica fra scenotecnica e danza.

Mettere in moto la scena

I contributi sulla scenotecnica pubblicati in «Comoedia», benché assai vari nei temi e nei riferimenti, sembrano convergere attorno a una questione, che, per Bragaglia, è tanto di ordine pratico quanto teorico: velocizzare i cambi di scena attraverso un dispositivo, progettato dallo stesso Bragaglia ma mai realizzato, denominato *palcoscenico multiplo*. Scorrendo la rubrica *La pagina del macchinista*, infatti, si notano non solo riferimenti ricorrenti a questo progetto, ma si vede anche come, caso unico, al palcoscenico multiplo siano dedicati ben due articoli, pubblicati rispettivamente nel 1923¹¹ e nel 1927¹², entrambi corredati di un medesimo disegno che ne mostra il funzionamento.

Secondo la descrizione di Bragaglia, il palcoscenico multiplo

risponde alle moderne esigenze della poetica meccanica avendo pronte contemporaneamente e a continuazione sei scene con pareti mobili e soprammobili. Ecco come esso è congegnato: ai due lati del boccascena sono montate, sopra due piattaforme scorrevoli su rotaie, due scene complete: un'altra è nel fondo del palcoscenico, la quale può servire per tutte quelle scene che esigano molta profondità. Oltre a queste tre ve ne sono una sopra al palcoscenico e una sotto, le quali vengono abbassate o alzate per mezzo di elevatori. La scena posta nel sottopalco può essere orizzontalmente divisa in due parti e servire così per due interni secondo che venga elevata più o meno. Tutti i movimenti di queste gabbie, definiamole così, vengono comandati elettricamente col sistema degli ascensori romani, in modo da permettere la maggiore rapidità: in pochi secondi la scena sarebbe cambiata¹³.

Come si vede, si tratta di un meccanismo complesso, ed è chiaro che, in «Comoedia», Bragaglia vi faccia spesso riferimento nella speranza di trovare il modo di realizzarlo, benché, di necessità, fuori dagli Indipendenti, la cui scena angusta non avrebbe permesso di ospitarlo.

Più interessante, per capire come il progetto del palcoscenico multiplo rientri nell'idea di scena come “corpo vivente” citata poco sopra, è vedere quali siano le motivazioni alla base della sua concezione.

Come già accennato, infatti, Bragaglia sperimenta in prima persona, agli Indipendenti,

11. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico sestuplo e infinito*, in «Comoedia», anno V, n. 22, 15 novembre 1923.

12. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico multiplo*, in «Comoedia», anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

13. *Ibidem*.

l'urgenza di accorciare la durata degli *entr'actes*: sin dalle «pantomime musicali»¹⁴ messe in scena nella prima stagione del 1923, era risultato evidente come i cambi di scena potessero inceppare il ritmo dell'azione, al punto che i momenti di pausa finivano per essere più lunghi di quelli di rappresentazione, generando insofferenza nel pubblico e giudizi taglienti nella critica.

Queste difficoltà tecniche, spesso legate all'impiego di voluminose scenografie costruite, sono anche, afferma Bragaglia, «l'origine di tutte le proposte da me fatte per la diminuzione degli intermezzi»¹⁵: oltre al palcoscenico multiplo se ne possono infatti citare altre, che, come la platea mobile¹⁶ o le cosiddette costruzioni a gibus¹⁷, costituiscono alcuni tentativi concretamente compiuti agli Indipendenti per velocizzare i cambi di scena, sebbene vadano comunque considerati come soluzioni parziali e dettate dalle limitate risorse, tecniche ed economiche, di cui effettivamente Bragaglia poteva disporre.

Accanto a queste ragioni di carattere congiunturale, però, il palcoscenico multiplo sembra derivare anche da istanze di più ampia portata, che riguardano una mutata percezione dell'evento teatrale da parte del pubblico, del tutto inscindibile dalle esperienze di vita che è possibile compiere, nel mondo moderno, al di fuori del teatro:

L'elemento essenziale della vita moderna, il movimento, è il primo elemento del quale bisogna dare sensazione in un teatro che sia dei nostri tempi. Prima applicazione nello spettacolo di questa caratteristica e di questo bisogno è stato il cinematografo, che cambia il luogo di azione in ogni quadro come il romanzo ad ogni capitolo. Questo succedersi di mutamenti di scena è uno dei fondamentali segreti del grande successo popolare del cinematografo¹⁸.

Un teatro che, dunque, sia capace di restituire in scena il ritmo della vita moderna – eventualmente anche prendendo spunto dall'esempio del cinema – raggiunge l'obiettivo di

far ritrovare alla scena il suo sincronismo con la vita: questo rappresenta uno dei suoi più imperiosi bisogni. L'allestimento scenico non è soltanto la esteriorizzazione del quadro scenico, dei sentimenti e dei caratteri d'una commedia: esso consiste anzitutto nell'animare e portare la

14. Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia elettrografica*, in «Comoedia», anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

15. *Ibidem*.

16. La platea mobile, che conteneva un centinaio di posti, poteva sollevarsi e abbassarsi, con tutte le sedie, a seconda delle esigenze dello spettacolo. Bragaglia descrive così il funzionamento del dispositivo: «Una rete di travi di ferro adagiata su dei longaroni cernierati in fondo e che posano la testa su due viti colossali (m. 2 di altezza e 10 cent. di spessore): è il più semplice sistema. Con due volanti muniti di cuscinetti a sfere si può sollevare agevolmente anche una platea pesantissima e tutto con rapidità». Rispetto alla posizione del palcoscenico in relazione alla platea, invece, si legge che quando la platea è in posizione piana «idealmente il proscenio si trova al suo livello. Quando quella [la platea] sarà inclinata a metà dalla vite, il palcoscenico, restando al livello attuale della platea, dominerà d'un palmo lo schienale delle poltrone di prima fila» (Anton Giulio Bragaglia, *La platea mobile*, in «Comoedia», anno VIII, n. 1, 20 gennaio 1926).

17. Si trattava di strutture tubolari o a parallelepipedo composte di tessuto e sostenute da elementi interni di forma circolare, quadrata o trapezoidale: quando non utilizzate, queste strutture giacevano a terra con le componenti semirigide impilate l'una sull'altra, ma, all'occorrenza, potevano essere srotolate tramite cavi tirati dall'alto, ricordando il meccanismo dei cappelli a gibus, ancora diffusi per gli uomini. Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Le costruzioni a "gibus" del "Teatro degli Indipendenti"*, in «Comoedia», anno VIII, n. 6, 20 giugno 1926.

18. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico multiplo*, cit.

rivoluzione scenica al giusto grado di velocità; perché vi sia l'intensità¹⁹.

In questa visione, secondo cui scena e platea sono unite da uno stesso modo di percepire il ritmo dell'esistenza, da un medesimo bisogno di moto, velocità e mutamento, è impossibile non cogliere un rimando alle istanze di *riteatralizzazione* del teatro già da tempo sollevate dai maggiori riformatori europei (i nomi che ricorrono negli scritti di Bragaglia sono quelli, fra gli altri, di Adolphe Appia, Georg Fuchs, Edward Gordon Craig), ma vi si aggiunge anche un riferimento più puntuale alla poetica del Futurismo, con il quale Bragaglia intrattiene un rapporto – professionale e intellettuale – forse più intenso di quanto non sia stato fino a oggi rilevato dagli studi.

Benché mai accolto ufficialmente nel movimento, in questi anni Bragaglia è non solo professionalmente vicino ai futuristi, che coinvolge sovente nelle attività del proprio teatro, ma, nelle rubriche di «Comoedia», si dimostra in sintonia con alcune questioni centrali per il teatro futurista.

Si tratta dei temi della simultaneità, della sorpresa e, su un piano più tecnico, dell'efficace messa in scena delle cosiddette *sintesi incatenate* (ossia testi drammatici composti dall'unione di varie sintesi e tendenti a «coniugare lo sviluppo di una narrazione più articolata al carattere di immediatezza del Teatro sintetico»²⁰), che proprio negli anni Venti dominano la drammaturgia di Filippo Tommaso Marinetti: nella produzione drammaturgica marinettiana questo modello trova un antecedente in *Bianca e rosso*, che non a caso debutta agli Indipendenti nell'aprile 1923.

Inoltre, se la questione della simultaneità costituiva un pilastro della teoria e della poetica futurista *tout court* sin dagli anni Dieci (ovviamente incidendo anche sul teatro, tanto che, nel manifesto *Il teatro sintetico* del 1915, esso era definito come *simultaneo*)²¹, è invece con i primi anni Venti – dunque in contemporanea rispetto alla collaborazione di Bragaglia con «Comoedia» – che il cosiddetto Teatro della Sorpresa trova una propria definizione teorico-pratica, tanto attraverso il manifesto omonimo, quanto negli spettacoli.

Indipendentemente dai suoi esiti, il Teatro della Sorpresa era fondato non solo su un'idea totale di spettacolarità – eclettica nei generi proposti e multiforme nei linguaggi – ma anche su uno speciale rapporto tra scena e platea.

Recuperando una qualità della relazione teatrale già sperimentata nel corso delle serate futuriste degli anni 1910-1914, caratterizzate da reazioni anche violente da parte del pubblico, il Teatro

19. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, in «Comoedia», anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

20. Salvatore Margiotta, *Il teatro futurista*, Carocci, Roma 2022, p. 57. Anche Margiotta sottolinea come la teoria bragagliana del teatro teatrale sia culturalmente vicina al Futurismo. Cfr. *ivi*, p. 58.

21. Filippo Tommaso Marinetti – Emilio Settemelli – Bruno Corradini, *Il teatro futurista sintetico (atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 gennaio 1915. Per una disamina delle sintesi futuriste, nonostante la ricca bibliografia sull'argomento, rimane imprescindibile Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Patron, Bologna 1975.

della Sorpresa prefigura infatti una serie di “trovate” che coinvolgono fisicamente gli spettatori: dalla vendita di uno stesso biglietto a più persone alle poltrone cosparse di colla, ciò che si ricerca, pur conducendola «all'interno delle maglie dello spettacolo»²², è la reazione impreveduta, spiazzata e totale del pubblico. La corporeità dello spettatore finisce così al centro di una sollecitazione che, per quanto presente già nella volontà dei pittori futuristi di porre «lo spettatore nel centro del quadro»²³, appare qui figlia di una stimolazione concreta, riconducibile anche alle sperimentazioni marinettiane sulle tavole tattili²⁴.

Tutti questi problemi penetrano i discorsi che Bragaglia conduce nella *Pagina del macchinista e*, per quanto rilevabili in maniera trasversale, in alcuni casi emergono in maniera più decisa e compatta. Si legga ad esempio il seguente passo:

Il Teatro è fatto di sorpresa. La sorpresa per sorprendere deve essere custodita nel nascere dalle cure più accorte. I futuristi hanno toccato una volta questo segreto del teatro, con un loro Manifesto. Per vero, l'argomento è antico, quanto il teatro stesso: e merito di Marinetti è quello di averlo richiamato ultimamente. [...] Ogni effetto teatrale è sorpresa. Una macchina che offre i mezzi alla sorpresa è l'anima del teatro, in quanto la sorpresa è fine del movimento. [...]. Il meccanismo per noi non deve che facilitare il flusso delle sintesi concatenate che formeranno l'architettura del dramma e della rappresentazione. E da questo uscirà il meraviglioso²⁵.

Alla luce di tutto ciò, è evidente come, all'origine del progetto del palcoscenico multiplo, vi sia un approccio al teatro che rivela sintonie profonde con il Futurismo, cui lo accomuna l'urgenza di congegnare un'azione scenica dal ritmo incessante e capace di generare un coinvolgimento totale (fisico, emotivo, psichico) dello spettatore.

Tuttavia – ed è proprio su questo punto che si coglie la distanza delle posizioni di Bragaglia rispetto a quelle dei futuristi – il discorso bragagliano sul teatro del futuro, che ovviamente è il teatro teatrale, non può prescindere da una costante relazione dialettica con il passato, in particolare con la storia della scenografia.

Come ha giustamente rilevato Cristina Grazioli²⁶, è centrale in Bragaglia l'esigenza di avallare il progetto del teatro teatrale attraverso esempi desunti dalla storia del teatro: le istanze del teatro contemporaneo, allora, sono messe in relazione con le soluzioni che, nel passato, i teatranti (ma in particolare scenografi e scenotecnici) hanno saputo trovare a problemi analoghi, se non del tutto identici. Ecco allora che, ad esempio, si guarda al palcoscenico shakespeariano per dimostrare come,

22. Salvatore Margiotta, *Il teatro futurista*, cit., p. 43.

23. Umberto Boccioni — Carlo Dalmazzo Carrà — Luigi Russolo — Giacomo Balla — Gino Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 aprile 1910.

24. Sul tattilismo, si rimanda a Lorenzo Mango, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, Cue Press, Imola 2001.

25. Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro cubo*, in «Comoedia», anno VII, n. 14, 15 luglio 1925.

26. Cristina Grazioli, *La scenotecnica della tradizione italiana vista dal primo Novecento: lo sguardo mobile di Anton Giulio Bragaglia dalle pagine di «Comoedia»*, cit., p. 381.

in esso, fosse già operante il principio della simultaneità delle azioni²⁷; o, ancora, si mette in relazione il moderno palcoscenico del teatro di Dresda con l'*ekkyklema* del teatro greco antico²⁸; o, infine, la figura di Leone de' Sommi – che Bragaglia ha il merito di “riscoprire” pubblicando nel 1926 alcuni estratti dai *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica* – è chiamata in causa quando si ragiona su come produrre in scena l'effetto dell'apparizione di un fantasma²⁹.

Gli esempi in tal senso potrebbero essere assai numerosi, ma ciò che conta è l'operazione critica che li sottende e che, come si diceva, consiste nel considerare il “nuovo” non come una prerogativa del presente, bensì come un atteggiamento di fondo che, oggi come ieri, spinge gli artisti a risolvere i problemi tecnici – i quali, per Bragaglia, hanno sempre a che fare anche con la dimensione poetica del teatro – posti dal proprio mestiere: l'idea, naturalmente, è che il vero teatro sia costitutivamente *teatrale*, ma che ogni epoca richieda soluzioni specifiche, in linea con la sensibilità, le abitudini percettive, lo stile di vita delle persone. In questo sforzo conoscitivo, volto a connettere passato e presente, Bragaglia non è d'altronde un caso isolato, se, ricorda Carlo Titomanlio, anche Edward Gordon Craig – che Bragaglia aveva certo tra i propri riferimenti – considerava Sebastiano Serlio e Niccolò Sabbatini come i propri antichi maestri³⁰.

Un simile approccio, naturalmente, caratterizza anche un altro centro di riflessione forte nei contributi di Bragaglia in «Comoedia», relativo al ruolo che la luce esercita in scena.

Il clima scenico e l'integrazione fra corpo e ambiente

Quanto detto fino a questo punto, tanto rispetto alla necessità di un ritmo unificatore fra scena e platea quanto a proposito della dialettica passato-presente, si rintraccia anche nelle fondamentali riflessioni che Bragaglia dedica all'illuminotecnica. La luce teatrale, per Bragaglia, risponde al bisogno di dinamismo caratteristico del teatro contemporaneo perché, a differenza della pittura, consente non solo di colorare la scena ma è anche in grado di generare movimento: ne discende la possibilità di creare molteplici effetti dinamici, capaci non solo di intercettare e restituire visivamente il ritmo profondo del dramma messo in scena, ma anche di soddisfare il bisogno di dinamismo del pubblico.

A ciò si aggiunga il fatto che la luce possiede, secondo Bragaglia, la qualità di generare ciò che egli definisce *atmosfera* del dramma, vale a dire quel peculiare clima emotivo e psicologico in cui riposa

27. Anton Giulio Bragaglia, *Le “scene simultanee” di Shakespeare*, in «Comoedia», anno VI, n. 15, 10 agosto 1924.

28. Anton Giulio Bragaglia, *Il Portascene del Teatro di Dresda*, in «Comoedia», anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925.

29. Anton Giulio Bragaglia, *Gli spettri sulla scena*, in «Comoedia», anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

30. Carlo Titomanlio, *Anton Giulio Bragaglia teorico della meraviglia*, in «Forum Italicum», vol. LI, n. 1, 2017, pp. 187-202, in particolare p. 196.

l'essenza profonda (nonché la sostanza poetica) dell'azione scenica.

In questo senso, d'altronde, andavano le sperimentazioni di *luce psicologica* che Bragaglia, supportato dallo scenotecnico Antonio Valente, aveva condotto già nel 1919 allestendo *Per fare l'alba* di Pier Maria Rosso di San Secondo: in questa circostanza, infatti, le sorgenti luminose erano nascoste nelle quinte, nei pilastri e negli elementi d'arredo, affinché la luce, di cui evidentemente non era possibile scorgere l'origine, seguisse l'azione dei personaggi rivelandone gli aspetti reconditi.

Sulle pagine di «Comoedia», Bragaglia fornisce forse la riflessione più compiuta su questi temi nell'articolo *Il clima scenico*³¹, espressione, quest'ultima, che ricorrerà anche nei suoi scritti successivi. Vale la pena di citare ampiamente il testo:

Il luogo scenico non sarà più evocato col mezzo della pittura, ma con quello delle atmosfere locali ottenute dalle luci colorate. Queste vivono, si trasformano, trascolorando come la fisionomia delle cose e dei luoghi. Anch'esse dunque conquistano all'apparato la facoltà del ritmo. Memoriamo bene questo sublime potere del ritmo accordato alla visione scenica dalla luce! Esso è la base d'ogni suo divenire.

[...] La bestiale luce a fascio – e bianca per giunta – che è d'uso comune in questi nostri tempi di caos nei teatri normali d'Europa (esclusa la Russia e i paesi di civiltà tedesca), darebbe l'orrore a un maestro di teatro antico.

Regola fondamentale per ciascun atto di commedia è quella di non basarsi su una combinazione sola del quadro delle luci, ma di tenerlo intero a mente, nel panorama del suo divenire, parallelo all'evoluzione dei fatti. La successione delle luci non dovrà essere per apparizione ma per trasformazione, al fine di non confessare allo spettatore che lo si vuol suggestionare [...].

È il tono della luce che fa l'architettura: Firenze ricostruita sotto il cielo di Monaco è falsa e ridicola a causa dell'atmosfera. È l'ambiente che fa il paesaggio. È il carattere dell'ambiente che necessita svelare, esaltandone i valori propri, magari sino alla giusta alterazione in più.

L'atmosfera mobile è ciò che io dico colore psicologico. Seguendo le vicende del dramma esso ne sottolinea il carattere, diventando efficace mezzo di suggestione.

Scoperta dunque l'atmosfera di toni, fissa o mobile nello spazio, non si esclude con questo la necessità della parallela atmosfera nel tempo: i rumori e i suoni [...] tutto questo sinteticamente, cioè in modo riassuntivo elegantemente sobrio per accenni.

Ecco che il ritmo spaziale conferito dall'elettricità alla luce colorata, pulsa e vive armonicamente col ritmo del tempo³².

Ancora una volta, Bragaglia pensa la scena teatrale comparandola con i fenomeni che è possibile incontrare nel mondo fuori dal teatro: la peculiare atmosfera di una città, il mutare progressivo della luce solare durante il giorno e, con essa, il trasformarsi della fisionomia di luoghi, cose e persone, sono tutti esempi che rivelano la tendenza bragagliana a penetrare al disotto della superficie del reale per coglierne la vibrazione profonda e renderla visibile attraverso le tecniche della messinscena teatrale. La spinta a rendere visibile l'invisibile, del resto, era stata al centro del cosiddetto *fotodinamismo*, che, proprio servendosi della luce, Bragaglia sperimenta nei primi anni Dieci, con l'intento di fissare nell'immagine fotografica la traccia impalpabile disegnata dal movimento umano nel suo dipanarsi nel tempo e nello spazio.

31. Anton Giulio Bragaglia, *Il clima scenico*, in «Comoedia», anno IX, n. 2, 20 febbraio 1927.

32. *Ibidem*.

Anche in questa occasione, però, Bragaglia non si interessa solo alla dimensione tecnica, data dalla possibilità di visualizzare le traiettorie spazio-temporali del gesto: le scie di luce che emergono nell'immagine fotodinamica conservano, per Bragaglia, anche una traccia del carattere di colui che ha eseguito il movimento catturato fotodinamicamente, tanto che, nel saggio *Fotodinamismo futurista*³³, si parla proprio di movimento-carattere.

Come già nel caso di diversi congegni scenotecnici, in «Comoedia» Bragaglia descrive alcuni dispositivi illuminotecnici, talvolta concretamente realizzati agli Indipendenti, talaltra rimasti solo allo stato di progetto. È interessante notare come, a riprova dell'integrazione fra luce e gesto testé suggerita, alcuni di essi siano pensati in stretta relazione con la danza, non solo perché la danza ha un particolare bisogno di rapidi cambi d'atmosfera, ma anche perché è proprio l'interazione con il movimento espressivo del corpo umano a consentire il funzionamento di alcuni meccanismi.

Si veda, ad esempio, un progetto del 1925, relativo a una particolare applicazione della lanterna magica e realizzato su disegno dell'artista futurista Ivo Pannaggi³⁴:

Il disegno [riportato a corredo dell'articolo, *N.d.A.*] è un progetto di messa in scena a base di telai che, diversamente colorati e alternativamente illuminati, costituiscono da soli un ambiente. Le possibilità di arricchimento di tale schema sono infinite:

1) su alcuni di questi telai (illuminati posteriormente, e quindi a lor volta luminosi, a differenza di quelli illuminati anteriormente o lateralmente e non trasparenti ma proiettanti ombra) si potranno proiettare ombre grandi a piacere, generate da mimi che agiscono fra la sorgente luminosa e il telaio stesso [...].

2) gli attori possono agire in relazione alle ombre animate movendosi in zone di luce ed immergendosi in dense ombre, alternativamente, mentre si potrà utilizzare la sproporzione fra la loro grandezza naturale e quella delle suddette ombre animate, ingigantite e deformabili³⁵.

Oltre alla presenza di pannelli retroilluminati (e quindi, secondo la lezione offerta già nel 1917 da Giacomo Balla per *Feu d'artifice*, non *illuminati* ma *illuminanti*), si noti qui la presenza centrale dei cosiddetti *mimi*, figure che non si fatica a ricondurre a quelle di danzatori: si tratta infatti di soggetti chiamati a utilizzare il proprio corpo con finalità espressive, non solo dando vita a ombre che diventano veri e propri soggetti drammatici, ma anche interagendo con gli attori in carne ed ossa.

33. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Nalato, Roma 1911.

34. Si ricordi peraltro che, nel giugno 1922, Ivo Pannaggi, assieme al pittore Vinicio Paladini, aveva curato la messa in scena del *Balletto meccanico* presso il Circolo delle Cronache d'Attualità della Casa d'Arte Bragaglia (il Teatro degli Indipendenti avrebbe aperto i battenti pochi mesi dopo). Si trattava di una pantomima interpretata dai danzatori Ikar e Ivanov, rispettivamente vestiti di un costume meccanico (opera di Pannaggi) e di un costume di fantoccio umano (di Paladini), mentre l'accompagnamento musicale era ottenuto orchestrando i rumori di due motociclette collocate in un palco in posizione sopraelevata rispetto al luogo dove si svolgeva l'azione principale. All'inizio degli anni Venti, il maceratese Pannaggi, poco più che ventenne, era molto vicino a Bragaglia, che lo introduce negli ambienti dell'avanguardia romana. Una traccia importante di questa vicinanza si trova nella gran mole di caricature che Pannaggi dedica ai personaggi della cerchia di Bragaglia, molte delle quali finiscono per corredare le pubblicazioni bragagliane, in rivista e volume, durante tutto il decennio, e oltre. Un volume di riferimento su Pannaggi è: Enrico Crispolti (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, Mazzotta, Milano 1995.

35. Anton Giulio Bragaglia, *Modernissimi mezzi vecchi*, in «Comoedia», anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

Quest'ultima soluzione era praticata anche nell'ambito della danza, come avrebbe dimostrato, proprio in Italia, il passaggio della compagnia di Loïe Fuller, in scena presso il Teatro di Torino nel 1926: come si evince da un reportage fotografico pubblicato proprio in «Comoedia»³⁶, appariva di grande effetto la relazione fra i corpi delle danzatrici e la proiezione delle loro ombre, caratterizzate, queste ultime, dalla sproporzionata grandezza indicata già da Bragaglia.

Strettamente legata alla danza è poi la cosiddetta *scenografia elettrografica*, realmente sperimentata agli Indipendenti:

Questa volta io ho provato di disporre dietro uno schermo grigio perla una miriade di lampadine alla distanza l'una dall'altra di dieci centimetri e in ordine di quattro colori. Ho fatto preparare un tavolo con mollette di presa di corrente corrispondenti ciascuna ad una lampadina del quadro, come è nella réclame luminosa delle grandi città. Una serie di tavole con fori pronte con pioli sistemati in questi a disegno, mi hanno dato agio di ottenere dietro lo schermo [...] una sequela di paesaggi, allegorie, fiori, ornati, eccetera, simboleggiati sì dalla vaghezza stessa della apparizione, ma sufficienti tuttavia alla convenzione scenica³⁷.

Questa soluzione, afferma Bragaglia, ben si presta a soddisfare le esigenze delle artiste moderne della danza, che tendono a esibirsi in assoli di breve durata, tanto che – prosegue – è proprio dalle *danze libere* che proviene l'ispirazione per questo dispositivo, particolarmente efficace nel caso di suites coreografiche con la presenza consecutiva di due o più ballerine.

Lo stretto legame fra luce teatrale e corpo del performer (sia esso attore o danzatore) è esplicitato in un articolo dal titolo *I dispositivi scenici a mutazione*, nel quale l'inscindibilità del soggetto dal proprio *clima* rafforza l'idea di una scena come corpo vivente, composto dall'integrazione di elementi animati e inanimati:

Io considero il personaggio come tutto un organismo con il suo clima. [...] Fuori del suo clima il personaggio è come travestito: è fuori di sé. [...] Le creature poetiche, estratte dal loro scenario-atmosfera-colore, non sono altro che attori: si sente in essi l'istrione: appaiono buffoni qualunque che "fanno la parte". Non ci crede nessuno! [...] oggi solo un'incalzante serrata fuga di quadri, che incessantemente assaltino, prendano, tengano il pubblico nervoso distratto e difficile, può vincere la fusione di pubblico e attori, nella atmosfera tragica che solo forma l'alto mistero della grande rappresentazione. [...]

Far ritrovare alla scena il suo sincronismo con la vita: questo rappresenta uno dei suoi più imperiosi bisogni³⁸.

Il personaggio non può vivere al di fuori della propria atmosfera scenica, tanto che è proprio questa fusione fra corpo-di-carne e corpo-della-scena a garantire, sotto il segno di un ritmo unificatore, l'efficacia e la credibilità dell'azione del performer.

Efficacia, credibilità e autenticità sono parole d'ordine anche quando, in «Comoedia»,

36. Anonimo, *Al Teatro di Torino*, in «Comoedia», anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

37. Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia elettrografica*, in «Comoedia», anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

38. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, in «Comoedia», anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

Bragaglia si dedica all'altro grande polo teorico della sua produzione degli anni Venti: la danza.

Verso l'origine della danza

La riflessione che Bragaglia dedica alla danza, in «Comoedia» così come nel resto della sua produzione sull'argomento, deve essere posta in relazione al progetto di riforma per il teatro teatrale, capace di esistere, come s'è detto più volte, in maniera indipendente dall'impiego di un testo drammatico di partenza. È allora del tutto logico che, quando si trova a riflettere sulle caratteristiche della presenza umana in scena, Bragaglia rivolga un'attenzione particolare a quei corpi che riescono a essere espressivi senza utilizzare la parola, cioè i corpi dei danzatori.

Il corpo che danza – e naturalmente ci si riferisce qui a una danza antiaccademica – costituisce una sorta di grado zero dell'azione umana sul palcoscenico: esso esercita sul pubblico una forza di attrazione intrinseca (o, forse, *pre-espressiva*, per usare i paradigmi dell'antropologia teatrale), un potenziale espressivo e comunicativo rispetto al quale l'utilizzo della parola assume un ruolo secondario e sicuramente non necessario.

Quanto ai termini del discorso sulla danza è necessaria una premessa: Bragaglia non possiede una vera esperienza pratica in questo campo e, pertanto, i suoi testi sulla danza assumono toni spesso vaghi e iperbolici, i quali, però, non riescono a nascondere la fumosità con cui, a differenza di quanto accade a proposito della scenotecnica, si cerca di affrontare questioni di carattere tecnico.

Inoltre, solo nella stagione 1923 Bragaglia si dedica, come regista e scenografo, alla messa in scena di spettacoli di danza presso il Teatro degli Indipendenti: in seguito, infatti, si limita a ospitare le tournée di artisti stranieri. Quest'ultima circostanza rafforza l'ipotesi secondo cui gli articoli sulla danza pubblicati in «Comoedia», pur rimanendo legati a quanto accadeva agli Indipendenti, non abbiano lo scopo di sostenere l'attività pratica di Bragaglia come ideatore/regista di danza: questi contributi sono destinati a confluire nella sua riflessione teatrale *tout court*, consolidando le convinzioni circa un teatro che rifiuta la sudditanza rispetto alla letteratura.

Il tema principale affrontato negli articoli di «Comoedia» dedicati alla danza riguarda la questione dell'*origine*, concepita non in senso storico, ma come condizione fisica, psicologica e spirituale da cui scaturisce l'atto danzato, indipendentemente dal ricorso a un plot di partenza, alla musica o a fonti di ispirazioni esterne (provenienti dalle arti visive, da soggetti storici o da ambientazioni esotiche).

Una componente significativa delle argomentazioni di Bragaglia consiste nel mettere alla berlina tutti coloro che cercano l'ispirazione della danza al di fuori della danza stessa e della sua possibilità di cogliere e interpretare lo spirito del proprio tempo.

Il caso più illustre in tal senso è certamente quello di Isadora Duncan: secondo Bragaglia, l'artista americana cercherebbe di riesumare un ideale artistico ormai tramontato, quello greco, e, per far questo, darebbe vita a una sorta di ginnastica in cui le forme esteriori dell'arte greca sono innestate in corpi moderni senza un autentico convincimento spirituale.

Si legga ad esempio questo passo, che, com'era consuetudine per Bragaglia, sarà ripubblicato anche in numerosi contributi successivi:

Isadora Duncan [...] aveva scopi puramente pedagogici; voleva sviluppare la volontà, educarla, rendendo i giovani e le giovani della sua scuola talmente sani e vigorosi da essere una copia vivente delle statue greche. Ispirata così dalla cultura dei Greci ella vide nella loro civiltà l'ideale che cercava. [...] Alcuni seguaci della celebre danzatrice con pochi allievi abbandonarono la città e presero a vivere in campagna, nel più stretto contatto con la natura. [...] Questi seguaci della Duncan, ponendosi al di fuori di tutto quello che formava il patrimonio morale e intellettuale del loro secolo, non facevano che correr dietro a una chimera. Essi diventavano ogni giorno più uniformi e monotoni; le loro danze mancavano di espressione, di fantasia e soprattutto di costruito coreografico. Ogni cosa in loro sapeva di ginnastico e di sforzo muscolare. Ma l'educazione fisica è necessaria soltanto e rendere leggero il corpo, a superarne il peso, a facilitarne le costruzioni dei muscoli, ad acquistarne assoluta padronanza. Questo però in una danza non è tutto. Ci vuol fantasia, anima, espressione³⁹.

Difendendo un punto di vista che non trovava riscontri nella realtà contemporanea, dove esisteva un ampio movimento internazionale incentrato sul recupero dell'antico in diversi ambiti della vita collettiva (archeologia, pedagogia, teatro, arti visive, politica), Bragaglia afferma che le danze di Isadora Duncan mancano di autentica ispirazione, la quale non può essere coltivata all'interno di un programma artistico che, come quello duncaniano, non ricerca la profonda sintonia con il proprio tempo e, al contrario, si ispira a un'epoca ormai priva di connessioni con il presente.

Cercando un parallelo con quanto affermato a proposito dell'illuminotecnica, si potrebbe dire che, secondo Bragaglia, Isadora Duncan non riesce a fondere la propria danza con un'adeguata *atmosfera*, con un clima che è prima di tutto spirituale: la matrice grecizzante delle sue danze si pone come elemento incongruo e dissonante, che rende poco credibile l'azione dei danzatori, soggetti *moderni* che vivono in un tempo *moderno*. Si ricordi infatti che, nel parlare della fusione tra personaggio e clima scenico nella *Pagina del macchinista*, Bragaglia non trascurava di riferirsi alla realtà contemporanea:

Si osservi come nella casa d'ognuno il moto della vita è proporzionato e relativo al respiro del padron di casa. Se questi è un uomo d'azione, tutto è rapido e va; si supera l'inciampo, si procede senza indugi, senza proteste, passando appresso. [...] Dove nascono ora i nuovi generi di spettacolo rapidi e mutevoli? Nelle grandi città. Ma si vive per quattro in quelle grandi città. Sicuro! [...] in un delirio di esagerazioni, potremmo perfino mettere in relazione le esigenze degli spettacoli con la intensità e il tumulto della vita dei diversi centri mondiali⁴⁰.

39. Anton Giulio Bragaglia, *Bella Schumann*, in «Comoedia», anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

40. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, cit.

Rispetto alla danza, però, la ricerca di una sintonia con il proprio tempo non è l'unica strategia che consente di raggiungere l'ideale coreico bragagliano (perlomeno così come è formulato in questi anni)⁴¹: la danza, per Bragaglia, nasce infatti da un processo di natura innata e misteriosa, deriva da un impasto indefinibile di sensazioni, ritmi fisiologici (come il battito del cuore o il respiro) e, soprattutto, da una predisposizione spirituale che consente al danzatore di creare senza premeditazione, in maniera puramente istintiva. Ecco allora che, anche nel caso di artisti come Rudolf Laban o Mary Wigman⁴², la cui sensibilità verso il tempo presente è per Bragaglia fuori discussione, ciò che viene stigmatizzato è la presenza di un programma estetico di riferimento, una sorta di atteggiamento programmatico nei confronti della danza, che, di natura intellettuale, ne distrugge l'istintività.

Proprio rispetto alla questione dell'istinto del danzatore emerge il carattere utopico della riflessione di Bragaglia, il quale vi attribuisce un ventaglio di possibilità davvero importante. Innanzitutto, esso è ciò che, quasi recuperando una dimensione mistica originaria, consente a chi danza di sintonizzarsi con l'Universo per trovare i ritmi e le forme del proprio agire. Questo punto è chiarito proprio attraverso un riferimento alla danza nella Grecia antica. Anche nella visione di Bragaglia, il mondo greco vive la danza come pratica volta al recupero dell'armonico legame fra sé e il Cosmo – non troppo dissimilmente, dunque, da quanto sosteneva la stessa Duncan – anche se, per Bragaglia, l'intima essenza della coreica greca non può coincidere con le ricostruzioni moderne:

Ma dove i Greci andarono a cercare le leggi dell'euritmia e dell'armonia?

Non certo nella acustica o nella cadenza delle musiche! Sibbene nel perfetto centro della vita, nella nostra struttura anatomica e fisiologica, senza convenzionalismi o arabescamenti forzosi. La verità di questo ritmo non è però meccanica, bensì corrisponde alle universali armonie, come l'intera vita dell'uomo. Esso è quindi in noi: ci appartiene, non ci domina dall'esterno o dall'alto. È il pulsare del sangue nelle vene al cuore, è il battito del piacere e dell'amore: è il respiro: è il linguaggio universale.

Questo ingenuo naturalismo, tale sano oggettivismo, rifiutandosi di sottostare a pretese cervelotiche e a geometrie inumane, raggiunge tuttavia una grande supremazia interiorità, in quanto si volge alle fonti dell'esistenza: e mentre imita, crea.

Come sarebbe dunque preferibile opporre questa più vera classicità ellenistica dell'euritmia vitale, alle astruserie filosofali di certi danzatori eruditissimi!⁴³

L'istinto da cui sgorga la danza, afferma poi Bragaglia, genera un movimento che è l'espressione più autentica dell'individuo e della razza cui appartiene, e, parimenti, si distingue per la propria efficacia teatrale.

Per comprendere quest'ultimo punto può essere utile la riflessione condotta a proposito delle

41. Sui mutamenti del pensiero di Bragaglia tra anni Venti e Trenta si veda Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 57-116, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4200> (u.v. 10/9/2022).

42. Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Mary Wigman e la sua danza*, in «Comoedia», anno VII, n. 13, 1 luglio 1925. Si noti inoltre come, in questo contributo, Bragaglia rintracci nella danza della Wigman una qualità dinamica che, per rapidità e imprevedibilità, poteva essere definita come futurista.

43. Anton Giulio Bragaglia, *Ellenismo ed euritmia*, in «Comoedia», anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925.

danze folcloriche spagnole. In maniera analoga a quanto proposto nel caso della Grecia antica (con la contrapposizione fra ricerca dell'essenza e riproposizione esteriore), Bragaglia distingue due categorie: da una parte, le danze spagnole praticate soprattutto fuori dalla Spagna (specie nella cornice dello spettacolo leggero) e basate su una rievocazione vuota e mummificata di vaghi stilemi folclorici; dall'altra parte, danze caratterizzate da una sorta di *sincerità* (il lessico, ancora una volta, è bragagliano), la quale – e si recupera qui il tema della sintonia dell'arte rispetto al proprio tempo – consisteva nella fusione di elementi tradizionali con una sensibilità e uno stile smaccatamente modernisti. In questo quadro, anche l'avvenenza delle danzatrici spagnole («il malioso incanto che promana a tutta prima dalle dorate epidermidi e dalle chiome nerissime, dagli occhi e dalle labbra, e dall'ancheggiamento caratteristico»⁴⁴) rischia di rivelarsi solo un accessorio, elemento esteriore alla stessa stregua di nacchere e mantiglie, se privo del legame con l'anima e – chiaramente – con il sangue spagnoli⁴⁵.

Un esempio virtuoso in tal senso è offerto dalla danzatrice Nereida, il cui ritratto è pubblicato da Bragaglia proprio in «Comoedia». Questa interprete di danze spagnole, sulla quale si hanno in verità scarse informazioni, riesce a fondere l'essenzialità formale dello stile modernista – privo di orpelli, oleografismi e facili ammiccamenti sensuali – con il fuoco del temperamento iberico, dando vita a una tensione drammatica fortissima tra ardore e controllo⁴⁶:

44. Belfagor [ma Anton Giulio Bragaglia], *Danze spagnuole*, in «Comoedia», anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

45. Non si affrontano in questa sede le implicazioni relative al problema razziale e alle idee di Bragaglia sull'argomento. Un accenno interessante, però, può venire ancora dal caso delle danze spagnole. Nell'articolo di «Comoedia» qui in esame, infatti, Bragaglia colloca il discorso sull'autenticità di simili manifestazioni coreiche all'interno di una prospettiva non soltanto artistica: «Mentre lodiamo nella presente rapida evocazione lo stile sinceramente sentito del gesto iberico, non è mestieri riveder qui le vicende storiche di questa razza, sia pure in rapporto alle dolorose verità della bestiale dominazione, dal 1559 al 1700, di mezza penisola italiana. Anzi i difetti – vale a dire le qualità fondamentali del tipo etnico, o del sangue iberico – ci spiegano parecchie cose, anche in fatto di danza» (*ibidem*). Quando autentica, infatti, la danza diventa il luogo in cui si manifesta non solo l'individualità del singolo artista, ma anche il *sangue* del popolo da cui questi proviene: in un miscuglio di razzismo diffuso, nazionalismo ed erudizione personale, Bragaglia usa il termine *sangue* come luogo fisico in cui si radica l'anima di un popolo. Quest'ultima, proprio perché dotata di un fondamento biologico, ha una natura trans-storica, sebbene si manifesti sistematicamente anche all'interno della storia. Nel caso della Spagna, ad esempio, il carattere tipico degli abitanti della penisola iberica è, per Bragaglia, fatto di orgoglio, altezzosità, magniloquenza e rozzezza, tutti elementi a suo dire ben presenti nell'atteggiamento dei dominatori spagnoli in Italia tra Cinquecento e Settecento. Proprio per il suo carattere al tempo stesso fisico, spirituale e storico, allora, l'anima di un popolo che emerge nella danza porta con sé le tracce della propria storia: «L'altera, altezzosa burbanza magniloquente e pomposa, baroccheggianti, ampollissima di quella gente [...], dà ragione di certe forme oratorie teatrali e plastiche dell'arte ispana cui si apparenta in qualche modo, originariamente almeno, il senso tutto speciale della gestione e del ritmo» (*ibidem*).

46. Su questo piano, le posizioni di Bragaglia sembrano vicine a quelle espresse dal critico russo André Levinson a proposito dell'arte di Antonia Mercé, meglio nota come La Argentina. Per Levinson, infatti, l'apparente spontaneità della Argentina sarebbe il frutto di una calcolata sapienza, che consiste nel far colare una materia coreica di matrice folclorica dentro una forma modernista, la quale, nella sua essenza profonda, rimane classica e, pertanto, universale. Se la dimensione del "classico" risulta piuttosto estranea al pensiero di Bragaglia, è comunque interessante questa vicinanza rispetto al tema della fusione tra folclore e modernismo, se non altro perché, come emerge chiaramente dalle sue pubblicazioni, Bragaglia ben conosceva il pensiero e la produzione editoriale di Levinson. Per approfondimenti sulle posizioni di Levinson si veda Mark Franko, *Danser l'identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-1930): Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire*, in «Perspective. Actualité en histoire de l'art», n. 2, 2020, pp. 207-218, online: <https://journals.openedition.org/perspective/21232?lang=en> (u.v. 10/9/2022).

La rinomata sivigliana, bella quanto esperta e raffinata, sa veramente comunicarci il fuoco della sua terra con arte misuratissima, movendosi prestigiosamente, sensuale com'ella è, e snella: inarcandosi e flettendosi con impareggiabile grazia, contrariamente alle consuete accuse di ardittezza eccessiva, che si attribuisce alla tradizionale azione simbolica del maschio persecutore della presa, appressandosi ad essa senza mai toccarla. Quanta forza d'espressione contenuta è nella interpretazione di tali artiste nate dal sole e dalla terra! Vediamo nelle esibizioni di Nereida come senza compromessi e pettegiami con le meno puritanesche voglie (del pubblico), e fedele alla nobiltà indispensabile dell'arte, l'esecutore o la esecutrice di danze spagnuole può sollevarsi alle più alte vette dello stile, purché resti salva la sincerità, essenziale alla sua purezza⁴⁷.

Utopicamente questa danza, istintiva e basata solo su se stessa, costituisce l'essenza dell'azione del corpo umano in scena: come già affermato in precedenza, è qui che si coglie il grado zero di ogni utilizzo del corpo umano teatralmente efficace, al di qua di una vera e propria distinzione fra attore e danzatore.

Il corpo istintivamente espressivo è, per Bragaglia, il cuore pulsante della presenza umana sulla scena ed è in questo quadro che acquista senso il costante riferimento, anche all'interno di discorsi sulla danza, agli attori della Commedia dell'Arte. I comici, infatti, costituiscono un modello ideale di innata genialità teatrale, che impiega l'improvvisazione – da Bragaglia assunta in un'accezione volutamente assoluta, lontana dalla realtà storica – per far emergere tanto l'unicità del singolo interprete, quanto il carattere peculiare della *razza* italiana. Non è qui possibile approfondire quest'ultimo aspetto, ma occorre rilevare la presenza forte di un atteggiamento nazionalista in tutta la produzione teorica bragagliana sul teatro e sulla danza, il quale, con l'esacerbarsi delle politiche del regime fascista in tal senso, assumerà toni sempre più aspri e cupi.

Inoltre, parlare della Commedia dell'Arte e, in particolare, della sua influenza sul teatro francese del Seicento e del Settecento, consente a Bragaglia di aprire uno squarcio di riflessione storica su un'epoca in cui, proprio in Francia, il genio italiano ha modo di esprimersi rivelando al meglio il proprio volto duplice: quello dell'arte attorica e quello della scenotecnica, esemplificato, quest'ultimo, da figure come quelle di Giovanni Torelli e Giovanni Niccolò Servandoni.

Nel corso della storia così come nel tempo presente, il teatro dimostra che, per essere realmente *teatrale*, ha bisogno di intervenire sul corpo vivente della scena, costituito tanto dal corpo immateriale dei dispositivi scenografici e scenotecnici, quanto da quello umano in situazione rappresentativa.

Per il passato, comici dell'arte e scenografi hanno dimostrato di costituire l'essenza del genio teatrale italiano:

La genialità italiana, improvvisatrice, sorprendente per risorse inesauribili ha sempre dimostrato di posseder più che ogni altra le qualità vive e pronte necessarie al palcoscenico. Non è male ricordare come tutto, infatti, sia partito dall'Italia, per quanto riguarda il teatro: l'arte scenica e il ballo, i meccanismi scenici, e la prospettiva teatrale, il canto e il melodramma: il senso del teatro

47. Anton Giulio Bragaglia, *Danze spagnuole*, cit.

e della psicologia drammatica, anzitutto⁴⁸.

Per il presente, è ancora l'Italia che, forte anche della propria storia, può progettare un modello di autentica teatralità, ricercando una scena in cui la presenza umana in movimento sia capace di pulsare all'unisono con scenografie, dispositivi scenotecnici e luci.

Un modello (di carta): la “Tavola Sinottica del Teatro Teatrale”

La mia tesi del Teatro integrale – che non rinuncia a nessun membro dell'organismo, pel vantaggio d'uno qualsiasi degli elementi costitutivi del corpo teatrale: sia esso la musica o la poesia – è tesi squisitamente moderna, e quel che interessa per giunta, assolutamente italiana e sostenuta dalla tradizione⁴⁹.

Queste parole campeggiano all'interno di un breve paragrafo posto in esergo all'articolo *Tavola sinottica del teatro teatrale* pubblicato in «Comoedia» l'1 ottobre 1925. In questo contributo, Bragaglia si propone di fornire una sorta di «piano-ricetta»⁵⁰ attraverso il quale dimostrare come e in quali dosi si debba ricorrere alle diverse componenti dell'*organismo* teatrale per assicurarne l'efficacia: come si vede, l'evento teatrale è concepito in termini corporei e il suo funzionamento – nonché, dunque, la sua stessa vita – è reso possibile dal sinergico funzionamento dei suoi elementi costitutivi. Sembra di scorgere qui un rimando alla *Poetica* di Aristotele, alla quale peraltro Bragaglia dichiara di ispirarsi, in particolare rispetto all'unità del racconto:

Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimèsi è una se uno è il suo obbietto, così anche la favola, poiché è mimèsi di azione, deve esser mimèsi di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme. E in verità quella parte la quale, ci sia o non ci sia, non porta una differenza sensibile, non può essere parte integrale del tutto⁵¹.

A differenza di Aristotele, naturalmente, Bragaglia applica questo principio non già alla composizione del testo drammatico, ma all'orchestrazione dei diversi coefficienti della scena, rimanendo la parola elemento secondario quando non addirittura assente.

Per illustrare le proprie posizioni, Bragaglia ricorre al seguente schema, improntato proprio

48. Anton Giulio Bragaglia, *Maestri di scena italiani a Parigi*, in «Comoedia», anno VI, n. 10, 25 maggio 1924.

49. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, in «Comoedia», anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925.

50. *Ibidem*.

51. Aristotele, *Poetica*, capitolo VIII, 1451a, 30-35. Edizione consultata: Aristotele, *Poetica*, traduzione e note di Manara Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 2019.

sulla contrapposizione fra *teatro teatrale*, «ossia il Teatro»⁵² e *teatro antiteatrale*. In questo secondo caso, «combinazione del teatro di pensiero e di poesia»⁵³, il rapporto fra letteratura e azione teatrale è fissato con una formula matematica: 1000:100.



Figura 1. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, in «Comoedia», anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925, schema illustrativo.

Come si vede nello schema riportato, la letteratura (ossia il testo drammatico, con i suoi fatti, le situazioni, le tesi e i pensieri) non è affatto esclusa dal progetto del teatro teatrale, ma, quando presente, non deve predominare sulla dimensione visiva che, come si legge, costituisce «lo spettacolo "base" della "teatralità"»⁵⁴. La cosiddetta «azione visiva» è composta innanzitutto dall'azione del corpo umano, al primo posto, e, al secondo, dall'ambiente: questi elementi confermerebbero la tesi secondo cui il corpo vivente della scena è il risultato dell'integrazione fra corpo umano in movimento e apparato scenico.

L'azione umana assume la forma, da un lato, della recitazione e, dall'altro, della danza: oltre a sottolineare la centralità della componente coreutica come elemento base dell'agire in scena, è evidente come recitazione e danza siano definite senza fare ricorso dalla componente verbale, dal momento che la prima è etichettata come «azione mimica» e la seconda come «azione ritmata», con una sottolinea-

52. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, cit.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

tura, in quest'ultimo caso, della componente ritmica, la quale, come si è visto, permea però il discorso bragagliano in maniera assai più trasversale.

Azione umana e ambiente scenico condividono poi alcuni elementi costitutivi, vale a dire la dimensione plastica, data dalla tridimensionalità dei corpi, e il colore, generato, per quanto riguarda l'ambiente, anche attraverso l'impiego della luce. Azione umana e ambiente, cioè, sembrano partecipare di una medesima sostanza: entrambe ascrivibili al campo dell'azione visiva (impennata, in quanto *dramma*, sul movimento), queste due facce della scena chiamano in causa i discorsi condotti fin qui circa la necessità di collocare, alla base di qualsiasi evento teatrale, l'azione dinamica di un corpo umano all'interno di un preciso clima scenico, creato mediante il ricorso alle arti della scenotecnica e dell'illuminotecnica.

Scenotecnica e danza (quest'ultima più propriamente definibile, forse, nei termini di *movimento espressivo*), afferma a più riprese Bragaglia, rappresentano gli aspetti più negletti da coloro che intendono il teatro come fatto di parola.

Proprio da questi aspetti, allora, Bragaglia prende le mosse per il proprio progetto di teatro teatrale e, rovesciando le gerarchie culturali correnti, colloca il testo in posizione marginale, dando così attuazione – talvolta in sede pratica, più spesso in ambito teorico – a uno dei *Leitmotiven* di tutta la sua produzione teorica, che afferma la secondarietà della letteratura drammatica ricorrendo niente meno che alle Sacre Scritture: per Bragaglia, a teatro, *al principio non era il Verbo*.