



Citation: A. Nigro (2019) Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio *Ombre dei Balli plastici* di Fortunato Depero. *Lea* 8: pp. 411-434. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10997>.

Copyright: © 2019 A. Nigro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio *Ombre dei Balli plastici* di Fortunato Depero

Alessandro Nigro

Università degli Studi di Firenze (<alessandro.nigro@unifi.it>)

Abstract

The idea to replace actors with abstract coloured shapes to be moved along the stage to express different atmospheres and states of mind became fashionable in Italian theatres at the beginning of 20th century and was practised by several artists. This article examines the chief protagonists of the so-called *Colour Theatre*, from Gustavo Macchi and Achille Ricciardi to Futurist artists such as Enrico Prampolini, Giacomo Balla and Fortunato Depero. Depero's *Balli plastici*, performed in Rome in spring 1918, also included a highly problematic interlude of this kind, *Ombre* (Shades), which is thoroughly examined in the last part of the article

Keywords: *Balli plastici*, colour theatre, Fortunato Depero, futurism, marionettes

A Jürgen Maechder

1. Prime esperienze del teatro del colore in Italia: il caso di Gustavo Macchi

Nella dicotomia di fondo del teatro simbolista francese, attratto dalla purezza evocativa della parola a discapito della *mise-en-scène*, ma influenzato al tempo stesso dagli ideali delle corrispondenze e della sinestesia, la critica ha individuato una delle principali origini del dibattito sulla sintesi delle arti che da quella temperie culturale sarebbe poi trasmigrata nelle poetiche di molti artisti delle avanguardie storiche senza apparente soluzione di continuità. Paul Fort, ammiratore di Maurice Maeterlinck e fondatore, con Aurélien Lugné-Poe, del Théâtre d'Art (1890), ne fornisce un chiaro esempio: la sua produzione drammaturgica oscilla infatti

tra una radicale dichiarazione di fedeltà alla Parola, con conseguente riduzione allo stadio minimale di tutte le residue componenti sceniche, e l'opposta tendenza a subire l'impatto della baudelairiana teoria delle *correspondances*, tradotta in un wagnerismo "sui generis", culminante nell'ossessione per i fenomeni sinestetici, nella ricerca di una simultanea stimolazione dei materiali del sensorio umano. (Artioli 1972, 171)

Quanto all'Italia, l'idea di un teatro imperniato sul colore di ascendenza simbolista trova una delle sue prime realizzazioni nello spettacolo *Luce*, messo in scena al Teatro alla Scala nel 1905. Incentrato sull'origine della luce e articolato in sette quadri cromatici, il dramma simbolico per teatro musicale di Gustavo Macchi da un lato rappresenta un'indiretta testimonianza dell'incredibile impressione suscitata qualche anno prima dall'esibizione milanese della celebre danzatrice statunitense Loïe Fuller (che aveva avuto luogo nell'aprile del 1902, nel corso di una *tournee* italiana che aveva toccato anche Roma e Firenze, in un clima di generale ammirazione per gli straordinari effetti ottenuti con costumi luminosi), dall'altro manifesta una palese derivazione simbolista e rosacrociana, come dimostra anche l'appellativo di *Sâr* conferito al protagonista, custode del sacro fuoco che tenta di fondere tutti i colori in un'unica fiamma; sempre in linea con il medesimo orientamento culturale, ad ogni colore viene abbinato un significato simbolico: il bianco è così sinonimo di candore invernale, il rosso di fuoco e sangue, etc. (cfr. Schiaffini 2002, 47-48, 97).

2. *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*

Sempre di matrice simbolista sono le idee di Achille Ricciardi, che scrive un primo articolo intitolato "Il teatro del colore" sul *Secolo XIX* (8 maggio 1906), cui seguono la pubblicazione di un saggio omonimo nel febbraio 1919 e, infine, una tardiva realizzazione scenica delle sue concezioni presso il Teatro Argentina di Roma, cui collabora anche Enrico Prampolini. Le capacità teoriche del Ricciardi sono invero piuttosto limitate e i suoi scritti, al di là della notevole risonanza a suo tempo ottenuta, non risultano particolarmente originali. L'articolo del 1906, ampolloso e farraginoso, riprende in modo disordinato concetti sinestetici di matrice romantico-simbolista: le armonie e le tinte esistevano prima della parola e sono l'essenza stessa delle cose, la duplice anima dell'Essere. Colore e suono sono uniti tra loro da misteriose analogie secondo l'autore, che cita la novella *Il Musicante cieco* (*Slepoj muzykant*; 1886) dello scrittore russo Vladimir G. Korolenko, a quel tempo molto apprezzato per il tono umanitario-sentimentale della sua ispirazione, la quale "mostra come, attraverso i suoni, si giunga a percepire il colore senza avere di esso nozione alcuna" (Ricciardi 1976, 125-126; cfr. anche Lista 1989, 354-362).

Ricciardi, che si distacca dalle matrici romantico-simboliste solo per il fatto di non considerare la musica superiore alle altre arti ("permettete che vi riveli l'inesplicabile risalire di una sensazione d'ordine inferiore quale è certamente quella dell'udito all'altra della vista più squisita senza dubbio", Ricciardi 1976, 125-126), non ha in mente una possibile evoluzione in senso astratto della pittura, ma è piuttosto interessato a verificare le possibilità espressive del colore nella scenotecnica teatrale:

I nuovi mezzi hanno permesso quelle proiezioni gigantesche che ravvivano la scena senza alcun criterio d'arte. Immensi fasci di luce inondano le danzatrici volta a volta di oro, di azzurro, di rosso: o l'immane raggio di luce scende propizio all'ultimo respiro di Manon [...] qui voglio riferirmi alla semplice possibilità di una innovazione nel campo della scena: un teatro del colore. (*Ibidem*)

Anche il successivo saggio, terminato già nel dicembre del 1913 ma apparso solo nel 1919 dopo la fine della guerra, non brilla per chiarezza ed originalità di idee. Il Ricciardi muove da una critica all'unione di musica e parola nel melodramma, cui intende contrapporre l'inedita fusione tra colore e testo poetico. Coerente con il suo assunto di una superiorità dei valori visivi su quelli auditivi, l'autore critica il teatro wagneriano, di cui pure subisce il fascino, per il predominio della musica sul testo e, come ha osservato Sinisi, "aspira [...] a trasferire nel colore le funzioni dei *leitmotiv* wagneriani, attribuendo alle tinte un valore psicologico" (ivi, 15). Caratterizzata da un'irrisolta dicotomia tra un assunto positivistico volto ad esplorare l'esatta natura delle sensazioni visive nello spettatore, e un'esigenza creativa non analizzabile in quanto frutto dell'istinto e finalizzata ad utilizzare il colore in senso psicologico rispetto al dramma, la teoria di Ricciardi, che non manca di risultare spesso contraddittoria, rende omaggio ai grandi protagonisti del rinnovamento della scena del primo Novecento, fra cui figurano ad esempio, espressamente citati e commentati, Loïe Fuller, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, i Balletti russi, ma rimane in definitiva estranea sia a quelle esperienze che alle contemporanee riflessioni sul colore nell'ambito dei movimenti artistici d'avanguardia. La fantasmagoria cromatica della Fuller, l'attore non emozionato e il dramma senza parole di Craig¹, la violenza espressiva di Reinhardt ("ha voluto rappresentare" – scrive Ricciardi – "*L'Edipo Re* in un vastissimo circo, capace di contenere diecimila persone [...]. I sapienti giochi di luce sono divenuti settanta riflettori, che piovono fasci di luce gialla, verde, rosea, come le luminarie di bengala su una fiera notturna", ivi, 50), sono lontani dal suo personale teatro del colore, che appare piuttosto come un dispositivo per seguire da vicino, in modo analitico ma anche schematico, l'evoluzione psicologica dei personaggi di un dramma.

Ricciardi risulta parimenti distante anche dalle riflessioni sul colore dei movimenti d'avanguardia, che peraltro dimostra di non conoscere altrettanto bene della realtà teatrale: non solo non approfondisce l'ipotesi linguistico-strutturale di un uso autonomo del colore (una grammatica o un trattato simbolico del colore non rientrano infatti tra le sue aspirazioni), ma rifiuta anche di avvalersi di gamme cromatiche violente ed espressive, motivo per cui non può considerare positivamente l'esuberanza coloristica delle scene dei Balletti russi, in cui comunque la dimensione decorativa aveva sostituito quella psicologica. Per Ricciardi il colore è piuttosto un'entità autonoma, è l'essenza delle cose, insieme con la musica, e in quanto tale diventa idoneo ad esprimere (per mezzo dell'artista) e a far comprendere (al pubblico) il senso profondo dell'evento scenico².

Le idee ricciardiane erano certamente un frutto tardivo del simbolismo e costituivano una prova evidente di un certo ritardo culturale italiano; tuttavia, l'interesse per un'autonoma espressività del colore era stato ravvivato negli anni della Prima Guerra Mondiale, in particolare

¹ Non è noto se Ricciardi ebbe modo di vedere il *Rosmersholm* craighiano con Eleonora Duse alla Pergola di Firenze (dicembre 1906), ma certo l'influenza dell'uomo di teatro inglese, a lungo residente a Firenze, è indubbia sul saggio, mentre appare meno certa sull'articolo. Già Sinisi aveva osservato la coincidenza tra il primo articolo di Ricciardi sul colore e il soggiorno di Craig, ma occorre osservare che lo spettacolo ibseniano andò in scena, per pochi giorni, dal 5 dicembre 1906, mentre l'articolo del Ricciardi è precedente (aprile 1906). La tesi di Lista, ovvero di ricondurre le novità cromatico-luminose della scena del *Rosmersholm* all'influenza di Loïe Fuller, è rimasta isolata (cfr. 1994, 428).

² Una recensione positiva al saggio era apparsa nella rivista d'avanguardia *Noi*, nel 1920: "È chiaramente un fascicolo che conclude la prima serie, sebbene non manchino elementi che ne sottolineano anche il carattere di 'transizione' rispetto alla seconda serie, come uno studio di architettura di Virgilio Marchi o la recensione positiva al libro di Achille Ricciardi *Il teatro del colore*, che se da un lato corrisponde ai contemporanei interessi prampoliniani impegnato nello stesso anno alla messa in scena di Ricciardi avvenuta al Teatro Argentina, dall'altro è un antecedente, sia pur limitato, della grande apertura alla scenografia e al teatro contemporaneo che contraddistingue la fase successiva della rivista" (Mondello 1989, 57-58).

a Roma, anche in un contesto più avanguardistico: si possono qui ricordare le sperimentazioni in tal senso di Prampolini già a partire dal 1915, quelle di Depero (la sintesi *Colori* era apparsa nel 1916 nella seconda raccolta del teatro futurista sintetico; sulla stessa linea si collocava inoltre – come si vedrà – anche l'episodio *Ombre* nei *Balli plastici*, rappresentati nel romano Teatro dei Piccoli nell'aprile 1918), quelle di Balla con la scenografia plastico-cromatica per *Feu d'artifice* (Roma, Teatro Costanzi, aprile 1917) e, infine, quelle di Anton Giulio Bragaglia.

Quest'ultimo aveva messo in scena, presso il Teatro Argentina di Roma, nel 1919, due drammi di Rosso di San Secondo:

Il tentativo di A.G. Bragaglia – si legge in un articolo della rivista cinematografica *In penombra* – si fonda soprattutto sull'uso della luce non solo come elemento decorativo, ma come elemento psicologico, che accompagni le scene del dramma e ne intensifichi la suggestione, mutando di colore e di intensità col mutare della vicenda scenica. (“Curiosità della scenografia”, 1919, 25; cfr. anche Bragaglia 1921, 87)

Nello spettacolo romano era quindi possibile riscontrare analogie con le idee ricciardiane ma anche differenze, come ad esempio l'uso di bizzarri lampioni a decorazioni nere su fondo bianco, sorta di misteriose lanterne magiche che nelle messe in scena bragagliane andavano ad aggiungersi alle tradizionali luci di scena.

Una tardiva occasione per mettere in pratica le sue teorie giunse finalmente al Ricciardi con una serie di rappresentazioni che ebbe luogo ancora una volta al Teatro Argentina di Roma dal 20 al 30 marzo 1920. Nonostante il precedente negativo di Balla non fosse così lontano nel tempo (la sua scenografia dell'aprile 1917 per Stravinskij si era infatti rivelata un clamoroso insuccesso), grande interesse ed aspettativa suscitò la prima romana della rassegna ricciardiana, cui collaborarono per le scene e i costumi Enrico Prampolini e Ugo Giannattasio. L'eterogeneità del programma proposto nel corso delle varie serate testimonia di un compromesso stilistico di fondo, che mescolava simbolismo, decadentismo, impressionismo, futurismo, *Ars Nova*, etc.; erano infatti presenti autori quali Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Wilde, D'Annunzio, mentre per le musiche di scena si andava da Chopin a Debussy, da Pratella a Malipiero. La *première*, ma anche le rappresentazioni successive, si rivelarono un fiasco colossale, sia a livello di pubblico che di critica. Una buona dose dell'insuccesso, analogamente a quanto era avvenuto a Balla nel 1917, era certo da attribuirsi alla mancata messa a punto dei meccanismi scenotecnici necessari ad ottenere tempestivamente i numerosi cambi di luce; le critiche del tempo sottolineano infatti impietosamente i continui incidenti occorsi nel corso delle repliche. D'altronde, non si può non osservare che, anche se avessero funzionato alla perfezione, gli effetti luminosi di Ricciardi, caratterizzati da un numero eccessivo di mutamenti e trasformazioni, avrebbero comunque finito per frastornare e stancare il pubblico.

È peraltro opportuno mettere in evidenza che una delle *pièces* in programma, *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé, venne rappresentata senza accompagnamento musicale: la voce fuori campo di F.T. Marinetti declamava in francese i versi mentre, sullo sfondo di una scenografia astratta di Prampolini a motivi triangolari, Lucienne Myosa danzava nelle vesti del fauno. L'idea di sostituire il colore alla musica rientrava nella concezione ricciardiana, che si basava su una loro equivalenza ma anche sulla superiorità del primo sulla seconda; tuttavia il pubblico non la colse e finì per irritarsi, sia perché non riusciva a comprendere il testo in francese, sia per gli esasperanti incidenti tecnici, stigmatizzati dalle vivide quanto aspre critiche contemporanee di Silvio D'Amico e Adriano Tilgher, apparse rispettivamente su *L'Idea Nazionale* (23 marzo 1920) e *Il Tempo* (21 marzo 1920). Myosa – scrive D'Amico – “vagava per la scena atteggiandosi plasticamente, inseguita invano da un riflettore così poco dinamico che non riusciva mai a tenerle dietro in tempo per comprenderla nel suo cerchio di luce” (cit. in Ricciardi 1976, 26-27). “Ad un certo punto” – gli fa eco Tilgher – “Myosa sollevò da terra due sciarpe colorate e danzò con quelle”, secondo una prassi coreutica ispirata alle danze con i veli luminosi di Loïe Fuller. Tuttavia, a giudicare dalle parole del recensore, che testimoniano anche del disorientamento generale del pubblico, qualcosa non

aveva dovuto funzionare a dovere: “Ma, e gli stati d’animo cangianti ed effimeri del fauno? Perché il colore non si muove ad interpretarli rendendosi complementare alla parola?” (cit. *ivi*, 21-30).

La morte improvvisa di Ricciardi, nel 1923, appena trentottenne, gli impedì di continuare le sue sperimentazioni teatrali. Curiosamente, forse grazie alla sua collaborazione con Marinetti e Prampolini, venne ricordato sulla rivista *Noi* (aprile 1923) come il creatore e propugnatore “futurista” del *Teatro del Colore*.

3. Le ricerche sinestetiche dei fratelli Ginanni-Corradini

Ancor prima della pubblicazione del trattatello ricciardiano, si erano manifestate anche le importanti ricerche sinestetiche dei fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni-Corradini, di nobile famiglia romagnola. Arnaldo, che aveva studiato pittura all’Accademia di Belle Arti di Ravenna sperimentando l’astrattismo già dal 1908 con opere-stato d’animo quali *Nevrastenia* (anche se altri titoli di questa fase, come ad esempio *Passeggiata romantica*, suonano più passatisti), e Bruno, più incline alla letteratura, affiancavano ad una fascinazione per i mosaici bizantini di Ravenna, che doveva aver contribuito alla loro propensione per un cromatismo astratto, uno spiccato interesse per la teosofia e le scienze dell’occulto che venne affrontato anche in sede teorica, dapprima con il saggio a due mani *Arte dell’avvenire* (1910), una riflessione sulla sintesi delle arti nel cui titolo ancora risuonano echi wagneriani, poi con il saggio *Pittura dell’avvenire* (1915), del solo Arnaldo, in cui la pittura-stato d’animo veniva espressamente collegata alla teosofia e alle *Thought-Forms* (forme-pensiero) di Annie Besant e Charles W. Leadbeater (cfr. Lista 1989, 88-91 e 158-164; Verdone-Berghaus 2000, 398-421; Lista 2001, 171-186; Forti 2009, 45-59).

I due fratelli ravennati si erano interessati anche agli esperimenti di correlazione tra sensazioni visive ed acustiche, che avevano assunto rilievo nel XVIII secolo con il *clavecin oculaire* del gesuita Louis-Bertrand Castel e si erano ulteriormente intensificati verso la fine dell’Ottocento. Nel 1877, negli Stati Uniti, Bainbridge Bishop aveva brevettato un organo a colori e alcuni anni dopo, nel 1893, aveva approfondito la questione della corrispondenza colori-musica nel trattatello *A Souvenir of the Color Organ, with Some Suggestions Regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*; nel 1895, l’inglese Wallace Rimington aveva presentato a Londra un organo muto a colori, dotato di una cassa provvista di vetri colorati che venivano azionati dalla tastiera. Stimolato dalle numerose riserve espresse dalla critica, Rimington aveva proseguito le sue ricerche che culminarono nel saggio *Color Music. The Art of Mobile Color* (1911), in cui il suo strumento cromatico venne semplificato in un sistema tripartito basato sui colori primari e azionabile mediante leve, mentre una serie di diaframmi creava sagome o effetti particolari sulle superfici colorate (cfr. Gage 1993, 227-246; Lista 2006, 245-257).

Intorno al 1910, anche i fratelli Ginanni-Corradini si avventurarono sulla strada della sinestesia con la costruzione di un pianoforte cromatico: come racconta Bruno nel saggio *Musica cromatica* (Bologna, 1912), per la musica dei colori avevano utilizzato una tastiera simile a quella del pianoforte, ma di sole quattro ottave, in cui ai ventotto tasti corrispondevano altrettante lampade elettriche colorate; tuttavia, diversamente dagli esperimenti precedenti, ad esempio quello di Rimington, alla progressione delle ottave non corrispondeva uno schiarimento della gamma cromatica, ma una scomposizione di ciascun colore dello spettro in quattro gradazioni diverse (cfr. Lista 2006, 260-261).

Insoddisfatti dei risultati, i due fratelli passarono a sperimentazioni in campo cinematografico, realizzando tra il 1911 e il 1912 alcuni cortometraggi di brevissima durata basati su un ideale di arte cromatica e non-oggettiva, anche se da alcuni dei titoli e delle musiche selezionate sembrano ancora trasparire accenti romantico-simbolisti: *Canto di primavera*, con musiche di Mendelssohn e Chopin; *Les Fleurs*, una visualizzazione di un componimento di Mallarmé; e ancora *L’arcobaleno*, *La danza*, *Accordo di colore* e *Studio di effetti tra quattro colori*. Mai proiettati in pubblico e distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale, i film sperimentali

dei Ginanni-Corradini, sulla scorta di quanto è possibile comprendere dalle descrizioni contenute in *Musica cromatica*, dovevano dunque muoversi in un ambito d'astrazione formale e coloristica di derivazione simbolista e non erano privi, in linea con gli interessi dei due fratelli, di riferimenti alla teosofia e all'occultismo. Come osserva Marcella Lista

Les films décrits dans *Musique chromatique* n'ont pratiquement jamais fait l'objet d'une étude en eux-mêmes. Ils donnent pourtant matière à interprétation. Puisant aux sources de la culture Mittel-européenne, ils apparaissent, à l'écart du futurisme orthodoxe, marqués par deux influences majeures. On identifiera la première dans les tendances abstraites du symbolisme et de l'Art nouveau. L'idée d'une forme en expansion continue, l'expressivité conférée à la ligne en soi, à la couleur arbitraire, relèvent des acquis d'un certain formalisme, déjà revendiqué dans *Art de l'avenir*. La deuxième influence, remarquable dans certains exemples, est à chercher du côté de la théosophie et des sciences occultes. (Ivi, 268; cfr. anche Crispolti 2000, 194)

Nel 1912 Arnaldo e Bruno si trasferirono a Firenze e qui si aggregarono al gruppo cerberista gravitante intorno alla figura di Emilio Settimelli, la cui poetica si basava su concetti, quali energia psichica e sinestesia, che dovevano risultare familiari ai due artisti ravennati, che vi aggiunsero, sulla scia delle loro matrici culturali emiliano-romagnole già intrise di simbolismo spiritualista, anche i loro interessi per la teosofia e le scienze dell'occulto:

In questo stesso periodo – osserva Giovanni Lista – i due fratelli leggevano e commentavano i manifesti futuristi di cui contestavano spesso i principi teorici. Criticavano ad esempio le teorie di Boccioni sul colore. Per spiegare l'uso antinaturalista del colore nei quadri futuristi, Boccioni si riferiva ai riflessi della luce artificiale nella città notturna. I Ginanni-Corradini contestavano quest'idea in quanto alibi inutile o pretesto narrativo poiché per loro, dopo l'esperienza della pittura fauve e sulla base delle danze di Loïe Fuller, il colore andava ovviamente considerato come un materiale astratto e autoespressivo. (2001, 173)

I contatti con i futuristi mediati soprattutto dall'amico Francesco Balilla Pratella, cui li accomunavano l'interesse sinestetico e la conoscenza della musica wagneriana, risalivano già al 1910, anno in cui i fratelli inviarono a Milano la prima edizione di *Arte dell'avvenire*. Nel febbraio del 1911, Marinetti, inizialmente scettico, aveva temporeggiato circa un loro ingresso nelle file dei futuristi (le affermazioni a favore del movimento con cui i due fratelli arricchiscono la seconda edizione del saggio *Arte dell'avvenire*, di poco successiva, vanno dunque intese in senso strumentale); nel 1912, l'incontro con il gruppo futurista nella famosa Casa Rossa di Marinetti a Milano sancì l'ingresso ufficiale nel movimento dei due fratelli, che assunsero più tardi i soprannomi di Ginna e Corra (nomi coniati da Balla, che aveva "dinamizzato" il doppio cognome nobile con rapide assonanze alle parole "ginnastica" e "corsa"). I fratelli vennero quindi coinvolti nel quotidiano *L'Italia futurista* (1916-1918), nella stesura del manifesto "La cinematografia futurista" (1916; con Marinetti, Settimelli, Balla e Chiti) e – soprattutto Ginna – nel *tournage* del film *Vita futurista*, sempre del 1916.

Ma occorre fare un passo indietro per sottolineare, con riferimento agli esperimenti scenici sinestetici, l'importanza di un passo di *Arte dell'avvenire*, peraltro presente solo nella seconda edizione del 1911, in cui si accenna ad un esperimento di musica cromatica per la scena:

Sul palcoscenico si svolge una *azione* (pura *azione*: senza parole, mimica). Al posto occupato dall'orchestra nel dramma musicale, stanno degli strumenti (a riflettore), atti a produrre (ognuno con modalità proprie) tutti i colori semplici. Durante lo svolgimento dell'azione sul palcoscenico, questa orchestra cromatica inonda il teatro di luci diverse, che si svolgono in motivi: questi motivi cromatici devono esprimere le situazioni e i caratteri del dramma mimico. Naturalmente i colori saranno stati determinati e notati (con una segnatura simile alla musicale) dall'artista (pittore); il direttore d'orchestra avrà davanti lo spartito. (Verdone 1984, 148; cit. anche in Schiaffini 2002, 103)

Risulta particolarmente interessante, oltre al venir meno dell'elemento drammaturgico, l'apparente riduzione o meglio assenza di quello musicale: non si tratta qui di cercare un equivalente

plastico-cromatico-luminoso ai suoni dell'orchestra, come farà con concezione sinesteticamente più semplice Balla al Costanzi nel 1917, quanto piuttosto, sulla scia e in un superamento dell'invenzione del piano cromatico del 1909, di ideare strumenti a riflettore che sostituiscano l'arte dei suoni con un'arte del colore grazie ad un sistema di notazione tanto raffinato quanto quello musicale. Nonostante la presenza di un direttore d'orchestra (ma si tratta qui di un'orchestra di luci), si è indotti a pensare che i Ginanni-Corradini avessero in mente non tanto un'equivalenza suono-colore, quanto un esperimento puramente visuale, certo anche memore degli esperimenti della Fuller, che fondeva in una nuova sintesi dramma mimico, luce e cromatismo.

La critica ha rilevato numerose analogie tra le teorie espresse in *Arte dell'avvenire*, che si possono sintetizzare nell'ideale di una pittura di stati d'animo esemplata sul modello musicale, e la conferenza di Roma di Umberto Boccioni, del 29 maggio 1911, il momento della massima vicinanza dell'artista futurista al simbolismo e all'astrazione psicologica, culminante nella prima versione, quella milanese, del trittico degli *Stati d'animo* (1911) la cui ideazione risale proprio al periodo della conferenza. In particolare, nella seconda redazione della conferenza, viene aggiunto un famoso passo in cui Boccioni annuncia come imminente sviluppo della pittura futurista il superamento del quadro a favore di esperienze sinestetiche di musica e gas colorati. Mentre non è possibile stabilire con certezza se Boccioni avesse potuto tener conto anche della seconda edizione di *Arte dell'avvenire* (ovvero quella con il riferimento all'orchestra di luci colorate), di cui non è noto il mese di pubblicazione nel 1911, è invece probabile che l'artista fosse stato suggestionato da analoghi esperimenti a livello europeo. Come ha suggerito Iaria Schiaffini, che ha dedicato un ampio ed approfondito studio alla conferenza di Roma boccioniana, è possibile che all'artista fossero giunti echi, forse tramite Severini, degli esperimenti di musica cromatica realizzati da Skrjabin a Parigi:

Nel marzo del 1911, dunque qualche mese prima della conferenza di Boccioni, Aleksandr Skrjabin aveva messo in scena a Parigi il *Prometeo*, partitura musicale accompagnata da luci colorate collegate a uno speciale pianoforte, che riprendeva la tastiera a colori inventata da Rimington nel 1895 (poi perfezionata nel 1920 con l'*Optofonium* di Baranov-Rossiné). Seppure la sinfonia di luci colorate non venisse eseguita materialmente in quella occasione per ragioni tecniche, critici, musicisti e intellettuali avevano potuto averne una dimostrazione in forma privata nella sala da musica del compositore e avevano riportato le loro impressioni sulle riviste dell'epoca. (Schiaffini 2002, 97)

4. Le sperimentazioni sinestetiche di Enrico Prampolini

Importanti, per quanto concerne la funzione della sinestesia e lo sconfinamento sulla scena, sono anche la riflessione teorica e le sperimentazioni del modenese Enrico Prampolini, presente a Roma all'incirca dal 1911. Alle iniziali componenti simboliste e wagneriane si aggiunge, nella sua formazione intellettuale, anche l'influenza delle teorie kandinskijane, che l'artista aveva con ogni probabilità conosciuto ancor prima che, a partire dal 1914, apparissero in riviste italiane le prime traduzioni. Rispetto all'artista russo, Prampolini sembra accentuare piuttosto le caratteristiche fisiche del suono, inteso come conduttore delle vibrazioni atmosferiche, che non le sue possibili valenze psicologiche e psichiche. È in un testo del 1913, *Cromofonia, o il colore dei suoni*, che egli cerca di spiegare il modo in cui i movimenti vibratorii presenti nell'atmosfera, di origine sinestetica, possano essere percepiti come stimoli cromatici, soprattutto da parte degli artisti che, dotati di una sensibilità più acuta, sono in grado di distinguere nell'atmosfera le miriadi di scale cromatiche. L'artista si limita comunque a nominare suoni, colori ed odori, in analogia con il contemporaneo manifesto di Carlo Carrà *Pittura di suoni, rumori ed odori* (datato 11 agosto 1913 e dunque di due settimane precedente a quello di Prampolini), nel consueto clima di rincorsa alla priorità della scoperta che caratterizza il mondo delle avanguardie storiche. A *Cromofonia* fa seguito, nell'ottobre del 1913, *Sculture assolute di colori*, in cui Prampolini analizza il colore dal punto di vista delle sue valenze fisiche e psichiche.

Anche le teorie boccioniane di una scultura che si ampli ad inglobare lo spazio circostante non mancano di influenzare Prampolini, la cui tendenza a sconfinare oltre l'opera lo conduce verso la scenografia e il teatro: l'interesse per il polimaterismo futurista viene a sostituire i valori spirituali precedentemente ammirati in Kandinskij, che Prampolini rigetta nell'intervento "Pittura pura" (*L'Artista moderno*, 10 gennaio 1915), in cui accusa l'artista russo di propugnare ancora una cultura infusa di vieto romanticismo. Nello stesso anno, pubblica "Scenografia e coreografia futurista" (*La balza futurista*, 12 maggio 1915), in cui si promuove un evento scenico autonomo ed astratto, fatto di forme pure, colori, luci e movimento, che tende a superare la tradizionale dicotomia attore-scena a favore di una fondamentale unità dell'evento scenico, che avrebbe dovuto inglobare anche le emozioni del pubblico. In questo contesto, l'aspetto drammaturgico è privato della sua funzione tradizionalmente privilegiata e rimane semplicemente uno dei molti elementi dello spettacolo. La nuova scenografia futurista prevede, secondo Prampolini, un'architettura elettromeccanica illuminata da luci elettriche e da gas iridescenti chiusi in tubi di vetro. Sarebbe stata anzi proprio la presenza del gas – una sorta di idea fissa futurista, questa del gas, che era già comparsa nella conferenza di Roma di Boccioni e che riemergerà anche altrove – a sostituire gli attori tradizionali e poi a coinvolgere nella recitazione il pubblico stesso. Alcuni bozzetti di costumi, databili poco prima del manifesto in questione, e quindi al 1914 ca., propongono comunque soluzioni meno avanguardistiche, e lo stesso Prampolini, in una lettera al compositore Pratella, li considera un compromesso tra vecchio e nuovo: si va dal *Costume motorumoristico per una danza futurista*, che fa pensare all'uso di marionette, al *Costume fonodinamico*, inteso per un attore e provvisto di strumenti acustici che vanno dai timpani ad una specie di marimba (cfr. Lista 1989, 297-304, 310-313; Lista 1992, 108-123; Lista 2013, 27-58).

È infine opportuno ricordare che solo nel 1919, con il dramma per marionette *Matoum et Tévibar* di Pierre Albert-Birot rappresentato al Teatro dei Piccoli di Roma (lo stesso palcoscenico che aveva ospitato i *Balli plastici* deperiani e con cui l'artista modenese collaborava già da diversi anni), Prampolini sarebbe stato finalmente in grado di passare dalla teoria alla pratica della messa in scena: nonostante i suoi interessi per il teatro, infatti, né Marinetti né Settemelli lo avevano voluto coinvolgere nelle *tournées* del Teatro Sintetico Futurista, né l'artista, ancora privo del "lasciapassare" marinettiano, aveva avuto maggior fortuna con i suoi tentativi di procurarsi una commissione in occasione della presenza dei Balletti russi in Italia (cfr. Lista 1989, 345-349; Lista 2013, 79-90).

5. La scenografia plastica di Giacomo Balla

Un posto di particolare rilievo nell'ambito degli esperimenti italiani dedicati alla sintesi delle arti e alla sinestesia occupa la rappresentazione di *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij con scenografia plastica di Giacomo Balla al Teatro Costanzi di Roma nel 1917, commissionata all'artista futurista nell'autunno del 1916 da Djagilev, che aveva invece rifiutato i suoi progetti per *Piedigrotta* e *Macchina tipografica*. Si può con certezza affermare che le rappresentazioni offerte al pubblico romano furono due: la prima del 12 aprile 1917 e la successiva replica del 27 aprile (cfr. da ultimo Nigro 2013a, 167-173). Mentre la prova generale dello spettacolo lasciò tutti soddisfatti, la prima del 12 aprile fu funestata da incidenti tecnici di tale portata da non far comprendere al pubblico in sala cosa stava esattamente avvenendo sulla scena, mentre la ripresa del 27 aprile fu coronata da un esito incerto, con una platea equamente divisa tra fautori e detrattori del progetto scenico.

Le incertezze tecniche e la scarsa funzionalità scenica della rappresentazione, oltre alle antipatie che si erano venute a creare tra i futuristi italiani e la *troupe* di Djagilev, indussero quest'ultimo a rinunciare a inserirla nella *tournee* parigina prevista nel maggio successivo. La programmazione delle luci, che aveva comunque il limite – determinato dallo stato dell'illuminotecnica del tempo – di giustapporre uno dopo l'altro gli effetti desiderati dall'artista, è tramandata da un foglio conservato presso il Museo Teatrale alla Scala da cui è possibile ricostruire l'iter ideale della rappresentazione: vi sono registrate in tutto cinquanta configurazioni luminose,

ottenute con graduali accensioni od oscuramenti che iniziano e si concludono con una sala al buio. La critica dell'epoca reagì sostanzialmente in modo negativo, ora evidenziando i legami con la cultura della sinestesia e con Skrjabin, ora evocando i riferimenti alle avanguardie, ma sottolineando comunque l'esito insoddisfacente e monotono della rappresentazione.

La scenografia, come appare anche dai diversi bozzetti conservati e dall'unica foto di scena superstite, si presentava come una struttura irregolare di poliedri, alcuni dei quali si potevano illuminare dall'interno, e proponeva, con evidente riferimento a quanto Balla e Depero avevano affermato nel 1915 nel loro manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, "degli 'equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo', evocando le forze del cosmo e sottolineando l'effetto trasfigurante e il valore spirituale della luce (il progetto prevedeva infatti le forme più opache in basso, quelle illuminate dall'interno al centro e culminava nel vortice di un fuoco pirotecnico)" (ivi, 171).

6. Due momenti dell'attività teatrale romana di Fortunato Depero: Colori e Ombre

6.1 Depero a Roma: dall'adesione al futurismo alla pièce Colori

Giunto a Roma sin dal dicembre del 1913, Depero inizia ben presto a gravitare intorno a Balla e con lui firma, come si è visto, il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), accompagnato dalla riproduzione dei sei famosi complessi plastici (rispettivamente, tre suoi e tre di Balla). Nel manifesto, purtroppo anche caratterizzato da un'esaltazione della violenza e della guerra riconducibile al clima dell'interventismo, il tema della sintesi delle arti si trasforma in una pronuncia generalizzata alle arti applicate, che trasformeranno il mondo "rallegrandolo" (cfr. Crispolti 1980, 11-50). Caratterizzato da accenti ludici, dal gusto per il polimaterismo, qui inteso in senso astratto e meccanico, da temi già esplorati quali il dinamismo e la sinestesia (e la particolare insistenza sul tema del rumore si può certo ricondurre anche all'influenza del manifesto di Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, del 1913), ma anche da altri motivi più nuovi ed originali, quali ad esempio quello del giocattolo futurista, del paesaggio artificiale e dell'animale metallico, il manifesto viene in qualche modo preannunciato per molti aspetti da un manoscritto deperiano del 1914, rimasto allora inedito, intitolato *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale*, in cui già si parla di una "[p]lasticità complessa rumoristica – pittorica – psichica" e di materiali quali "fili metallici di cotone lana seta colorati trasparenti d'ogni genere coloratissimi vetri sostanze malleabilissime leggere tessuti finissimi piume ovatte [...] congegni elettrotecnici e musicali"; analogamente, i complessi plastici del 1915 trovano un precedente in alcune opere di Depero, come ad esempio *Forme-Rumori*, un assemblaggio del 1914, se si deve prestare fede alla data che compare sulla foto che documenta l'opera distrutta (cfr. Fossati 1977, 219-223 e 219-220 per le citazioni).

È soprattutto l'elemento cinetico-sonoro la grande novità dei complessi plastici del manifesto, e ciò vale per almeno quattro delle sei opere, come si può osservare ad esempio nel *Complesso cinetico-rumorista plastico, colorato, simultaneo, scomposto in strisce*, documentato anche da fotografie d'epoca, una delle quali lo presenta all'interno dello studio romano di Depero. Accanto ai complessi plastici è anche da ricordare una serie di schizzi e disegni di Depero in cui l'artista rielabora i temi del manifesto, databili al 1915-1916 e conservati presso il Mart di Rovereto, che risultano interessanti in questo contesto in quanto presentano evidenti allusioni ad una finalità scenica. In *Pianoforte motorumorista* (inv. n. MD 346/A), si ritrova una riflessione sul tema dell'equivalenza suono-luce: la tastiera sembra poter azionare simultaneamente la struttura di schermi e proiettori sulla sinistra e i tre grossi cilindri sulla destra, chiaramente ispirati agli intonarumori di Russolo, sono predisposti per riprodurre rumori metallici, sfregamenti ed altro; ancora più simile ad attrezzature illuminotecniche per la scena è il *Complesso plastico motorumorista a luminosità colorate e spruzzatori* (1915, inv. n. MD 2859/A), in cui al tema delle luci colorate si aggiun-

gono quelli del fumo colorato e dell'acqua. Si è già precedentemente accennato ai gas colorati di Boccioni e a quelli esilaranti di Prampolini, che trasformavano gli spettatori in attori; è ora opportuno ricordare che anche nel manifesto *Il teatro di varietà* (21 novembre 1913) si parla del fumo, anche se di sigari e sigarette, come mezzo “per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico” (Marinetti 1983 [1913], 83); inoltre, a proposito degli spruzzatori d'acqua, e più in generale sul tema del coinvolgimento del pubblico, si può citare anche *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, a firma di Marinetti/Settimelli/Corra (gennaio-febbraio 1915), la cui terza conclusione finale recita: “sintonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini più pigre; eliminare il preconconcetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori” (ivi, 121).

Il 1916, l'anno della prima personale di Depero a Roma, è anche segnato dalla pubblicazione, nel secondo volume del *Teatro sintetico futurista* (aprile 1916), di una *pièce* astratta intitolata *Colori*, che si ricollega alla voga delle sinestesie teatrali, ma che è anche interessante per l'apparizione del tema della marionetta, anche se in versione astratta: le quattro entità plastico-cromatiche (Nero, Rosso, Bianco e Grigio), che emettono suoni corrispondenti al loro colore, sono infatti sospese a fili invisibili in una spazio azzurro (cfr. Passamani 1970, 47). Alla personale l'artista espone inoltre i bozzetti per i costumi del balletto mai realizzato *Mimismagia*, che trasferiscono i temi sinestetici dei complessi plastici su un piano teatrale. I costumi sono ingombranti, trasformabili, configurati come un piccolo evento teatrale in sé e per sé, ma nell'abbondanza delle citazioni sono ancora testimonianza di una fase di transizione nell'evoluzione dell'artista: sono infatti facilmente identificabili chiari riferimenti ai lunghi veli di Loïe Fuller, beniamina dei futuristi, ma anche alle luci e alle fosforescenze ideate da Balla nel manifesto *Moda futurista maschile* del 1913 e nel successivo *Il costume antineutrale* (11 settembre 1914).

6.2 I Balli plastici e la pièce *Ombre* (1918)

6.2.1 La genesi dello spettacolo

La vocazione teatrale di Depero avrebbe trovato un importante ma contrastato seguito grazie alla collaborazione con Djagilev, che si staglia sullo sfondo del soggiorno italiano del celebre impresario russo tra il 1916 e il 1917: nella primavera di quest'ultimo anno si consuma per l'artista trentino la delusione del rifiuto dei costumi e delle scene per il balletto *Le Chant du rossignol*, mentre parallelamente Djagilev gli commissiona le *maquettes* per i costumi dei cosiddetti manager e per un cavallo per il balletto *Parade*, contributo a lungo rimasto occultato (cfr., da ultimo, Nigro 2013b, 43-53; Nigro 2017a, 168-177). A questo proposito occorre segnalare che recentemente (cfr. Boschiero 2019b, 19) sono stati messi in rilievo interessanti affinità tra *Parade* e i *Balli plastici*: secondo la studiosa, la costante presenza alle prove romane di *Parade* di Gilbert Clavel, lo scrittore svizzero che – come si dirà a breve – inizia a corrispondere e poi a collaborare con Depero dal 1917, sarebbe all'origine di alcune affinità tra i due spettacoli, oltre a quella già nota relativa al legame esistente tra i costumi dei manager e il cosiddetto Uomo coi baffi dei *Balli plastici*³.

Ma non è questa fase dell'attività teatrale deperiana che si intende affrontare in questa sede, quanto piuttosto un aspetto dei successivi *Balli plastici*, andati in scena presso il Teatro

³ Quest'ultima affinità era stata messa in evidenza per la prima volta già da Passamani: “Gli uomini con i baffi [...] sembrano infatti discendere direttamente dal *manager* parigino di *Parade*, in frac, con tuba e grandi baffi” (1970, 38).

dei Piccoli di Roma nell'aprile 1918⁴. Il nuovo progetto prende corpo soprattutto nei mesi estivi del 1917, trascorsi da Depero a Capri con la moglie Rosetta, ospiti appunto di Gilbert Clavel, che nella locandina dello spettacolo verrà accreditato come coreografo ma che di fatto fu il principale finanziatore dell'evento (cfr., da ultimo, Boschiero 2019b, 9-33). È dunque durante questa vacanza sull'isola che anche a seguito dell'esperienza negativa con Djagilev inizia a maturare l'idea di un teatro di marionette improntato al paradosso e alla sorpresa; e sempre all'agosto di quell'anno risale una serie di drammi plastico-futuristi deperiani che rivelano lo scambio di idee con l'amico Clavel (uno è intitolato *Suicidi e omicidi acrobatici*, e lo svizzero stava appunto scrivendo in quel momento la novella *Un istituto per suicidi*, che Depero avrebbe illustrato), ma che fanno anche pensare, per la loro concisione e rapidità e per la presenza di alcuni temi specifici (l'elettricità, gli oggetti che si animano, il fumatore colossale), alle sintesi e al manifesto *Il teatro di varietà* marinettiani⁵; inoltre, dalle indicazioni deperiane, si evince che le trasformazioni cromatiche della scena, come anche l'alternarsi di oscurità ed illuminazione e la presenza delle ombre, giocavano un ruolo essenziale a commento delle azioni concitate ed esagitate da lui ideate.

Tornato a Roma nell'autunno, Depero lavora alacremente alla realizzazione del nuovo progetto, coadiuvato dalle lettere e, a partire dal gennaio 1918, dalla presenza di Clavel, la

⁴ Il teatro era stato fondato nel 1914 da Vittorio Podrecca, segretario del Liceo Musicale di Santa Cecilia, mosso dall'interesse per il mondo dell'infanzia già testimoniato dalla creazione della rivista *Primavera. Rivista mensile per fanciulli e giovinette*, pubblicata dal 1911 al 1913, e dalla suggestione del teatro di marionette di San Pietroburgo, di cui aveva ricevuto notizie e materiali tramite un giornalista. In società con Luigi Fornaciari, un rappresentante di Casa Ricordi, e il marionettista napoletano Giovanni Santoro, Podrecca prende in affitto le ex scuderie di Palazzo Odescalchi ai SS. Apostoli, che trasforma in un teatro stabile di marionette con un repertorio che spazia dal melodramma alle opere buffe e alle favole in musica. L'ottimo livello dell'orchestra e dei cantanti, e probabilmente anche le notevoli capacità nelle pubbliche relazioni di Podrecca, trasformano il Teatro dei Piccoli in un luogo frequentato non solo da bambini, ma anche dall'alta nobiltà romana e dagli intellettuali della capitale. Su Podrecca e il Teatro dei Piccoli, cfr. anche le note esaustive di Campanini 1993, 301-302, di cui non si può tuttavia condividere l'ipotesi (ivi, 310; ripresa da Alba 2016a, 50) che a far da tramite tra l'istituzione e Depero potesse essere stato Prampolini, visti i suoi rapporti estremamente tesi con i futuristi fino alla fine della Prima Guerra mondiale. Significativa è anche una lettera di Gilbert Clavel, del gennaio 1918, che induce a ridurre l'importanza della presunta funzione catalizzatrice del palcoscenico dei Piccoli per le vicende dell'avanguardia romana, in quanto evidenzia come l'intesa per la presentazione dei *Balli plastici* fosse il frutto di un accordo soprattutto finanziario, oltretutto estremamente sfavorevole: "Troviamo grande difficoltà" – scrive da Roma Clavel il 28 febbraio 1918 – "per l'affitto di un locale adatto. Il Teatro dei Piccoli, su cui avevamo posto l'occhio, ci fa dei prezzi veramente enormi, e ci lascerebbe il teatro appena verso il principio di aprile" (*Visionäre Schweiz*, 246; Boschiero 2019a, 106).

⁵ Nel frammento *Sicuro*, ad esempio, le case che si muovono o le finestre e le porte che si aprono e chiudono fanno pensare ai drammi di oggetti del teatro sintetico marinettiano: in particolare alle sedie animate di *Vengono, dramma d'oggetti*; ai mobili parlanti di *Il teatrino dell'amore*; alla porta che si spalanca de *La camera dell'ufficiale* (cfr. Marinetti 1960, 281, 339, e 375). Altri titoli dei drammi deperiani sono *Avventura elettrica* e il già citato *Suicidi e omicidi acrobatici*: in quest'ultimo, il colossale fumatore di sigaro che si strappa gli occhi fa pensare all'immensa *réclame* di 30 metri di altezza, con un fumatore che apre e chiude l'occhio d'oro, di cui il capofila del futurismo parla al termine de *Il teatro di varietà* (Marinetti 1983, 90). Depero avrebbe poi partecipato anche alla seconda raccolta delle sintesi futuriste. Per i drammi plastico-futuristi, Passamani indica invece, oltre all'influenza dello stesso Clavel, altri riferimenti: "Vi si intuiscono le fantasie di Clavel (probabilmente provocate anche dall'assunzione di droghe), contemporaneamente intento alla stesura di *Un istituto per suicidi*, ma anche come ho già avuto modo di segnalare, i riferimenti a certa produzione cinematografica popolare francese e americana (*Ballet mécanique* ed *Entr'acte* sono posteriori di tre e sei anni), al cinema teorizzato da Marinetti, che 'rivela i movimenti della materia'; né possiamo dimenticare che nel contemporaneo *L'Enfant et les sortilèges* Ravel fa danzare e cantare le poltrone, l'orologio, il fuoco, la teiera, la tazza (similmente a quanto succede in *Sicuro* di Depero)" (1988, 213). Sempre Passamani aveva inoltre opportunamente rilevato, in *Suicidi e omicidi acrobatici*, evidenti anticipazioni dei *Balli plastici*, come ad esempio nell'apparizione del bambino con il sigaro nel ventre della madre, idea poi sviluppata nella scena della *Grande selvaggia* (cfr. 1970, 41-45).

cui salute non gli consentiva frequenti spostamenti. Da un lato quindi le marionette dei *Balli plastici* “nascono dalle solidificazioni di personaggi come l’uomo dai baffi concepito nel 1917 per la novella di Clavel *Un istituto per suicidi*: è il bevitore della morte, con i suoi caratteristici baffi, il cappello, ma soprattutto la peculiarità di moltiplicarsi: ‘La figura del bevitore della morte si raddoppiò, triplicò, settuplicò. [...]’” (Boschiero 2019b, 22)⁶; dall’altro si evolvono e si arricchiscono di nuove prospettive, sia legate alla maturazione della poetica del teatro plastico, sia alle esperienze vissute da Depero a Roma. Il personaggio clavelliano del bevitore della morte viene rielaborato dall’artista trentino nelle brevi *pièces* di *Suicidi ed omicidi acrobatici* (in particolare nella seconda, *Il fumatore di sigaro*), per poi trasformarsi nell’“Uomo coi baffi” (cfr. Boschiero 2007a, 48) che diventa ancora, sulla scia della problematica collaborazione con i Balletti russi, la caricatura di un impresario di danza in cui chi scrive ha scorto un evidente riferimento a Djagilev (cfr. Nigro 2013b, 43-53; Nigro 2017b, 29-35)⁷.

Ma non è possibile qui occuparsi di tutte e cinque le azioni che compongono i *Balli*, per una disamina delle quali si rinvia ad altri studi (cfr. da ultimo, Alba 2016a; Alba 2016b; Boschiero 2019b, 18-26), bensì, dopo un necessario excursus sugli aspetti musicali della produzione, si affronterà unicamente la *pièce Ombre*, che costituiva il principale legame dello spettacolo con le esperienze del teatro del colore.

6.2.2 Depero, Casella e il futurismo musicale

La partecipazione di Alfredo Casella al progetto dei *Balli plastici*, che si estende non solo alla direzione musicale dello spettacolo ma anche all’apposito arrangiamento di una sua composizione per la *pièce* d’apertura (*Pagliacci*) e, verosimilmente, alla scelta degli altri compositori, si può spiegare con varie ragioni, sia di ordine pratico che intellettuale. Depero era poco esperto sul piano musicale ed era naturale che fosse alla ricerca di consigli e aiuti; Casella, che l’artista aveva già conosciuto in occasione della sua personale a Capri del settembre 1917, in occasione della quale il compositore aveva anche acquistato una sua opera, era a quel tempo docente di piano al Conservatorio romano, e si è già accennato al fatto che Podrecca, il direttore del teatro, era contemporaneamente segretario a Santa Cecilia (anche se in quel periodo si trovava al fronte). È dunque probabile che Depero, alla ricerca di un direttore musicale per lo spettacolo, si sia ricordato dell’incontro caprese o che forse sia stato indirizzato proprio dalla direzione del Teatro dei Piccoli, o magari dal torinese Balla, verso Casella, che d’altronde era un frequentatore della vita intellettuale e mondana della capitale ed era ben conosciuto per la sua simpatia nei confronti dell’avanguardia, non solo musicale ma anche artistica, simpatia che lo costringerà, un anno dopo, nell’ultimo numero della sua rivista *Ars Nova* (marzo 1919), a chiarire pubblicamente, nella celebre *Diffida*, che egli non era futurista e che del futurismo aveva apprezzato l’aspetto sperimentale e innovativo, ma non la dimensione politica ed estetica (cfr. Nicolodi 2005-2006, 39). La partecipazione di Casella allo spettacolo deperiano non era quindi un episodio estemporaneo, ma si inseriva nel più ampio orizzonte dei suoi rapporti con

⁶ La studiosa aveva già precedentemente precisato tali legami: “Le invenzioni di Clavel presenti nella novella che saranno poi ‘reinventate’ da Depero riguardano la moltiplicazione del bevitore, ripresa poi nei *Balli* attraverso l’uomo coi baffi che si manifesta sul palco in tre diverse dimensioni, il cranio a coperchio, con la variante del cappello calato in testa – utilizzato sempre per la marionetta baffuta” (Boschiero 2007b, 23).

⁷ Un intento caricaturale che si estenderebbe anche al dipinto *Architettura sintetica di uomo*, un olio su tela del 1917 ca. in deposito presso il Mart di Rovereto (cfr., da ultimo, Nigro 2019, 568-571). Si segnala inoltre che in una fotografia dello studio dell’artista del 1918 (riprodotta in Boschiero 2007a, 65), si scorge sulla parete di fondo un parziale riflesso del predetto dipinto in uno specchio, a meno che non si tratti di un’ulteriore versione dello stesso con alcune varianti.

le avanguardie artistiche: in un disegno a carbone del 1917, in collezione privata, Depero lo ritrae “con gli emblemi de *La grande selvaggia* e *L'uomo dai baffi* [personaggi dei *Balli plastici*] sul fondo, a testimonianza della funzione cruciale sostenuta dal musicista nello spettacolo” (Boschiero 2019b, 102)⁸.

Nel primo episodio di quest'ultimo (*Pagliacci*), *Pupazzetti*, la sua musica per marionette nata come composizione per pianoforte a quattro mani e poi trascritta per l'occasione per nove strumenti, si ritrovava a confronto con le marionette futuriste di Depero; si veniva così a ricreare, in qualche modo, fatte le debite differenze d'importanza, quel dialogo tra nuova musica e arte plastica d'avanguardia che il giovane Casella aveva già avuto modo di sperimentare ai massimi livelli a Parigi, la città della sua formazione artistica, dove nel 1913 aveva partecipato alla celebre prima del *Sacre du printemps* stravinskiano, ricollegandola all'esperienza della pittura cubista offertagli, due anni prima, dalla visita alla *Salle 41* del Salon des Indépendants. Ne danno testimonianza a posteriori le sue memorie, ma è lecito pensare che il compositore, così interessato alle arti visive, avesse da subito riflettuto su tale rapporto; e d'altronde il cubismo riaffiora come termine di paragone anche per l'atonalismo schönbergiano in occasione della presentazione italiana del *Pierrot lunaire*, nel 1924. Insomma,

la risentita autoreferenzialità dei linguaggi visivi postulata dalle avanguardie è ciò che motiva Casella a condividere l'esperienza del Teatro plastico futurista [...] Tale esperienza si pone come la possibile alternativa all'opposizione sinfonismo/teatro d'opera e all'identificazione melodramma/musica nazionale e, quindi, appare di determinante rilievo per Casella. (Messina 2003, 259-260)

Quanto all'assenza della musica futurista (assenza peraltro non particolarmente notata dal pubblico e travisata da una parte della critica, che assimilò le musiche di scena al futurismo *tout court*), e qui si pensa soprattutto a Russolo e Pratella, è certo possibile spiegarla innanzitutto con il ruolo di direttore musicale esercitato da Casella, ma anche per diversi altri motivi, tra cui, oltre alla mancanza di un contatto diretto, reso ancora più difficile dalla congiuntura bellica e dalla gravitazione di Pratella e Russolo negli ambienti culturali dell'Italia settentrionale, si possono ricordare la fretta e la ristrettezza di mezzi con cui lo spettacolo venne realizzato, la sostanziale incompetenza musicale di Depero, il disinteresse per l'aspetto musicale dei *Balli*, cui si pensò – come dimostra la già citata lettera di Clavel a Depero del 4 gennaio 1918 (cfr. *supra*, nota 8) – all'ultimo momento, in corso d'opera.

Un confronto tra il Depero dei *Balli plastici* e i due principali compositori del futurismo risulta comunque interessante al fine di verificare, anche se solo idealmente, eventuali affinità culturali. Più evidente appare il legame tra Depero e Russolo, i cui intonarumori sono in evidente sintonia con i successivi complessi plastici del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (in un disegno deperiano, come si è visto, vengono quasi citati), ma anche con gli interessi dell'artista trentino (e di molti altri futuristi) per la recitazione onomatopeica, quella che Depero aveva definito “onomalingua”: la ricerca di Russolo aveva in effetti raggiunto una classificazione dei rumori in sei famiglie, alcune delle quali sicu-

⁸ Da una lettera di Clavel a Depero (4 gennaio 1918) si evince che, nonostante la tappa a Capri di Casella nel settembre 1917, egli non conosceva il compositore, cosa che appare comunque strana, a meno che lo svizzero, che riceveva ospiti continuamente, non si fosse confuso: “Mi interessa molto di sentire che tu hai trovato un musicista. Non conosco Casella nemmeno di nome. È un giovane produttivo? Sarebbe capace di fare un accompagnamento? Egli potrebbe essere di grande importanza” (*Visionäre Schweiz*, 246; Boschiero 2019a, 106).

mente vicine alla tipologia di suoni prodotti da Depero e dai futuristi nelle esercitazioni di declamazione parolibera (in particolare, si pensi alla famiglia n. 2, con fischi, sibili, sbuffi; alla n. 3, con mormorii, borbottii, brusii; e, ovviamente alla n. 6, riservata alla voce di animali e di uomini)⁹.

Più lontano dalla poetica di Depero, almeno ad un primo esame, sembra invece il mondo musicale di Francesco Balilla Pratella, che aveva preceduto la sperimentazione di Russolo con la pubblicazione di tre manifesti di musica futurista tra il 1910 e il 1912, ma era rimasto più invischiato dell'altro nelle gore della precedente cultura musicale: *L'aviatore Dro*, l'opera cui lavora tra il 1911 e il 1914 ma che viene rappresentata solo nel 1920, è futurista nel tema dell'audace pilota in volo, ma non riesce a liberarsi da riferimenti musicali all'impressionismo, al decadentismo e all'estetismo. Anche la *Musica futurista per orchestra op. 30*, del 1912, che viene eseguita al Costanzi di Roma nel 1913 nel corso di due memorabili e tumultuose serate, non riesce del tutto a tagliare con il passato nonostante le intenzioni avanguardistiche. È tuttavia interessante sottolineare, di quest'ultima composizione di Pratella, l'uso della ripetizione e della paratassi, che trova un punto di incontro con il tema futurista della simultaneità, fondamentale per la ricerca pittorica, ma anche in qualche modo presente sulla scena dei *Balli plastici* mediante l'espedito ingenuo della giustapposizione paratattica dei personaggi, come nei pagliaccetti del primo episodio, o della loro moltiplicazione, come nel caso dell'uomo coi baffi¹⁰. Come ha chiarito Piccardi:

proprio il procedimento della ripetizione [...] poteva essere la via attraverso la quale mettere a punto un concetto equivalente dell'idea futurista di simultaneità che, in un'arte "temporale" quale la musica, era in fondo impossibile tradurre alla lettera ma che, nel suo significato di rovesciamento di una predisposizione consuetudinaria (ad esempio in pittura la ricerca del movimento e del dinamismo opposta all'idea dell'attimo immobilizzato nella riproduzione), in musica avrebbe potuto trovare il suo corrispettivo proprio nel contrario, cioè nella stupefatta immobilità conseguente al principio della reiterazione. Purtroppo la composizione futurista di Pratella è solo una finestra aperta su tali prospettive che egli in fondo non riuscì a coagulare in una formazione unitaria. (2004, 16)

6.2.3 La presenza di Ombre nel palinsesto dei Balli plastici

Ombre si presenta come un caso piuttosto ingarbugliato: tale intermezzo, oltre che nel programma di sala, compare solo sulla locandina della rappresentazione di gala dello spettacolo del 15 aprile 1918, mentre scompare in una seconda locandina stampata per ulteriori repliche (lo spettacolo fu rappresentato in tutto dodici volte, inclusa la prova generale) di cui non si precisa la data, ma si indicano solo i giorni di giovedì e sabato alle ore 17. Quest'ultima *affiche* è stata interpretata (Boschiero 2019b, 21), come versione definitiva della locandina dello spettacolo da replicare sempre di giovedì e sabato¹¹.

⁹ Occorre anche precisare che dopo la pubblicazione del manifesto *L'arte dei rumori* (1913) e la presentazione dei nuovi intonarumori tra il 1913 e il 1914 in varie città italiane (ma anche al Coliseum di Londra), l'attività di Russolo subisce una battuta d'arresto a causa della guerra, in cui rimane ferito, e solo nel 1921, con tre concerti parigini per 27 intonarumori ed orchestra, consegue un notevole riconoscimento nel mondo musicale e artistico: vi assistono Casella, Falla, Honegger, Milhaud, Ravel e Stravinskij, che li aveva tuttavia già sentiti in una serata milanese a casa Marinetti; rimangono impressionati favorevolmente anche Djagilev e Mondrian (cfr. Nicolodi 1984, 78-86).

¹⁰ Per una sintesi del tema, cfr. Schiaffini 2001.

¹¹ Se tale locandina per le rappresentazioni di giovedì e sabato fosse l'unica utilizzata per le repliche, lo spettacolo sarebbe andato in scena fino al 18 maggio 1918. Ma le testimonianze sulla durata dei *Balli* sono discordanti e andrebbero verificate con un'ulteriore ricerca sui quotidiani dell'epoca: ad esempio, in una minuta di lettera senza

Sulla base delle due *affiches* sopravvissute, quella della rappresentazione di gala del 15 aprile 1918, che presenta l'indicazione di *Ombre* come penultimo evento, e l'altra per i giorni di giovedì e sabato, in cui *Ombre* scompare e viene alterata la sequenza delle altre quattro pantomime, si potrebbe ipotizzare che la *pièce* sia stata rappresentata solo in occasione della *première* e probabilmente della prova generale. Ulteriori problemi sono tuttavia rappresentati dal programma di sala e dalle recensioni allo spettacolo: il primo rispecchia la locandina del 15 aprile (ad eccezione di un ritocco nel titolo dell'azione n. 2, che si trasforma da "L'uomo" in "L'uomo dai baffi") e registra *Ombre* come quarto evento dei *Balli*, siglandolo con la seguente didascalia: "Ombre dinamiche costruite / Piani grigi e neri"; quanto alle recensioni, nessuna registra la presenza di *Ombre*, il che ha indotto alcuni a ritenere che non fosse stata eseguita in occasione della prima generale del 14 aprile e della rappresentazione di gala del 15, cui la stampa era stata invitata, forse per problemi tecnici occorsi all'ultimo momento in modo non dissimile da quanto era accaduto a Balla con la scenografia plastica per *Feu d'artifice*, il che giustificherebbe il silenzio della stampa sulla *pièce* che Depero avrebbe comunque poi ricordato nelle sue memorie per il valore che attribuiva a "un'idea che alla fine – si suppone per ragioni di natura tecnica – non si poté mettere in pratica" (Alba 2016a, 57); anche secondo altri *Ombre* sarebbe stata eliminata dal palinsesto, ma per altri motivi, ovvero perché troppo sperimentale per il gusto del pubblico (cfr. Boschiero 2007b, 28; Boschiero 2019b, 22), forse già dopo la prima rappresentazione del 15 aprile (cfr. Curinga 2013, 7). Sembra tuttavia difficile che la *pièce* non sia stata eseguita neanche il giorno della prima, in cui era ufficialmente annunciata, e pare più probabile che il suo carattere di intermezzo, unito all'accompagnamento musicale frutto probabilmente di improvvisazione e alla breve durata dell'episodio, non abbiano particolarmente attirato l'attenzione dei recensori, che si concentrarono piuttosto sulle altre quattro pantomime.

Ma, come si è detto, si rimane nel campo delle ipotesi, e la più probabile, allo stadio attuale delle evidenze documentarie, sembra quella di una rappresentazione di *Ombre* alla prova generale del 14¹² e alla prima del 15 aprile, registrata dal programma di sala probabilmente ideato solo per queste due prime rappresentazioni che dovevano essere importanti anche ai fini promozionali degli autori¹³ ma ignorata dalla stampa per il suo carattere di breve intermezzo evanescente, mentre nelle repliche successive, cui – non va dimenticato – doveva essere presente anche (e soprattutto) un pubblico di bambini (cfr. Nigro 2013b, 49), si decise di optare per le altre quattro pantomime, più divertenti e popolari. Inoltre, a conferma di una presenza, ancorché limitata, di *Ombre* nello spettacolo, si segnala che anche nella citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, scritta a spettacolo concluso, lo svizzero, nel suo francese sgrammaticato, precisa che le azioni messe in scena erano state cinque:

data (ma presumibilmente del 1918) di G. Clavel al critico Pierre Lerat, rinvenuta da chi scrive (cfr. Nigro 2013b), si legge che le repliche durarono fino al 25 aprile (Clavel s.d.), mentre in una lettera inviata verosimilmente il 14 marzo 1920 da Depero (in collaborazione con Alfredo Degasperi, il giornalista e scrittore trentino che collabora con l'artista dalla fine del 1919 e che deve averla tradotta in tedesco), alla rivista *Illustrierte Zeitung* di Lipsia, si legge che lo spettacolo andò in scena nel maggio 1918 (Depero 1920). Altri annunci sulla stampa contribuiscono ad ingarbugliare la questione: come ha riportato Alba, il *Corriere d'Italia* del 25 aprile informa della fine delle repliche quel giorno (un giovedì), in armonia con quanto affermato da Clavel, mentre *Il Fronte interno* del 26 aprile annuncia ancora un'ultima replica straordinaria (2016a, 51).

¹² Occorre tuttavia registrare che, secondo Berghaus, alla prova generale del 14 aprile 1918 "four out of the five planned pieces were presented to the public" (1998, 310); chi scrive non è riuscito ad individuare l'evidenza documentaria alla base di una tale affermazione.

¹³ Nella citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, lo svizzero precisa che alla prova generale del 14 erano presenti soprattutto artisti, mentre alla prima del 15 intervennero aristocratici e intellettuali (Clavel s.d.).

Dans [les] 5 drames [cancellato: “qui”] que nous avons réalise le contenu [cancellato: “s’attache”] le contenu (partie narrative) était lié à la forme, mais il est tout à fait rela [“tif”, parzialmente coperto da una macchia] comme dans un tableau moderne, – plus tard on cherchera de donner une compenetration d’action, de plastique e[t] musique. (Clavel s.d.)

Infine, non si può escludere che il carattere più semplificato di *Ombre* abbia forse potuto svolgere, almeno in occasione della *première*, anche un’utile finalità pratica sul piano tecnico, facilitando lo smontaggio della scenografia e la “messa a riposo” delle numerose marionette dell’episodio precedente (che nel caso della prima del 15 aprile era quello, estremamente lungo e complesso, de *I selvaggi*) e la preparazione di quella successiva, al termine della quale il programma annunciava la rivista finale di tutti i personaggi, quindi nuovamente con il massimo coinvolgimento dei marionettisti¹⁴.

6.2.4 *Largomento di Ombre*

Prima di affrontare il problematico aspetto del suo accompagnamento musicale, occorre cercare di spiegare in cosa poteva consistere tale episodio, e a tal fine, purtroppo, si può fare riferimento solo su testimonianze scritte di Clavel e di Depero, coeve o di molto successive. Si è detto delle illustrazioni ideate da Depero per illustrare la novella *Un istituto per suicidi*, che va in stampa proprio sullo scorcio del 1917, mentre fervono i primi progetti per i *Balli plastici*: il clima delle invenzioni grafiche deperiane è cupo e claustrofobico, in sintonia con la poetica clavelliana, e le ombre vi svolgono un ruolo importante. D’altronde, che si fosse creata un’osmosi tra questo progetto e il successivo impegno dei *Balli* traspare con evidenza dallo scambio epistolare a questa altezza cronologica, in cui “compare l’ipotesi di usare la novella come canovaccio teatrale” (Boschiero 2019b, 60). In data 8 dicembre 1917, Clavel scrive a Depero: “L’idea tua di usare la mia novella per teatro m’interessa molto. Sono concetti plastici molto interessanti” (Boschiero 2019a, 95); in data 15 dicembre, lo svizzero torna sul ruolo delle ombre in tutto lo spettacolo: “Nello scenario mi piace molto la composizione dei fiori e poi la portata delle ombre è di grande effetto” (ivi, 97); e ancora, in una missiva del 30 dicembre, si trova finalmente un riferimento esplicito all’episodio *Ombre* (“La scena per ombre è un capo lavoro¹⁵ di architettura – io sento tutto come musica, – rythmo”, ivi, 100), cui segue la descrizione di una scenografia quasi sicuramente da riferirsi alla medesima *pièce* (“Le due vette¹⁶ in mezzo lo scenario mi danno l’effetto di profondità. E così o no? Sarebbe un contrasto straordinario”, *ibidem*). Il disegno inserito da Clavel nella lettera, con due scale che si contrappongono ad altezze diverse, ricorda in effetti alcune soluzioni spaziali utilizzate da Depero nelle illustrazioni per il suo libro e in altre opere contemporanee: si veda, ad esempio, *Prospettiva sotterranea* (1917). E ancora, il seguito della medesima lettera insiste sull’illuminotecnica dello spettacolo, con suggerimenti pratici di Clavel a Depero sull’uso delle luci di scena che si concludono con un esempio esplicito che conferma nuovamente

¹⁴ Curinga (2013, 13) ha espresso dubbi circa l’effettiva presenza della passerella di tutte le marionette al termine dello spettacolo perché le recensioni dello spettacolo non la nominano, ma occorre osservare che la finalità di tale rivista finale non era quella di essere analizzata criticamente, ma solo di riportare alla ribalta i “personaggi” dello spettacolo probabilmente già nella fase finale degli applausi.

¹⁵ Tutta l’ortografia di Clavel, sia in italiano che in francese, è sommaria e irta di errori che si è deciso di non segnalare per non appesantire l’esposizione.

¹⁶ Oppure: “rette”.

che l'uso delle ombre doveva essere, almeno in questa fase progettuale, un filo rosso di tutto lo spettacolo: "Pensi al movimento che da una lanterna semplice portato da un uomo in un vicolo scuro (fa ballare le case più che lo sente un ubriacone!!) e tu capisci subito cosa voglio dire"¹⁷ (*ibidem*).

L'ombra era peraltro presente come elemento espressivo anche nelle altre azioni dello spettacolo grazie ad un uso generoso delle luci di scena, come sembrerebbero indirettamente confermare alcuni particolari del dipinto *I miei "Balli plastici"* (*Complesso plastico – ballerini*) (1918-1919, collezione privata), che propone una sintesi visiva di tutto lo spettacolo, ma anche un passo della già citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, in cui si legge: "Les corps qui sont tous construit en pleins (ripieni!) on[t] besoin de vibrations et gagnent enormement par les ombres" (Clavel s.d.).

L'episodio in questione doveva quindi consistere in un gioco astratto di luci ed ombre, grigie e nere (ma forse anche leggermente colorate, come si vedrà in seguito), e doveva certamente ricollegarsi idealmente alle esperienze di Giacomo Balla per *Feu d'artifice* e del teatro cromatico in generale, da Depero già sperimentato con la *pièce Colori*, di cui si è detto; ma al tempo stesso l'azione è riconducibile alla fascinazione deperiana per l'ombra portata, di gusto più espressionistico che metafisico, che aveva caratterizzato anche alcune incisioni e dipinti dell'epoca (si vedano, per fare degli esempi, *Villaggio luminoso*, un olio del 1918, o i numerosi ritratti di Clavel e le già citate illustrazioni per *Un istituto per suicidi*). Una tarda descrizione deperiana dell'intermezzo non aggiunge molto di più rispetto a quanto annunciato dal programma di sala: l'artista scrive di un "gioco dinamico e ritmico di ombre costruite e danzanti su piani obliqui intersecati" (Depero 1955, cit. in Alba 2016a, 56).

L'episodio costituiva dunque un momento di forte cesura all'interno dei *Balli plastici*, non solo perché interrompeva il flusso narrativo, anche se ridotto ai minimi termini, degli episodi con un gioco di forme astratte, ma anche perché inframmezzava il cromatismo acceso e dissonante delle marionette deperiane con una pausa chiaroscurale di bianchi e neri (anche se arricchita da qualche lieve effetto cromatico), senza tenere conto che tale intermezzo sospendeva, a giudicare da quanto riportato nel programma di sala, il flusso musicale di sottofondo dello spettacolo: ma quest'ultima interruzione si basava sull'assenza di accompagnamento o piuttosto sulla scelta di una tipologia musicale diversa?

6.2.5 La questione dell'accompagnamento musicale di Ombre

In passato la letteratura critica, sorvolando sul dettaglio del programma di sala, che diversamente dagli altri quattro episodi non riporta per *Ombre* il nome di un compositore, aveva talvolta messo in connessione tale episodio con il nome di Chemenow (il soprannome che era stato attribuito a Bartók per le musiche d'accompagnamento a *Lorso azzurro*), forse a causa della sua contiguità con quest'ultima *pièce*, forse per il fatto che queste due ultime azioni erano state scarsamente commentate dalle cronache del tempo, risultando così meno facilmente ricostruibili. Così, ad esempio, Bruno Passamani, pioniere e punto di riferimento degli studi deperiani, scriveva a proposito dell'episodio nella sua prima monografia sull'artista:

È l'azione più astratta, basata esclusivamente su mutevoli costruzioni e compenetrazioni di ombre e di luci colorate sul ritmo della musica di Bartók, celatosi sotto lo pseudonimo di Chemenow. Per l'ef-

¹⁷ Il passo è stato messo in relazione con le soluzioni poi adottate per il personaggio dell'Uomo coi baffi, che effettivamente ad un certo momento faceva tremare tutta la scenografia (cfr. Alba 2016a, 57).

fetto magico e misterioso che ne risultava, *Ombre* richiama l'esperienza di *Colori* e, in linea generale, si connette al teatro della luce e del colore come quello di Balla e Prampolini. (1970, 47)

L'idea è stata spesso ripresa dagli studiosi successivi: "Then came a short interlude in the form of a shadow-play (*Ombre*), a symphony of abstract shapes in black and grey juxtaposed with a light-play of vivid colours, which offered a visual interpretation of a composition by Béla Bartók" (Berghaus 1998, 311). E ancora:

Segue a questo punto [*scil.* dopo l'azione *I selvaggi*] *Ombre*, che è l'azione scenica più d'avanguardia e più astratta, poiché riprende le formulazioni di *Colori*. In *Ombre* si assiste al continuo mutare di alcune forme al ritmo della musica di Chemenow, contrappuntato da proiezioni di fasci di luce colorata che generano una fantasmagoria di ombre. (Scudiero 2009, 176)

Ma tra l'apparente rappresentazione di *Ombre* senza accompagnamento musicale annunciata dal programma di sala e l'assimilazione di *Ombre*, "per contiguità", alle musiche di Bartók, si inserisce una terza possibilità, su cui per primo ha attirato l'attenzione Gavin Bryars (cfr. Gomez 1986, 30), la cui ipotesi di un accompagnamento jazz per l'esecuzione della *pièce* è stata poi ripresa da chi scrive (Nigro 2013b, 48) e su cui si vuole qui ritornare per un ulteriore approfondimento¹⁸. Secondo ripetute testimonianze scritte di Depero risalenti al secondo dopoguerra, l'azione sarebbe stata effettivamente rappresentata con l'accompagnamento di un'improvvisazione jazz, cui peraltro le cronache del tempo non accennano (ma si è visto che tutta l'azione non era stata commentata dai critici, forse per la sua brevità, oltre che per il suo carattere più sperimentale rispetto al resto dello spettacolo che ruotava comunque su un canovaccio narrativo, anche se ridotto ai minimi termini).

Considerato che spesso Depero ha assunto un tono autoelogiativo ed esagerato nei suoi ricordi, è opportuno mantenere un margine di dubbio circa le affermazioni in questione che tuttavia non mancano di affascinare. Nel catalogo di una sua retrospettiva tenutasi a Rovereto agli inizi degli anni Cinquanta, nel ricordare la sua passione per le ombre, l'artista scrive:

Mi hanno sempre e fortemente interessato le ombre: staccandole dalle figure di origine, mettendole in piedi, dandole [*sic*] corpo e spessore, quali nere pareti od apparizioni figurate, quali solidi blocchi vivificati; quali profondità scavate nello spazio. [...] Creai un balletto per il mio teatro plastico dal titolo "Danza delle ombre". Intendiamoci, non erano ombre proiettate ma bensì costruite, sagomate e mosse quali definiti fantasmi articolati. Erano ombre di oggetti e di persone, brevi e lunghe, intere e spezzate, nere, azzurre, rosse e violette, che si animavano in una atmosfera astratta, irreali; adagiandosi e rialzandosi a suon di musica sincopata. [...] Scrisi qualche anno fa ed illustrai una novella dal titolo: "Io e la mia ombra".¹⁹ (Depero 1951, s.p.; ma anche in *Dizionario volante Depero*, s.a., II, pieghevole n. 8)

Come si vede, nell'intermezzo le sagome delle ombre, sagome plastiche e non frutto di proiezioni, si muovevano con sottofondo di un accompagnamento musicale definito sincopato.

¹⁸ Si segnala che anche Alba (2016a; 2016b) è poi intervenuto sul tema, come si vedrà. L'autore ha potuto consultare e cita un saggio dello scrivente (*I Balli plastici e le alterne fortune di Depero a Roma*) che sarebbe dovuto uscire, già nel 2007, negli atti del convegno *All'ombra dell'opera. Musiche per la scena al tempo di Leoncavallo* (Lorcarno, Biblioteca Cantonale, 2-3 settembre 2006, a cura di J. Maehder e L. Guyot), ma tale pubblicazione non ha purtroppo mai visto la luce.

¹⁹ Alba (2016a, 56) ha ipotizzato che qui Depero non stesse facendo riferimento a *Ombre* ma ad un'altra produzione teatrale, ma occorre notare che il particolare della musica sincopata crea un evidente legame con il successivo riferimento del 1953 che è esplicitamente connesso all'azione in discussione.

Si trattava delle stesse marionette degli altri episodi, riproposte in un contesto astratto e non narrativo e illuminate in modo tale da produrre una serie di ombre di vario tipo? Oppure Depero aveva realizzato anche una serie di marionette da utilizzare specificamente per questo episodio? Non è purtroppo possibile dare una risposta certa. In ogni caso, ritornando al problema delle musiche di accompagnamento, si può segnalare che in un testo ancora più tardo l'artista si fa più esplicito e, riportando il programma dello spettacolo, cita l'episodio *Ombre* come accompagnato da "Jazz libero"²⁰ (Depero 1953, 54).

In più occasioni Depero, scrivendo retrospettivamente, ha alterato la realtà dei fatti, spesso con finalità autocelebrative e anche in questo caso l'effettiva presenza di un'improvvisazione di musica jazz in sottofondo a *Ombre* potrebbe essere semplicemente il frutto di un suo tardivo desiderio di apparire come l'artista più all'avanguardia in quel preciso momento storico. Tuttavia, il fatto che il ricordo sia ripetuto a breve distanza, e la precisione della descrizione dell'evento scenico nel primo dei due testi, pubblicato due volte, indurrebbero a ritenere che l'artista in questo caso stesse dicendo la verità o che comunque il margine di travisamento fosse molto limitato. La brevità dell'azione e il fatto che sul programma di sala non si facesse riferimento a musiche di scena potrebbero aver contribuito alla non ricezione da parte della critica di questo interludio musicale jazz, ammesso che avesse avuto effettivamente luogo.

D'altronde, un'improvvisazione jazz all'interno dei *Balli plastici* sarebbe stata perfettamente in linea con le matrici culturali dello spettacolo, che si possono sintetizzare nel futurismo da un lato e nel rinnovamento musicale patrocinato da Casella dall'altro. Nel *Manifesto della danza futurista* (8 luglio 1917), Marinetti aveva affermato che i futuristi preferivano Loïe Fuller "e il cake-walk dei negri" (Marinetti 1983, 147), mentre Casella, il cui ruolo nelle scelte musicali dello spettacolo è indubbio, era stato proprio tra i primi, grazie alla sua formazione parigina e cosmopolita, ad importare il jazz a sud delle Alpi:

Introdotta in Italia da quel *globe-trotter* della musica europea e intercontinentale che fu Casella – ha osservato Fiamma Nicolodi – (il suo *Fox-trot*, nella doppia versione per quartetto d'archi – dai *Cinque pezzi* – e pianoforte a quattro mani data 1920), oggetto di culto del futurismo postbellico che ne offrì una delle prime esecuzioni pubbliche al Teatro Verdi di Gorizia [...], il jazz (o quanto all'epoca veniva definito tale) comincia ad insinuarsi con la vitalità motoria dei suoi ritmi a contrappunto, la piacevole estemporaneità dei *break* o l'intrigante malizia del rubato melodico nei lavori della casa: in *Hop-Frog* di Casavola, nel *Fox-trot* (1922) di Virgilio Mortari [...], fino a estendere la sua influenza al gioco scanzonato dei *Mottó e sfottó jazzbandistici* (1928) di Bontempelli, Bragaglia, Marinetti, Folgore e altri.²¹ (1984, 89)

Ma al di là delle influenze sulla musica colta, le nuove sonorità afro-americane avevano iniziato a diffondersi con una certa regolarità nella penisola, a Roma già durante la Prima Guerra Mondiale, se si eccettuano alcuni sporadici precedenti inviti di cantanti creoli, forse di New Orleans, all'Eden di Milano risalenti addirittura al 1904: "un pianista, il sergente dei marines Griffith, diresse a Roma, a partire dal dicembre 1917 e per molti mesi, un'orchestra di militari il cui repertorio comprendeva rag e fox trot. Fu con loro che il giovane Vittorio [Spina] iniziò la sua lunga carriera. [...]" (Mazzoletti 2004, 12); una moda che al termine della guerra si intensifica ulteriormente: "Sempre più italiani scoprivano il fox trot e si diffondeva un rinnovato gusto per il ballo. C'era aria di rinnovamento nelle grandi città del Centro-Nord. Nel 1918 il

²⁰ Occorre precisare che in tale sede, per *Lorso azzurro*, compare tout court l'accompagnamento di "Batok [sic] Bela" (*ibidem*).

²¹ Sulle polemiche suscitate dal jazz in Italia, sulla sua scarsa fortuna e la sua ibridazione, cfr. anche Nicolodi 2005-2006, 36-37.

numero di tabarin, sale e accademie di danza dove si insegnava il nuovo ballo era il doppio di prima della guerra” (ivi, 15).

Se il ricordo di Depero fosse veritiero²², l'improvvisazione musicale a cura di Casella e dell'orchestra del Teatro dei Piccoli costituirebbe quindi un precoce esempio di performance jazz, o presunta tale, in Italia, con un certo anticipo sulle timide sperimentazioni futuriste che sarebbero iniziate, come si è visto, a partire dagli anni Venti. Occorre inoltre sottolineare che il sopracitato *Fox-trot* caselliano faceva parte dei suoi *Cinque pezzi*, esattamente come i *Pupazzetti* utilizzati come accompagnamento musicale per la prima azione dei *Balli plastici*; la coincidenza, oltre ad essere molto significativa, potrebbe indurre a pensare – ma si tratta semplicemente di un'ipotesi – che l'improvvisazione jazz di cui parla Depero potesse forse essere legata proprio a tale brano.

Era stata infine già rilevata dalla critica un'ulteriore testimonianza dell'interesse di Depero per la nuova musica afro-americana: a Rovereto, il 10 gennaio 1923, durante la Veglia Futurista organizzata in Casa Keppel (sede della 'Casa d'Arte Futurista Depero') e replicata il 13 gennaio, si esibì anche una "orchestra Jazz-band", come indica il cartoncino di invito; in realtà, sia dalle recensioni sulla stampa dell'epoca che dai personali ricordi del critico d'arte Carlo Belli, si può ricostruire che si trattò di alcuni fox trot eseguiti da un trio di pianoforte, violino e batteria animato da amici di Depero: lo scultore Fausto Melotti, l'architetto Gino Pollini e lo stesso Belli (cfr. Scudiero 2009, 248-254; Alba 2016b, 72). L'infatuazione per il jazz, o piuttosto più correttamente per il fox-trot, non sembra tuttavia essere stata di lungo respiro: in occasione del soggiorno newyorchese del 1928-1930, nel corso del quale non sarebbero certo mancate le occasioni per approfondire la conoscenza di questi generi musicali, non sembra proprio che Depero abbia coltivato tale interesse, almeno a giudicare dalle testimonianze scritte che, seppur numerose, si limitano per quanto riguarda gli aspetti musicali a qualche osservazione fuggevole e del tutto trascurabile che origina dall'esperienza di uno spettacolo di cabaret ad Harlem, dove tuttavia la descrizione dell'orchestra si concentra esclusivamente sui dati esteriori senza chiamare minimamente in causa la componente sonora²³ (Depero 1990, 169-170).

6.3 Conclusioni

Come si è visto, l'azione *Ombre* è quella meno nota, anche perché non commentata dai critici, che furono molto più attratti dagli altri quattro episodi dello spettacolo, e in particolare da *I selvaggi* su musiche di Malipiero. Le recensioni dello spettacolo sono state spesso oggetto di analisi da parte della critica (si veda, da ultimo, Pratesi 2014, Nigro 2017b e Boschiero 2019b, 23-26), ma ve n'è una che è stata trascurata e che, caso piuttosto singolare, sembra evocare non solo i quattro episodi principali ma anche l'intermezzo *Ombre* e la sua valenza astratta e innovativa. *Il Piccolo Giornale d'Italia* del 14/15 aprile 1918 pubblica un pezzo redazionale, forse ascrivibile al critico Settimelli²⁴ e

²² Alba (2016b, 70) ha osservato: “[...] altri scritti precedenti non riportano alcuna indicazione sulla musica – in alcuni casi sono semplici trascrizioni del programma di sala – e in un caso compare l'indicazione 'musica anonima'” (cfr. Depero, *Il programma*, copia manoscritta, Mart, Fondo Depero, Dep. 2.1.26). A chi scrive ciò non sembra tuttavia costituire una forte obiezione alla possibilità che la testimonianza di Depero possa considerarsi autentica, e anche l'indicazione “musica anonima” sembra indicare un'improvvisazione musicale piuttosto che l'assenza di accompagnamento.

²³ In generale, sul soggiorno newyorchese di Depero, cfr. Scudiero, Leiber 1986; Boschiero 2017, 34-41.

²⁴ Sul medesimo quotidiano (15-16 aprile), Enrico Settimelli scriverà anche una delle più importanti recensioni dello spettacolo, dai toni particolarmente elogiativi. Cfr. Settimelli 1918. Avevo attirato l'attenzione sulla nota redazionale del 14/15 aprile, senza tuttavia metterla in relazione con l'episodio *Ombre*, in Nigro 2017b, 34, nota 2.

da intendersi come un'anticipazione basata probabilmente, se non sulla prova generale, su qualche prova precedente, in cui si legge, non senza una certa esagerazione probabilmente volta ad attirare l'attenzione del pubblico sul nuovo spettacolo di imminente programmazione, che

effetti concreti sono stati veramente raggiunti – lo possiamo affermare anche senza dare delle anticipazioni. Per la prima volta forse, la scena vive di vita propria, essenzialmente plastica, si basa sulla pura figuratività, ricusa il contenuto letterario del dramma consueto per l'altro, del tutto puro, delle scomposizioni di forme, di colori, di ritmi. (s.n. 1918)

Pure scomposizioni di forme, colori e ritmi che, almeno in occasione della *première*, avevano certo trovato piena e risoluta espressione piuttosto nei giochi chiaroscurali e cromatici astratti di *Ombre* che non nel *nonsense* narrativo degli altri quattro episodi, che dovettero certo soffrire maggiormente dei limiti tecnici della scena e delle marionette²⁵ ma su cui, certo anche per motivi di cassetta, si dovette soprattutto puntare sulla locandina per le restanti rappresentazioni, limitando probabilmente, come si è qui ipotizzato, il più difficile e sperimentale episodio alla prova generale e alla prima rappresentazione di gala.

Riferimenti bibliografici

- Alba Stefano (2016a), "I Balli plastici di Fortunato Depero: un esperimento tra Futurismo e modernismo musicale (I)", *Musical/Realtà* XLVII, 110, 41-58.
- (2016b), "I Balli plastici di Fortunato Depero: un esperimento tra Futurismo e modernismo musicale (II)", *Musical/Realtà* XLVII, 111, 47-72.
- Artioli Umberto (1972), *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni.
- Berghaus Günter (1998), *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press.
- Boschiero Nicoletta (2007a), "Depero e Clavel: la pubblicità alla ribalta", in Gabriella Belli, Beatrice Avanzi (a cura di), *Depero Pubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*, catalogo della mostra (Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007-3 febbraio 2008; Museo del Novecento, Milano, 13 aprile 2017-17 settembre 2017), Milano, Skira, 47-69.
- (2007b), "Depero e Clavel: marionette che passione!", in Daniela Fonti, Claudia Terenzi (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, catalogo della mostra (Auditorium Parco della Musica, Roma, 11 dicembre 2007-31 gennaio 2008), Milano, Skira, 21-31.
- (2009), "La stagione caprese di Depero attraverso la collezione Clavel", in Giuseppina Dal Canton, Babet Trevisan (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia – Quaderno n. 18. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta al Museo Civico di Rovereto l'11 dicembre 2008*, Venezia-Rovereto, Fondazione La Biennale di Venezia, ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, Museo Civico di Rovereto, 21-33.

²⁵Le marionette deperiane furono affidate alla compagnia di Ottorino Gorno Dell'Acqua, che era stato chiamato da Vittorio Podrecca al Teatro dei Piccoli nel 1914, in sostituzione di Luigi Santoro. Nel 1918 Podrecca, come si è detto, era al fronte e lo spettacolo dovette essere discusso soprattutto con chi ne faceva le veci, forse addirittura direttamente con i marionettisti stabili, per i quali non dovette essere facile passare dal repertorio tradizionale della casa ai *Balli plastici*, difficoltà ulteriormente acuita dal fatto che i fantocci deperiani, per stessa ammissione dell'artista e di Clavel che ne discutono nel loro carteggio, presentavano dei problemi tecnici che ne ostacolavano la movimentazione. Infine, secondo quanto scritto da Clavel nella citata lettera a Lerat (Clavel s.d.) ma anche altrove, un ulteriore problema sarebbe derivato dallo spazio limitato del palcoscenico del Teatro dei Piccoli. Il contributo dei marionettisti dei Piccoli è indubbio, anche se ci si può interrogare se la loro competenza fosse idonea a perseguire gli obiettivi estetici di uno spettacolo che si prefiggeva, almeno nelle intenzioni, di sovvertire la scenotecnica tradizionale; ci si può inoltre interrogare se Gorno Dell'Acqua e i suoi collaboratori si fossero spinti oltre, come ha suggerito ad esempio Berghaus, che afferma, senza tuttavia produrre ulteriori evidenze documentarie, che "the scenarios were written in close consultation with the marionette company of Gorno dell'Acqua" (1998, 310).

- (2017), “‘Depero Dynamic modernist a New York’”, in Francesco Tedeschi (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America* (Catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 13 aprile-17 settembre 2017), Milano, Electa, 34-41.
- , a cura di (2019a), *Il carteggio Clavel-Depero 1917-1922*, Rovereto, Mart.
- (2019b), *Dare scheletro e carne all’impercettibile*, in Boschiero 2019a, 9-33.
- Bragaglia A.G. (1921), “La luce psicologica”, *Cronache d’attualità* 5, 87.
- Campanini Paola (1993), “Il ‘mondo meccanico’ di Fortunato Depero: storia e utopia dei Balli plastici”, *Ariel* VIII, 2-3, 295-321.
- Clavel Gilbert (s.d.), *Lettera (minuta) a Pierre Lerat*, Roma, Archivio Borghese Hercolani.
- Crispolti Enrico (1980), “La ricostruzione dell’universo”, in Id. (a cura di), *Ricostruzione futurista dell’universo*, catalogo della mostra (Mole Antonelliana, Torino, giugno-ottobre 1980), Torino, Museo Civico di Torino, 11-50.
- (2000), “Il progetto di film astratto ‘La danza’, 1911, di Arnaldo Ginna”, in Id. (a cura di), *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro* (Catalogo della mostra, Museo Civico G. Fattori, Livorno, 25 gennaio-30 aprile 2000), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 194.
- a cura di (2001), *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...* (Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 7 luglio-22 ottobre 2001), Milano, Mazzotta.
- Curinga Luisa (2013), “Le musiche per i Balli plastici di Fortunato Depero”, in Guido Salvetti (a cura di), *Musiche del Novecento italiano. Musiche e immagini degli anni Dieci*, DVD con testi di accompagnamento, Roma, Società italiana di Musicologia, 1-14, <<https://www.academia.edu/18904802>> (11/2019).
- Depero Fortunato (1920), “Lettera alla redazione della *Illustrierte Zeitung* (Lipsia), 14 marzo 1920”, traduzione di Alfredo Degasperi, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Fortunato Depero papers, ca. 1917-1937, Series II, Folder 3, n. 860189.
- (1951), “Ombre”, in Id., *88^{ma} Mostra Depero. Pittura e arte applicata 1915-1951: prima presentazione di pittura nucleare* (Catalogo della mostra, Rovereto, 11 agosto-11 settembre 1951), Rovereto, Manfrini, s.p.
- (1953), “‘Balli Plastici’ (Roma, 1918)”, in Id., *Fortunato Depero pittore*, presentazione di Riccardo Maroni, Trento, Edizione Saturnia, 54.
- (1955), “Pittura astratta, balli russi, teatro plastico”, dattiloscritto dell’articolo pubblicato in *La scena illustrata* (luglio 1955), Rovereto, Mart, Fondo Depero, Dep. 4.4.102.2.
- (1990), *Un futurista a New York*, Montepulciano, Editori del Grifo.
- De Santis Mila, a cura di (2003), *Alfredo Casella e l’Europa*, Atti del convegno internazionale di Studi (Accademia Chigiana, Siena, 7-9 giugno 2001), Firenze, Olschki.
- Dizionario volante Depero. Voci e significati; aneddoti e opere* (s.a.), a cura della Galleria Permanente e Museo Storico Depero di Rovereto, Rovereto, 2 voll.
- Forti Micol (2009), “‘Pittura dell’invisibile’: il concetto di rappresentazione negli scritti teorici di Arnaldo Ginna”, in Micol Forti, Lucia Collarile, Mariastella Margozi (a cura di), *Armonie e disarmonie degli stati d’animo. Ginna futurista* (Catalogo della mostra, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la moda dei secoli XIX e XX, Roma, 12 marzo-10 maggio 2009), Roma, Gangemi Editore, 45-59.
- Fossati Paolo (1977), *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi.
- Gage John (1993), *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames & Hudson.
- Ginanni Corradini Arnaldo, Ginanni Corradini Bruno (1911), *Arte dell’avvenire. Paradosso*, Bologna, Libreria Beltrami.
- Gomez Italo, a cura di (1986), *Il passato al futuro. Stagione di musica, teatro e danza*, Milano, Bompiani.
- Lista Giovanni (1989), *La scène futuriste*, Paris, Éditions du Centre National de la recherche scientifique.
- (1992), “Prampolini scenografo”, in Enrico Crispolti, Rosella Siligato (a cura di), *Prampolini. Dal Futurismo all’informale* (Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo-25 maggio 1992), Roma, Carte Segrete, 108-123.

- (1994), *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock-Éditions d'Art Somogy.
- (2001), “Cinema e fotografia futurista”, in Crispolti 2001, 171-186.
- (2013), *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci.
- Lista Marcella (2006), *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS-INHA.
- Marinetti F.T. (1913), “Il teatro del varietà”, in Id. (1983 [1968]), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 80-91.
- (1960), *Teatro*, vol. II, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, Vito Bianco.
- Mazzeletti Adriano (2004), *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, Edt.
- Messina M.G. (2003), “Tra pittura e musica, da ‘Ars Nova’ a ‘Valori plastici’ e ritorno”, in De Santis 2003, 259-260.
- Mondello Elisabetta (1990), *Roma futurista. I periodici dell'avanguardia nella Roma degli anni '20*, Milano, Franco Angeli.
- Nicolodi Fiamma (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni.
- (2005-2006), “Il Futurismo musicale italiano fra tradizione e utopia”, *Annali. Arte, musica e spettacolo* 6-7, 25-43.
- Nigro Alessandro (2013a), “Roma, aprile 1917: le due serate di Giacomo Balla al Costanzi. Qualche precisazione sulla scenografia plastica per *Feu d'artifice*”, in Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 167-173.
- (2013b), “Nuovi documenti per i Balli plastici di Fortunato Depero: lo spettacolo, la fortuna critica e una nota su Edward Gordon Craig”, *Ricerche di storia dell'arte* 109, 43-53.
- (2017a), “Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio”, in Sylvain Bellenger, Luigi Gallo (a cura di), *Picasso e Napoli. Parade* (Catalogo della mostra, Museo di Capodimonte, Napoli, 7 aprile-10 luglio 2017), Milano, Electa Mondadori, 168-177.
- (2017b), “I Balli Plastici alla prova della critica: giudizi noti, meno noti e inediti”, in Nicoletta Boschiero, Stefano Roffi (a cura di), *Depero il Mago* (Catalogo della mostra, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, 18 marzo-2 luglio 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 29-35.
- (2019), “Architettura sintetica di uomo (Uomo coi baffi) di Fortunato Depero raccontata da Alessandro Nigro”, in Monica D'Onofrio (a cura di), *Museo Nazionale. 150 opere d'arte della storia d'Italia*, Milano, Officina Libreria, 568-571.
- Passamani Bruno (1970), *Depero e la scena, da “Colori” alla scena mobile. 1916-1930*, Torino, Martano.
- (1988), “Depero e la teatralità”, in Gabriella Belli, Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Depero* Catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna, Rovereto, 12 novembre 1988-14 gennaio 1989), Milano, Electa, 210-217.
- Piccardi Carlo (2004), “Senza fili...”, in Daniele Lombardi, Carlo Piccardi (a cura di), *Rumori futuri. Studi e immagini sulla musica futurista*, Firenze, Vallecchi, 7-32.
- Pratesi Mauro (2014), “Longhi 1918 e il caso ‘De Pero’”, *Paragone. Arte* LXV, 117, 3-22.
- Ricciardi Achille (1976 [1906]), *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, a cura di Silvana Sinisi, Roma, Edizioni Abete.
- Schiaffini Ilaria (2001), *Sulla teoria della simultaneità nella pittura futurista*, in Crispolti 2001, 89-97.
- (2002), *Umberto Boccioni. Stati d'animo: teoria e pittura*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Scudiero Maurizio (2009), *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon.
- Scudiero Maurizio, Leiber David (1986), *Depero futurista a New York. Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Rovereto, Longo.
- Settimelli Enrico (1918), “I Balli Plastici al Teatro dei Piccoli”, *Il Piccolo Giornale d'Italia*, 15-16 aprile.
- Szeemann Harald, a cura di (1991), *Visionäre Schweiz* (Catalogo della mostra, Kunsthhaus, Zurigo, 1 novembre 1991-26 gennaio 1992), Aarau-Frankfurt am Main-Salzburg, Sauerländer.
- s.n., *Il teatro dei Piccoli*, Roma, Il Lavoro Nazionale – Annali illustrati della civiltà italiana.
- s.n. (Settimelli Enrico?) (1918), “I Balli plastici”, *Il Piccolo Giornale d'Italia*, 14-15 aprile.
- s.n. (1919), “Curiosità della scenografia”, *In penombra. Rivista d'arte cinematografica* II, 3, 25.
- Verdone Mario, a cura di (1984), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Ravenna, Longo.
- Verdone Mario, Berghaus Günter (2000), “*Vita futurista*” and early Futurist Cinema, in Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 398-421.

