



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**  
**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI**

Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e  
dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

**Artificiale e umano: il teatro futurista di  
Fortunato Depero**

Artificial and human: the futurist theatre of  
Fortunato Depero

*Relatrice:*

Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda:

Matilda Sacchet

Matricola: 2040971

Anno Accademico 2024/2025

## INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1 – L’Avanguardia futurista e il teatro	3
1.1 Il futurismo e l’importanza del teatro	3
1.2 Prime forme e teorie dello spettacolo futurista	6
1.3 Il teatro sintetico e le poetiche sceniche futuriste	10
Capitolo 2 – Fortunato Depero e il futurismo	15
2.1 Panoramica sulla biografia e sul percorso artistico	15
2.2 Pensiero e poetiche teatrali di Depero	23
Capitolo 3 – I principali progetti teatrali di Depero	29
3.1 I primi progetti: Colori e Mimismagia	29
3.2 Le Chant du Rossignol e gli altri progetti per i Balletti russi	31
3.3 I Balli Plastici	35
3.4 Conclusione: l’estetica della macchina nel teatro di Depero	42
Appendice iconografica	45
Bibliografia	51

## INTRODUZIONE

La presente tesi si pone l'obiettivo di trattare e approfondire la poetica teatrale di Fortunato Depero tramite l'analisi di uno dei temi più ricorrenti nelle poetiche sceniche dell'artista, ovvero il rapporto tra il corpo meccanico-artificiale e il corpo umano.

La tesi parte dalla volontà di restituire con linearità il percorso scenico di Depero sottolineando il suo ruolo di centralità nelle innovazioni teatrali del futurismo e, soprattutto, l'originalità del suo punto di vista personale sui temi dell'avanguardia. Si cercherà di puntare lo sguardo anche sulla modalità di approccio artistico di Depero, la sua particolare vena creativa, carica di entusiasmo infantile nei confronti del tema della modernità e così della macchina, che, dunque, si distanzia dall'idolatria tipica della maggior parte degli altri componenti del futurismo.

L'analisi si avvia proprio a partire da una panoramica sull'avanguardia futurista e le relative teorie e innovazioni proposte in merito alla scena. Il primo capitolo ha il proposito di approfondire le principali caratteristiche del teatro futurista, in modo tale che, sia le influenze su Depero che gli spunti di originalità nei suoi lavori siano opportunamente contestualizzabili nell'ottica del suo ruolo all'interno del movimento.

La prima parte si concentra sulla nascita e sulle caratteristiche generali del futurismo come avanguardia per poi sottolineare, proprio in virtù delle sue poetiche, la sua fortissima predisposizione alla teatralità. Di conseguenza è parsa opportuna un'analisi sulle due principali manifestazioni del teatro futurista, tramite un primo approfondimento del fenomeno delle serate futuriste e un secondo sullo sviluppo e sulle principali caratteristiche del Teatro Sintetico. Il capitolo si chiude con dei cenni ai diversi esponenti del teatro futurista che hanno dato, proprio come Depero, un contributo nelle teorie e ipotesi di gestione dell'elemento umano in scena.

Il secondo capitolo approfondisce la figura di Fortunato Depero. La prima parte verte sul suo percorso biografico, sulle sue origini dal punto di vista culturale e accademico e sui primi approcci verso l'avanguardia e sui rapporti con gli altri membri del movimento. La seconda parte offre una rassegna dei lavori teatrali dell'artista, sempre a partire da una logica storico-biografica per comprenderne le evoluzioni e le eventuali influenze nel corso degli anni.

L'ultima sezione del capitolo è dedicata alla descrizione delle poetiche presenti nei lavori teatrali di Depero. Tale paragrafo è motivato dalla volontà di comprendere perché per questo artista sia particolarmente importante la sua azione relativa alla scena. Inoltre, la presa in esame

dei diversi elementi che contraddistinguono il suo lavoro in scena è giustificata dalla necessità di individuare con chiarezza i punti principali dell'estetica nei suoi progetti.

Il terzo capitolo è dedicato interamente al teatro deperiano e ai suoi progetti principali: da *Colori e Mimismagia* per arrivare ai *Balli Plastici*. Il percorso seguito tiene, dunque, conto dei lavori più importanti della carriera dell'artista, presentando in maniera centrale il tema del corpo artificiale e il suo sviluppo nell'evoluzione delle idee e delle relative applicazioni.

Nonostante nella storia artistica di Depero vi siano ancora delle opere teatrali in linea con il tema del meccanico e dell'artificiale, *Balli Plastici* è l'ultimo spettacolo trattato perché sembrava opportuno seguire un percorso orientato in maniera unitaria verso una soluzione finale di stampo innovativo, cosa che viene affrontata specificamente in questo spettacolo, proprio grazie all'utilizzo delle marionette come mezzo ultimo per dare completezza tra tutti i corpi scenici.

Infine, la conclusione si concentra principalmente sull'evidenziare ancora il motivo per cui il tema scelto, relativamente al contesto teatrale, sia particolarmente calzante nell'estetica scenica di Depero, soprattutto in rapporto al resto del futurismo. Inoltre, alla fine si è ritenuto utile mettere in rilievo anche la somiglianza che lega l'artista a delle estetiche a lui successive, proprio in merito alle tematiche affrontate, rendendolo quindi, non solo originale, ma anche un apripista per sviluppi futuri.

# CAPITOLO 1

## L'Avanguardia futurista e il teatro

### 1.1 Il futurismo e l'importanza del teatro

Il futurismo è stato un importante movimento culturale che, come primo movimento artistico organizzato, ha significativamente aperto la strada alla nascita delle avanguardie storiche e alle poetiche ad esse relative<sup>1</sup>. Un fattore imprescindibile per definire il peso storico che ha avuto nel panorama artistico novecentesco è sicuramente la sua caratteristica «onnicomprensività»<sup>2</sup>, ovvero la tendenza ad adattare programmaticamente l'estetica futurista non solo all'arte ma a tutti gli aspetti della realtà. Questa avanguardia ebbe infatti il proposito di rifondare il reale a partire dalla compenetrazione tra le arti, contestualizzandole in quel mondo contemporaneo, meccanizzato e industriale, che molti intellettuali rifuggivano alienandosene e di cui, invece, i futuristi avevano colto le grandi potenzialità estetiche<sup>3</sup>.

La data storica che segnò l'inizio della diffusione delle idee del movimento è sicuramente il 20 febbraio del 1909, in cui venne pubblicato sulla rivista «Le Figaro» il *Manifesto del futurismo*, redatto da Filippo Tommaso Marinetti, capostipite e primo motore del movimento<sup>4</sup>. Sviluppati ed elencati in tale manifesto erano già presenti i principali punti caratteristici dell'intera avanguardia: in primis, l'esaltazione cieca della modernità e tutto ciò che ha a che fare con la dinamicità, la forza, la rapidità e quindi «il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno»<sup>5</sup>. Oppure ancora, al centro del manifesto c'è un completo rifiuto e un acceso antagonismo nei confronti del culto del passato, cioè il passatismo, e dei luoghi che lo curano: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...]»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. CLAUDIA SALARIS, *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994, pp. 6-7.

<sup>2</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1998, p. 31.

<sup>3</sup> Cfr. Ivi, pp. 24-25.

<sup>4</sup> Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e manifesto del futurismo*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Verona, Mondadori, 1968, pp. 7-13.

<sup>5</sup> Ivi, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Il fulcro dell'avanguardia, dunque, risiede proprio nella ricerca dell'energia, della vitalità e del movimento che, poste in maniera estrema e provocatoria, sono il fondamento dell'epoca moderna. Non è infatti un caso che, a differenza da quanto accaduto prima di loro, i futuristi rifiutino le immagini ormai consolidate in poesia, preferendo invece cantare, per esempio, «le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa», «le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne» oppure ancora «le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano»<sup>7</sup>.

Il futurismo celebra quindi tutto ciò che è violenza, immediatezza, sorpresa: poetiche che non solo hanno fatto parte dell'estetica artistica futurista, ma anche e soprattutto delle loro tecniche comunicative. Infatti, il futurismo è stato piuttosto significativo come movimento culturale anche perché ha avuto il merito di essere uno dei primi nel XX secolo ad interfacciarsi specificamente con il pubblico di massa<sup>8</sup>. Uno degli attributi più caratteristici e determinanti dell'avanguardia futurista è infatti la sua grande attenzione alla gestione delle dinamiche con il proprio pubblico e il grande vigore comunicativo impiegato. La volontà primaria dei futuristi era infatti smuovere la società del tempo in modo da trasformarne la mentalità anacronistica e l'indole passiva<sup>9</sup>, per fare ciò, quindi, era cruciale scuotere, rendere attive quante più persone possibili, in modo tale da creare un'audience che sapesse reagire<sup>10</sup>. Dato ciò, è chiaro come i futuristi volessero con quel linguaggio aggressivo e quei modi eccessivi e rumorosi, che furono tutti una costante sin dal primo manifesto, attirare l'attenzione di un pubblico sempre più distratto e passivo<sup>11</sup>.

Un elemento che affiora in particolare nel futurismo, rispetto ad altri movimenti artistici che erano nati prima di lui, è che il suo modo di porsi è evidentemente vicino a quello dei comizi politici<sup>12</sup>. Non deve dunque stupire che fosse l'atteggiamento stesso dei futuristi, che erano costantemente in cerca di modalità comunicative efficaci che fossero allo stesso tempo popolari, a suggerire un inevitabile passaggio all'utilizzo di metodi più diretti.

Lo stesso Marinetti, è importante ricordarlo, sin dall'inizio della sua carriera letteraria aveva significativamente alternato la scrittura poetica a serate dedicate alla declamazione, unendo tutto ciò a una fitta attività di conferenze in tutta Europa<sup>13</sup>. Significativo è anche che dei

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. CAROLINE TISDALL, ANGELO BOZZOLLA, *Futurismo*, traduzione di Massimo Parizzi, Milano, Rusconi, 1988, p. 7.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> CLAUDIA SALARIS, *L'invenzione del futuro*, in «Artedossier», n. 252, febbraio 2009, pp. 5-7.

<sup>12</sup> CAROLINE TISDALL, ANGELO BOZZOLLA, *Futurismo*, cit., pp. 8-9.

<sup>13</sup> LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., p. 34.

manifesti la caratteristica in assoluto più importante che, come medium, dovevano avere era la loro declamabilità, cosa enfatizzata certamente dallo stile con cui venivano scritti, estremamente discorsivo<sup>14</sup>.

Proprio in questo frangente venne individuato il teatro come luogo prediletto dei futuristi: anche Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo* (1915) scrive che è necessario «dar l'assalto al teatro e introdurre il pugno nella lotta artistica»<sup>15</sup>. I futuristi avevano individuato nel teatro, infatti, non solo il luogo perfetto per raggiungere un grande pubblico, ma anche il luogo simbolo di quella istituzione borghese che volevano così fortemente annientare<sup>16</sup>. La potenza del teatro, inoltre, si rivelò utile nel momento in cui gli artisti del movimento riscontrarono la necessità di dare un'impronta vitalistica alle loro creazioni mediante l'esibizione delle stesse di fronte al pubblico<sup>17</sup>, perseguendo naturalmente anche il fine che li portava alla distruzione dei media tradizionali passatisti come i libri o i musei.

Il teatro, dunque, si rivelò il medium più adatto in assoluto ai futuristi, anche grazie alle sue potenzialità espressive in merito alle poetiche del gesto vitale, proprio in aderenza ai coefficienti di immediatezza e di irripetibilità tipici della scena<sup>18</sup>.

Tale particolare sintonia con la scena può essere analizzata prendendo in esame molte delle posizioni formulate dai futuristi nei loro scritti, come per esempio il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, o meglio *La volontà d'esser fischiati*. In tale scritto infatti la prima e significativa affermazione di Marinetti è che «Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale»<sup>19</sup>.

Lo studioso Umberto Artioli, in questo senso, ha cercato di porre l'accento sull' «adozione dell'apriori teatrale quale schema-base della progettazione futurista»<sup>20</sup>. Innanzitutto, viene fatta notare l'avversione dei futuristi per il libro e la forma scritta, la loro condanna nei confronti della «civiltà gutemberghiana»<sup>21</sup> e la chiusura individualista che questa forma di fruizione

---

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>15</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Prime battaglie futuriste*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 201-209: p. 201.

<sup>16</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., p. 33.

<sup>17</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Pisa, Titivillus, 2009, p. 107.

<sup>18</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carrocci, 2020, pp. 111-127: 111.

<sup>19</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La volontà d'esser fischiati*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 266-268: 266.

<sup>20</sup> Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Bologna, Pàtron, 1975, p. 13.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 10.

alimenta. Il problema della parola scritta è che cerca di imbrigliare la realtà, congelando il suo divenire, facendo così arrestare la forza vitale dell'arte e riducendone la complessità<sup>22</sup>.

I futuristi, come già stabilito, avevano la necessità di avere a che fare con le masse, di mobilitarle, come se volessero ripristinare lo stesso clima dell'antico foro romano, con un auditorio che conservasse le caratteristiche dell'hic et nunc<sup>23</sup>. Tali aspirazioni erano negate dalla linearità discorsiva del libro e degli altri medium fruiti passivamente, poiché veniva cancellato il senso di immediatezza dell'idea e del gesto e così anche il suo stesso senso vitale veniva meno. Per questo, piuttosto che pubblicare un'opera e vederne gli effetti attutiti dal tempo e dal lavoro cognitivo passivo, fu naturale che i futuristi privilegiassero il teatro che è invece interamente dinamica e movimento, dunque vita<sup>24</sup>.

Tra l'altro può essere di interesse notare come la forma di teatro che i futuristi privilegiarono più delle altre fu il teatro di varietà<sup>25</sup>, vale a dire una forma ritenuta bassa e popolare, molto lontana dal cosiddetto teatro serio borghese, forma per la quale, al contrario, provavano il disprezzo più acceso.

## 1.2 Prime forme e teorie dello spettacolo futurista

Può essere rilevante notare come, nella produzione futurista, in ambito teatrale, si possa affermare che la pratica è venuta prima della teoria, cosa alquanto inusitata per i futuristi. Infatti, la prima prova teatrale del gruppo si risolve nell'attuazione di quelle proto-*performance* che furono le serate futuriste, la cui inaugurazione è datata 1910, mentre il primissimo manifesto dedicato esplicitamente al solo teatro, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, venne pubblicato nel 1911<sup>26</sup>.

Le serate hanno costituito una sorta di spettacolarità atipica ma perfettamente coerente dal punto di vista futurista, per i fini che il movimento si era posto. Esse, come forma, derivarono molto probabilmente dagli eventi di declamazione provocatoria in cui Marinetti leggeva le

---

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 9-21.

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus [...]*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia [...]*, cit., pp. 111-127: 112.

<sup>26</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., p. 29.



proprie poesie<sup>27</sup>, anche perché le serate stesse all'inizio non erano che una scaletta di lettura dei vari componimenti futuristi.

Questo si può vedere bene dal primo vero e proprio esperimento di serata, che si svolse il 12 gennaio 1910, al Teatro Rossetti di Trieste<sup>28</sup>. Esso fu inizialmente concepito come serata di poesia, come anche alcune delle serate successive, ed è probabile che all'inizio presentasse delle mire irredentistiche, pur non essendo mai stato chiarito quanto siano state palesate<sup>29</sup>. La serata prevedeva diverse declamazioni, tra cui quella del *Manifesto* e l'*Ode all'automobile*; tuttavia, sembra che quella sia stata una serata piuttosto calma, a parte un leggero tumulto generatosi durante la lettura dell'attacco al passatismo e ai musei<sup>30</sup>.

Il clima si incendiò davvero a partire dalla seconda serata, quella del 15 febbraio dello stesso anno, al Lirico di Milano, poiché, a giudicare dalla cronaca dell'epoca, che definì «carnevalata» o «baldoria»<sup>31</sup> l'esibizione futurista, fu un successo in termini di partecipazione del pubblico, che fosse in accordo o contrario a ciò che veniva detto.

L'aspetto interessante, tuttavia, si può osservare a partire dalle serate successive, poiché, in primis, cessarono di essere definite serate poetiche e, soprattutto, poiché cominciarono ad includere presentazioni e declamazioni che riguardavano sempre di più le altre arti, piuttosto che limitarsi ai soli componimenti poetici<sup>32</sup>.

Gli eventi finirono per avere perciò una struttura molto varia e dinamica, che poteva comprendere qualsiasi tipo di esibizione, che fossero letture e declamazioni di componimenti futuristi, interludi teatrali o letture di manifesti<sup>33</sup>, purché tutto ciò portasse naturalmente a sorprendere, provocare e aizzare il pubblico, visto che, come ormai si è chiarito, i futuristi preferivano di gran lunga i fischi e gli schiamazzi agli applausi.

Tuttavia, le serate, nonostante la loro naturale propensione ad assumere una forma fluida e caotica, erano in realtà tendenzialmente organizzate secondo uno schema di successione degli interventi che veniva, *in primis*, orchestrato da Marinetti<sup>34</sup>. Si potrebbe, infatti, quasi parlare di una protoregia<sup>35</sup> di Marinetti, che regolava le esecuzioni e le esibizioni futuriste dando loro una precisa organizzazione presente in praticamente tutte le serate. Certo, l'improvvisazione era

---

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, p. 34.

<sup>28</sup> Cfr. SIMONA BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, cit., p. 17.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, pp. 18-19.

<sup>30</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, pp. 21-23.

<sup>33</sup> Cfr. CAROLINE TISDALL, ANGELO BOZZOLLA, *Il futurismo*, cit., pp. 91-92.

<sup>34</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus [...]*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia [...]*, cit., pp. 111-127: 112.

<sup>35</sup> Cfr. *ibidem*.

comunque un elemento cardine nel fare lo spettacolo e nello scatenare le reazioni, ma aveva bisogno di essere calibrata anche a seconda degli umori del pubblico<sup>36</sup>.

Particolare, come si è visto, è anche la questione delle figure che vi performavano: non è forse corretto parlare di attore futurista, poiché sono figure esenti da qualsivoglia categorizzazione specifica. Gli stessi autori futuristi assunsero molte volte un ruolo da performer, proprio durante le serate, e furono quindi gli iniziatori di «un'inedita razza di artisti-imbonitori, serissimi indottrinatori quanto esperti declamatori politici»<sup>37</sup>.

È importante sottolineare che per la storia del teatro, pur essendo all'apparenza solo delle declamazioni poetiche, le serate furono molto di più: eventi spettacolari aperti a variazioni e improvvisazioni, ma, soprattutto, basati sull'interazione antagonista con il pubblico che veniva provocato con ogni mezzo possibile<sup>38</sup>. Si possono dunque intravedere, negli aspetti di scambio e di partecipazione, i primordi di altre declinazioni artistiche che hanno avuto un ruolo centrale nella spettacolarità nel Novecento, come, per esempio l'*happening*<sup>39</sup>, anche se è più corretto affermare che le dimostrazioni futuriste sono rimaste nella fase embrionale in cui lo spettatore non agisce davvero attivamente ma si limita a subire e rispondere di conseguenza<sup>40</sup>. Tuttavia, bisogna notare che anche questa forma spettacolare è derivativa ed era, infatti, molto vicina al teatro di varietà e al cabaret, entrambi avevano infatti la medesima fisionomia: una serata con una programmazione composita e variegata che alternava esecuzioni di diversa natura, tra cui forme spettacolari appartenenti alla tradizione minore del teatro<sup>41</sup>, e che, soprattutto, si basava in larga parte sulle interazioni tra palco e platea. Non è un caso, appunto, che uno dei primi manifesti significativi sul teatro sia proprio quello, pubblicato nel 1913, a proposito del Teatro di Varietà, che Marinetti sembra prendere come modello del fare teatrale verso cui vuole far tendere il futurismo.

Il *Manifesto del Teatro di Varietà* è un manifesto che rivela ancora una volta i caratteri principali che Marinetti, insieme con il movimento, vuole inseguire nella ricerca su una spettacolarità che sia aderente ai canoni futuristi<sup>42</sup>. Tutto ciò può, infatti, essere compreso nei motivi per cui Marinetti esalta il Teatro di Varietà.

---

<sup>36</sup> Cfr. SIMONA BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, cit., pp. 24-25.

<sup>37</sup> LIA LAPINI, *Futurteatro [...]*, cit., p. 131.

<sup>38</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., pp. 36-38.

<sup>39</sup> Cfr., CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus [...]*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia [...]*, cit., pp. 111-127: 111-112.

<sup>40</sup> Cfr. SIMONA BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, Novara, Interlinea, 2002, p. 37.

<sup>41</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus [...]*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia [...]*, cit., pp. 111-127: 112-113.

<sup>42</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro [...]*, cit., pp. 112-113.

Innanzitutto, non deve risultare indifferente il fatto che l'incipit contiene, quasi da prassi, il motivo del disprezzo verso il teatro della tradizione: «perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica [...] e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana», designando questa tipologia a teatro «degnò tutt'al più dell'età della lampada a petrolio»<sup>43</sup>.

Questo significa che ciò che Marinetti cerca sta invece, come viene enunciato di seguito, nel teatro di Varietà di cui in primis viene elogiata l'assenza di una tradizione che lo renda passatista, in secondo luogo «è nato dall'elettricità» ed è quindi, proprio come gli stessi futuristi, figlio della veloce modernità. Di questo tipo di spettacolo, infatti, vengono esaltati i ritmi veloci e scattanti e, in particolare, la capacità di stupire, di destare la sopita *audience*<sup>44</sup>. Il Varietà elude completamente i concetti basilari del naturalismo teatrale, portando in scena azioni simultanee, ignorando qualsivoglia successione logica o pretesa psicologica profonda, e proprio per questo ha grandissime possibilità scenico-spettacolari per i futuristi<sup>45</sup>.

Ma forse uno degli attributi più fondamentali, che Marinetti vede nel Varietà, è la questione legata alla partecipazione dello spettatore: «Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione»<sup>46</sup>. Aspetto che dà ancora di più l'idea del disprezzo nei confronti dello spettatore borghese, che sa essere solamente passivo e inerme di fronte al teatro tradizionale.

Il Manifesto continua con delle note propositive che riguardano la trasformazione del Teatro di Varietà «in teatro dello stupore, del record e della fisicofollia»<sup>47</sup>, cosa che dimostra ancora una volta come vi fosse effettivamente una progettazione mirata allo stravolgimento del medium nei piani dei futuristi.

Ciò che rende veramente avanguardista questo approccio al teatro di Varietà e di conseguenza la visione di spettacolo che ne deriva è che i futuristi vogliono attivamente tendere a un tipo di spettacolo completamente diverso da quello tradizionale. Una spettacolarità, ovvero, che si consuma in quella che è una nuova concezione dello spazio scenico: non più qualcosa di rigidamente incasellato, ma un insieme di azioni dirompenti e volutamente improvvisate che si espandono facendo in modo che, tra tutti, specialmente il pubblico ne prenda parte<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del teatro di varietà*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, Roma, Vito Bianco editore, 1960, vol. II, pp. 257-265: 257.

<sup>44</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro* [...], cit., pp. 112-113.

<sup>45</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>46</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto del teatro di varietà*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, cit., pp. 257-265: 259.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>48</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro*. [...], cit., p. 113.

### 1.3 Il teatro sintetico e le poetiche sceniche futuriste

Il vero salto effettivo del futurismo verso un teatro più programmatico e codificato avviene con l'elaborazione teorica del Teatro Sintetico Futurista, il cui manifesto risale al 1915, un periodo in cui le serate già avevano quasi completamente perso la forza iniziale per diventare più che altro dei comizi politici<sup>49</sup>.

L'importanza di tale manifesto si può individuare nel suo fine propositivo di costruire un tipo di teatro nuovo. Infatti, se prima i manifesti e i proclami dedicati al teatro si spendevano soprattutto in ciò che era necessario contrastare o in tipologie teatrali da emulare, come il varietà, è importante rendere conto del fatto che, in questo caso, si trattava di indicazioni mirate a descrivere le modalità di creazione delle Sintesi<sup>50</sup>.

Si sentiva, perciò, la necessità di una sperimentazione più mirata a livello teatrale, un nuovo approccio che potesse dare uno scossone e così un rinnovamento sostanziale al medium mantenendo allo stesso tempo la linea d'azione che era stata adottata negli altri campi, ovvero la volontaria ricerca dell'eversione nei confronti delle costruzioni formali tradizionali<sup>51</sup>.

Nella neonata forma teatrale è chiaro, quindi, che i futuristi cercassero un'impostazione completamente distante dai canoni precedenti e che si discostasse dall'ormai usurato naturalismo del teatro tradizionale passatista. Ciò che i futuristi inseguono con le sintesi è rapportabile a ciò che avevano ricercato tramite il paroliberoismo<sup>52</sup>: l'obbiettivo è arrivare al completo annullamento di tutte quelle coordinate esterne, superflue al teatro, e così approdare a una forma che ne rappresenti sostanzialmente l'essenza ultima<sup>53</sup>, una sorta di «grado minimo»<sup>54</sup> di un'intera drammaturgia.

Per quanto riguarda lo stesso manifesto, è particolarmente significativo il fatto che esso si presenti con un sottotitolo che definisce il teatro sintetico «Atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irrealista»<sup>55</sup>, ovvero, come eversione totale: il completo negativo del teatro borghese.

Il Manifesto assume già dall'inizio una conformazione particolare: laddove negli altri manifesti teatrali, come si è potuto constatare, rimaneva sicuramente l'accento all'importanza del teatro

---

<sup>49</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., p. 40.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 66.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, p. 63.

<sup>52</sup> Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *La scena e la dynamis*, cit., pp. 9-21.

<sup>53</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro. [...]*, cit., p. 117.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, cit., pp. 267-277.

come medium di grande risonanza, qui questa risonanza è riferita più che altro al contesto della feroce propaganda di esaltazione della guerra che i futuristi stavano cercando di diffondere<sup>56</sup>. Seguitando poi, nell'introduzione, con il solito attacco al teatro passatista contemporaneo che «è tutto prolisso, analitico, pedantesco, psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura»<sup>57</sup>.

Dopo queste premesse il manifesto elenca e analizza le qualità che il teatro futurista deve avere, ovviamente facendo riferimento alle caratteristiche indicate, non mancando di sottolineare, per ciascuna di esse, come contrastino perfettamente con i concetti del teatro passatista.

Il movimento, almeno a livello teorico, lavora soprattutto basandosi sull'antitesi che deve essere mantenuta nei confronti delle arti vetuste proposte dai passatisti, lavorando spesso e volentieri soprattutto solo per opposizione. Come è suo costume, il futurismo opera una distruzione dei vecchi valori teatrali, quindi le convenzioni passatiste, auspicando, allo stesso momento, di rimpiazzarli con dei valori che fanno chiaramente eco al teatro di varietà, quindi che abbiano caratteristiche «dell'eccentrico, dell'abnorme dell'assurdo»<sup>58</sup>.

In particolare, nel manifesto vengono presi di mira tutti i tecnicismi del teatro di cassetta che utilizza sempre le stesse regole compositive: il teatro sintetico deve essere tale proprio per contrastare la tecnica che «implica prolissità, lungaggine meticolosa, analisi preparatoria»<sup>59</sup> e che per gli spettatori non è altro che una lunga attesa del finale<sup>60</sup>. Anche per questo motivo il teatro futurista deve essere atecnico e, di conseguenza, osteggiare tutta quella prassi regolatrice che nel tempo è diventata sempre più «dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice»<sup>61</sup>.

Il teatro, poi, viene definito dinamico e simultaneo, con accezione duplice. Da una parte perché i futuristi sono sempre dell'idea che la scrittura scenica debba essere «improvvisata» e «non preparata lungamente» e anche in accordo con il luogo teatro, il che significa che «la maggior parte dei [nostri] lavori sono stati scritti in teatro»<sup>62</sup>. D'altro canto, invece, la simultaneità è riferita alla «compenetrazione di ambienti e di tempi diversi»<sup>63</sup> che deve creare dinamismo

---

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, p. 269.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>58</sup> MARIO VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 99.

<sup>59</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, cit., pp. 267-277: 270.

<sup>60</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 274.

scenico, contrario della staticità e fissità delle scene borghesi che adottano una completa omogeneità dello spazio e del tempo.

Sul punto degli spazi è interessante riportare la riflessione di Artioli, il quale parla di vera e propria «ossessione claustrofoba»<sup>64</sup> dei futuristi come caratteristica alle origini della loro drammaturgia. Si può infatti osservare un processo di allontanamento rispetto alla scena tradizionale, cristallizzata in uno spazio e in un tempo ben precisi. In questo senso è come se i futuristi cercassero di liberarsi da questa costrizione: così Artioli individua tre livelli di liberazione dagli spazi costringenti della convenzione<sup>65</sup>. Lo spazio diegetico del salotto borghese in cui le scene hanno luogo, le quattro pareti o la scatola del teatro in sé che preclude un accesso attivo sia fisico che mentale da parte del pubblico e, infine, lo stesso spazio mentale dello spettatore che deve essere violato per infrangere completamente le convenzioni e i blocchi psicologici che esso si porta dietro<sup>66</sup>.

Infine, secondo l'ultimo punto del manifesto, il teatro futurista deve essere autonomo, alogico e irrealista. Tale punto riassume forse i più significativi coefficienti del teatro futurista che viene rivendicato in quanto completamente autonomo dalla realtà: non soggetto alla normale logica consequenziale causa-effetto che riguarda la sua rappresentazione, e, se deve osservarne degli elementi, questi sono «da combinarsi a capriccio»<sup>67</sup>.

Tutte le qualità del teatro sintetico sopra elencate hanno avuto diverse modalità di espressione, le quali sono state in particolare evidenziate da Mario Verdone in *Teatro del tempo futurista*<sup>68</sup> ma, in ambito scenico, il vero e proprio culmine delle teorie riportate nel manifesto sembra essere in particolare la deriva verso elementi più astratti e distaccati da una mera rappresentazione in scala.

Come già considerato, i semi di questa svolta sono già presenti nello stesso *Manifesto del teatro sintetico*, dove gli autori dimostrano di essere ben consci, in primis, della grande possibilità artistica che avrebbe la scena resa autonoma dalla realtà e da logiche esterne. In secondo luogo, è chiara la potente attrattiva dei soli effetti spettacolari che danno dinamismo e movimento, al contrario di battute e di dialoghi drammatici e pesanti: «Il nostro teatro futurista [...] si addormenta a una battuta di Ibsen, ma si entusiasma pei riflessi rossi o verdi delle poltrone»<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> UMBERTO ARTIOLI, *La scena e la dynamis*, cit., pp. 37-38.

<sup>65</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>66</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>67</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, cit., pp. 267-277: 274.

<sup>68</sup> Cfr. MARIO VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 100.

<sup>69</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, in GIOVANNI CALENDOLI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, cit., pp. 267-277: 274.

Così, nelle pratiche spettacolari dei futuristi, si può individuare l'importanza particolare che assume il discorso sulla scenografia, rispetto ad altri campi teatrali. Tale ambito è forse il più innovativo dell'intero teatro futurista e quello che ha avuto più sperimentazioni, anche in ambito pre-registico, per esempio<sup>70</sup>.

In questo campo, in particolare, si assiste alla ricerca di un'autonomia sempre maggiore da qualsiasi elemento esterno, che può essere la realtà e la sua rappresentazione, la drammaturgia o, persino, l'elemento umano. L'attore, in particolare, era percepito dai futuristi come una sorta di ostacolo, anche per il suo predominio rispetto al drammaturgo: non a caso nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, Marinetti dichiara «Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori all'autorità degli scrittori»<sup>71</sup>. In determinate correnti del teatro futurista si vede, così, progressivamente la scomparsa dell'elemento umano. Inizialmente, per esempio, le idee di Marinetti sulla recitazione sono evidentemente tese alla spersonalizzazione e alla cancellazione di qualsiasi tentativo di interpretazione creativa: come si può notare in *Declamazione dinamica e sinottica*, inoltre, è chiaro come il processo a cui deve andare incontro lo stesso attore-declamatore futurista sia quello di disumanizzarsi<sup>72</sup>. Tale processo però è enfatizzato in maniera ancora più chiara nelle creazioni dei tre esponenti più innovativi nella ricerca scenografica, almeno nel primo futurismo: Enrico Prampolini, Giacomo Balla e Fortunato Depero<sup>73</sup>. Queste personalità hanno avuto un ruolo estremamente importante nella configurazione di teatro sintetico e nel processo che lo portò progressivamente sempre di più a spingersi nelle zone dell'astrazione<sup>74</sup> e, soprattutto, della disgregazione dell'elemento umano e quindi della sua metamorfosi in qualcos'altro.

---

<sup>70</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Dal Futurismo al Bauhaus [...]*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia [...]*, cit., pp. 111-127: 114.

<sup>71</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La voluttà di essere fischiati*, in GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Manifesti futuristi*, cit., edizione digitale.

<sup>72</sup> Cfr. LUIGI ALLEGRI, *L'artificio e l'emozione: l'attore nel teatro del Novecento*, Bari, Laterza, 2014.

<sup>73</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Futurteatro. [...]*, cit., p. 133.

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, p. 134.





## CAPITOLO 2

### Fortunato Depero e il futurismo

#### 2.1 Panoramica sulla biografia e sul percorso artistico

Fortunato Depero nasce a Fondo nel 1892<sup>75</sup>, e rappresenta, dunque, un'anomalia nel panorama artistico italiano, in quanto artista non italiano: infatti, all'epoca della sua formazione artistica e delle sue prime incursioni futuriste, il territorio faceva ancora parte dell'Impero austro-ungarico<sup>76</sup>. Dunque, egli appare già come un caso particolare e diverso nella produzione artistica anche per questo. L'unicità della situazione geopolitica delle origini dell'artista si può, per esempio, osservare nella particolarità dei suoi esperimenti letterali paroliberi, dove è presente una selezione del lessico che è ancora più specifica e influenzata pesantemente dal fatto che l'italiano non fosse la sua lingua madre<sup>77</sup>.

Depero, che nel frattempo si era recato con la famiglia nella cittadina di Rovereto, aveva frequentato la Scuola Reale Elisabetтина, istituto di tipo tecnico-grafico molto all'avanguardia per l'epoca<sup>78</sup>. Tuttavia, soprattutto a causa del carattere inquieto, ribelle e anticonformista, qui il giovane Depero dimostra grandi difficoltà nel seguire con costanza il percorso di studio intrapreso, ulteriormente problematico per le grandi differenze sociali che lo differenziavano e lo isolavano dai compagni, molto più abbienti di lui<sup>79</sup>.

Nonostante tutto ciò, egli godette comunque dell'appoggio e del riconoscimento dell'insegnante di disegno, Luigi Comel, il cui sostegno molto probabilmente funse da spinta ad abbandonare la Scuola Reale e a tentare l'ammissione, nel 1910, all'Accademia delle Belle Arti di Vienna<sup>80</sup>. L'accademia, tuttavia, lo respinse, forse perché Depero si dimostrava già «troppo bravo»<sup>81</sup> e quindi, probabilmente, già troppo formato per esservi ammesso.

---

<sup>75</sup> Cfr. ELISA VACCARINO (a cura di), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'Avanguardia*, Milano, Skira, 2000, p. 12.

<sup>76</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Calliano, Arti grafiche R. Manfrini S.p.A., 1981, p. 9.

<sup>77</sup> Cfr. FAUSTO CURI, *Sul futurismo e su Depero*, in FORTUNATO DEPERO, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli*, Langhiano, Cucùlibri, 1992, pp. I-VI: IV-V.

<sup>78</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 9.

<sup>79</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, p. 10.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

Per quanto riguarda, invece, le prime opere di questa fase di formazione, osservando *Spezzature*, raccolta di poesie, scritti e disegni concepita proprio in questi anni, si può osservare come lo stile dell'artista sia pesantemente condizionato dall'ambiente mitteleuropeo<sup>82</sup>. Agli inizi della sua formazione, infatti, Depero dimostra di essere molto influenzato dalla corrente più grottesca e bizzarra del Simbolismo, con anche influssi secessionisti e liberty<sup>83</sup>.

Questa propensione di Depero verso uno stile grottesco e assurdo, quasi surrealista, è una costante in tutto questo periodo, presente anche nelle due esposizioni che ne sanciscono la notorietà e il riconoscimento, almeno per quanto riguarda Rovereto<sup>84</sup>.

Sembra, invece, che i primi veri e propri punti di somiglianza con il futurismo avvengano più che altro sul campo letterario, sempre in *Spezzature*, a partire dal 1912-1913. In questi poemetti Depero fa, infatti, riferimento a temi quali la frenesia eroica e la celebrazione della modernità e del mito della macchina, mantenendo, però, uno stile per certi versi ancora simbolista<sup>85</sup>.

Tuttavia, durante questa fase di transizione, finisce con il trasferirsi a Firenze, cosa che aumenta ulteriormente l'avvicinamento ai futuristi, dato che l'ambiente fiorentino è culturalmente dominato in quel momento dalle incursioni dei futuristi della rivista «Lacerba»<sup>86</sup>. Quando ritorna a Rovereto produce altri lavori e, dalle opere che si possono osservare, emergono dei tratti pesanti e monumentali che rievocano tutta la plasticità dei corpi dipinti, espressione che si avvicina ancora di più al futurismo<sup>87</sup>.

Dopo tali esperimenti, Depero, ormai completamente assorbito e affascinato dal futurismo grazie all'esperienza fiorentina, decide di abbandonare definitivamente l'ambiente trentino per recarsi a Roma e unirsi finalmente al movimento in modo permanente<sup>88</sup>.

Le prime apparizioni pubbliche di Depero assieme ai futuristi si verificarono a partire dal 1914 in alcune di quelle manifestazioni, sempre spettacolarizzanti, che erano strutturate chiaramente sull'impronta delle serate, anche se realizzate in questo caso in occasione di mostre o esposizioni<sup>89</sup>. Una di queste manifestazioni fu, per l'appunto, *Piedigrotta*, una declamazione scritta dal futurista Francesco Cangiullo, in cui per la prima volta Depero venne nominato dai

---

<sup>82</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 172.

<sup>83</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 10.

<sup>84</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

<sup>86</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.

<sup>87</sup> Cfr. *ivi*, pp. 24-26.

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, p. 26.

<sup>89</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, Milano, Skira, 2007, pp. 11-20: 11.

resoconti giornalistici in quanto partecipante e attivo membro del gruppo<sup>90</sup>. Lo spettacolo futurista si svolse nella galleria d'arte di Giuseppe Sprovieri, un luogo che a Roma era allora molto noto e in vista proprio grazie al movimento e alle serate<sup>91</sup>. I futuristi in quella celebrazione non solo avevano declamato, ma si erano esibiti in versi onomatopeici, suonando, muovendosi in virtù di una specie di messinscena<sup>92</sup>. Secondo *Declamazione dinamica e sinottica*, infatti, era necessario accompagnare i versi con il corpo, tali da interpretarli non come un normale attore, ma come una sorta di uomo artificiale, teorizzazione che in un certo senso porta a compimento proprio Depero<sup>93</sup>.

Tuttavia, la presenza di Depero fu di maggiore spessore a partire dalla serata, sempre alla Sprovieri e sempre nel 1914, denominata *I funerali del filosofo passatista*<sup>94</sup>. Durante questa sorta di «*performance grottesca*»<sup>95</sup> sembra infatti che l'artista trentino abbia assunto una parte più attiva nell'esecuzione general: secondo «Lacerba» fu Depero, assieme al poeta Radiante, entrambi con il capo coperto da tubi neri forati, a portare in una sorta di processione la testa di creta che doveva rappresentare il filosofo<sup>96</sup>. Questa serata in particolare sembra piuttosto rilevante per Depero perché si rivela un'occasione in cui l'aspetto pittorico, che era stato fino a quel momento sua specialità, si incontra con l'aspetto spettacolare e quindi con la dimensione teatrale<sup>97</sup> che, invece, come si può osservare dopo, diventa quella più interessante e prominente nel suo percorso artistico.

Anche se questi due eventi ne segnano il battesimo pubblico, è incerta la modalità con cui Depero sia effettivamente entrato in contatto con Marinetti, con Sprovieri e tutto il gruppo<sup>98</sup>, ciò che è sicuro è che appare subito evidente la naturalezza con cui Depero si approccia a queste manifestazioni, in cui sembra che si trovi da subito a suo agio<sup>99</sup>.

Intanto, grazie a questi nuovi e assidui contatti, non più sporadici come nel periodo fiorentino, egli evolve anche da un punto di vista stilistico in pittura, poiché mette ormai completamente da parte il grottesco per passare anche lui a raffigurazioni che hanno a che fare con il

---

<sup>90</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>91</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>92</sup> Cfr. LIA LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, cit., p. 56.

<sup>93</sup> Cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>94</sup> Cfr. DANIELA FONTI (a cura di), *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 11-12.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>96</sup> [s. a.], [s. t.], in «Lacerba», n. 9, maggio 1914.

<sup>97</sup> Cfr. DANIELA FONTI (a cura di), *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 11-12.

<sup>98</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 29.

<sup>99</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

movimento<sup>100</sup>. Depero, infatti, anche grazie all'influenza di Giacomo Balla, comincia a concentrarsi sugli elementi e sulle forme che riflettono su effetti dinamici, motivi a spirale e in cui appaiono nuove figure dinamiche, scomposte e squadrate<sup>101</sup>.

La questione riguardante lo stile figurativo in Depero, in questo periodo, è molto importante anche perché è il momento in cui comincia ad avere una forte tendenza alla sintesi grafica nelle proprie figure, cosa che riporta anche nei primi esperimenti futuristi di arte plastica<sup>102</sup>. Basta osservare velocemente la scultura *La toga e il tarlo* per capire come, per le invenzioni scenografiche, Depero parta da queste forme, che hanno già un certo stile ludico-teatrale<sup>103</sup>. In questo artista si assiste, in pratica, alla compenetrazione tra la pittura e il teatro che vanno declinandosi sempre di più in un universo assolutamente antinaturalistico<sup>104</sup> che si concretizza con una figuratività sempre più astratta e quindi con una progressiva rielaborazione dell'elemento attoriale, quindi dell'umano<sup>105</sup>.

Ritornando al suo rapporto con i futuristi, un incontro estremamente importante fu quello con Giacomo Balla, con cui si creò uno stretto rapporto d'amicizia, in un certo senso simile a quello mentore – allievo<sup>106</sup>. Balla divenne infatti un esempio per Depero, soprattutto per il settore pittorico, per cui era anche un faro fondamentale per il movimento<sup>107</sup>; per altro Balla fu, tra i futuristi, il primo vero sostenitore di Depero, ammirandone fin da subito la creatività<sup>108</sup>.

Non è dunque un caso se uno dei manifesti più importanti e caratteristici del futurismo, *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915)<sup>109</sup>, sia risultato della fitta collaborazione di questi due artisti. Questo manifesto è di centrale importanza sia per Depero che per tutto il futurismo in generale, ma non è così chiaro quale sia stato l'effettivo ruolo dell'artista trentino nella stesura complessiva<sup>110</sup>. Questo perché sembra che Depero abbia steso, prima di questo, una bozza di manifesto, ovvero *Complessità plastica. Gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale*, che egli aveva scritto semplicemente per riordinare teoricamente i propri pensieri artistico-stilistici<sup>111</sup>. Secondo Passamani, inoltre, il documento non è solo l'inizializzazione dei

---

<sup>100</sup> Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

<sup>101</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>102</sup> Cfr. *ivi*, pp. 31-36.

<sup>103</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

<sup>104</sup> Cfr. DANIELA FONTI (a cura di), *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 12.

<sup>105</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>106</sup> Cfr. ILARIA RICCONI, *Depero. La reinvenzione della realtà*, Chieti, Solfanelli, 2006, pp. 22-23.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 40.

<sup>110</sup> Cfr. *ivi*, pp. 40-41.

<sup>111</sup> Cfr. *ibidem*.

pensieri di Depero sulla questione *Ricostruzione*, ma «sarebbe più esatto e rispettoso dei meriti di Depero definirlo la prima stesura»<sup>112</sup>, tuttavia è comunque da sottolineare l'influenza esercitata da Balla nei suoi confronti<sup>113</sup>.

*Ricostruzione futurista dell'universo* viene così pubblicata nel 1915 dopo una rielaborazione delle idee deperiane e balliane assieme a un'integrazione da parte di Marinetti, in maniera da avvicinare il discorso dei due artisti nell'ottica dell'intera teorizzazione futurista<sup>114</sup>. Tra le varie poetiche e idee artistiche originali espresse nel manifesto, è importante osservare che esso, più che un punto d'arrivo teorico, per Depero costituisce la costruzione dell'inizio del suo percorso<sup>115</sup>, stabilendo una volta per tutte l'importanza che ha per le sue estetiche la questione legata al binomio e compenetrazione arte-vita. Si può affermare che lo scritto costituisce un importante passo avanti per quanto riguarda l'intero progetto artistico, poiché l'artista sembra in questo modo ampliare le concezioni futuriste per espanderle e applicarle a tutto l'universo, andando oltre la semplice costruzione scultorea plastica futurista<sup>116</sup>. Perciò non deve stupire come Depero cominci qui più seriamente a dedicarsi al teatro come ambito in cui esprimere al meglio questi ideali di ricostruzione, in quanto è un medium che si può trasformare facilmente in «metafora di tutti gli spazi e di tutte le emozioni»<sup>117</sup>.

In merito al teatro, Depero riesce a collocarsi ancora tra gli innovatori nel contesto delle sintesi futuriste, poiché con la sua prima sintesi *Colori* (1915) offre, con la sua scena sgombra e le sue «Quattro individualità astratte»<sup>118</sup>, una premessa e un punto di avvio per il teatro astratto<sup>119</sup>. Un altro interessante esperimento teatrale, di cui è però rimasto poco, viene collocato l'anno successivo: si tratta di *Mimismagia*, probabilmente un balletto, che costituisce uno dei primi passi verso il lavoro sul costume che Depero impiega per realizzare l'avvio nella sua poetica di compenetrazione tra fattore umano e fattore artificiale<sup>120</sup>.

Non è chiaro quale sia l'esatta datazione di *Mimismagia*, certo è che i bozzetti per i costumi che Depero voleva realizzare per il balletto, appunto, furono esposti nella primissima personale

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. *ivi*, pp. 43-47.

<sup>115</sup> Cfr. *ivi*, p. 48.

<sup>116</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 13.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>118</sup> FORTUNATO DEPERO, *Colori. Sintesi teatrale astratta*, in «Supplemento teatrale settimanale», in «Gli Avvenimenti», n. 15, 2-9 aprile 1916.

<sup>119</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 14.

<sup>120</sup> Cfr. *Ivi*, p. 17.

a Roma, nel 1916<sup>121</sup>. Tale esposizione per Depero fu sicuramente un grande risultato, e, tra l'altro, essa costituì anche un tassello importante nella concretizzazione delle sue poetiche. Questo perché essa si rivela una concretizzazione dei temi che hanno caratterizzato il percorso artistico deperiano fino a quel momento, facendo, quindi, emergere in special modo la sua grande versatilità nei vari campi dell'arte<sup>122</sup>. Tra le varie categorie di opere in esposizione<sup>123</sup>, però, è chiaro che cominci a prediligere le forme plastiche, più in linea con il concetto di ricostruzione, le quali si possono anche vedere come una sorta di preludio al lavoro sulla scena, che può essere anche inteso come l'universo di cui Depero tenta la ricostruzione<sup>124</sup>.

A questo punto si può seguire con più linearità il percorso artistico di Depero in campo teatrale, che assume più costanza. Già nel 1916, infatti, Depero ha un incontro che dà una svolta i suoi progetti: quello con Sergej Djagilev, all'epoca l'assai noto impresario della compagnia dei *Balletti Russi*, il quale non di rado era avvezzo ad accogliere di buon grado le nuove proposte sceniche e spettacolari di stampo avanguardistico<sup>125</sup>. Djagilev gli commissiona le scenografie e i costumi per *Le Chant du Rossignol*<sup>126</sup>, musicato da Stravinskij e che avrebbe dovuto debuttare l'anno successivo; tuttavia, a causa di complicazioni e ripensamenti, i progetti di Depero non videro mai effettivamente la luce<sup>127</sup>. Depero continuò comunque la collaborazione realizzando i costumi per un altro balletto, *Parade*, i cui bozzetti erano stati commissionati a Pablo Picasso<sup>128</sup>.

Per quanto riguarda le idee teatrali deperiane, nonostante la mancata realizzazione dei suoi progetti, da essi si può comunque notare un passo ulteriore rispetto a *Mimismagia*. In questo lavoro risalta, infatti, in particolare quella tendenza al camuffamento dell'elemento umano che si sarebbe dovuto concretizzare in una costumistica pensata appositamente per irrigidire e robotizzare i movimenti dei ballerini<sup>129</sup>,

Il passo successivo per l'artista avviene ancora grazie a una nuova e decisiva conoscenza artistica, quella con Gilbert Clavel, scrittore e poeta svizzero con cui Depero inizia un'assai

---

<sup>121</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 52.

<sup>122</sup> Cfr. *ivi*, pp. 57-58.

<sup>123</sup> Cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>124</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 16.

<sup>125</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 87.

<sup>126</sup> Cfr. FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Edizioni Dedalo, 2002, p. 95.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Cfr. PAOLO FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 82.

prolifica collaborazione artistica<sup>130</sup>. L'incontro, che avvenne nell'atelier di Depero a Roma nel 1917, diede il via a una vicendevole ispirazione che portò alla luce, nello specifico, due progetti molto importanti per i due artisti<sup>131</sup>. Il primo è una novella, *Un istituto per suicidi*, scritta da Clavel con le illustrazioni di Depero nelle quali vengono esaltati soprattutto due elementi: da una parte gli spazi che hanno una resa molto teatrale, dall'altra la figurina grottesca, gobba e quasi meccanico-robotica di Clavel<sup>132</sup>. Entrambi sono in realtà delle componenti che tornano anche nel secondo progetto, il Teatro Plastico, che si concretizza nel 1918 con i *Balli Plastici*, balletto concepito da Depero e sostenuto nel finanziamento e nell'organizzazione da Clavel<sup>133</sup>. Tale spettacolo è estremamente significativo nel percorso artistico teatrale di Depero, poiché costituisce di fatto una sorta di punto d'arrivo per le idee relative alla mescolanza tra elemento umano ed elemento artificiale. La scena, difatti, è calcata nella sua interezza da marionette, fantocci che rimpiazzano completamente la presenza umana<sup>134</sup>. Depero stesso afferma nel 1919 che i *Balli Plastici* nascono dalla decisione di eliminare questa volta l'elemento umano per ottenere «la massima autonomia e la massima libertà nelle [...] costruzioni viventi»<sup>135</sup>, auspicando, per il futuro, degli spettacoli con costruzioni simili ma molto più elaborate e complesse nei loro effetti pirotecnici e meccanici<sup>136</sup>.

Sempre nel 1919, quando ormai l'entusiasmo per i Balli Plastici e il rapporto con Clavel si sono raffreddati, Depero comincia a ideare e di conseguenza a impegnarsi nella progettazione della propria Casa d'Arte personale dove fabbricare oggetti futuristi, naturalmente a Rovereto<sup>137</sup>. Tale progetto nasce ancora una volta dalla grande versatilità artistica di Depero che la organizza, di fatto, con lo stesso ordine di idee che l'avevano portato alla stesura del manifesto del 1915. Anche in questo caso si ripresenta la stessa logica di ricostruzione del mondo in ottica futurista e in un contesto del genere, dunque, non deve stupire come le arti applicate vengano da lui accolte con pari impegno che quelle visive<sup>138</sup>.

---

<sup>130</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 18.

<sup>131</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: Marionette che passione!*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 21.

<sup>132</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 19.

<sup>133</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 28-29.

<sup>134</sup> Cfr. *ivi*, pp. 26-28.

<sup>135</sup> FORTUNATO DEPERO, *Teatro plastico di Depero – principi ed applicazioni*, in «Il Mondo», n. 17, 27 aprile 1919.

<sup>136</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>137</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 30.

<sup>138</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 136.

Invece, per quanto riguarda il teatro, l'esperienza e l'impegno di Depero non si erano arrestati con i *Balli Plastici*. Anzi, egli sembra, in quel periodo, pianificare e pensare a cosa realizzare per gli anni successivi e questo è dimostrato dal fatto che nel periodo tra il 1919 e il 1921 pubblica diversi testi e articoli sulle sue teorie sceniche<sup>139</sup>. Il teatro, comunque, è sempre, in un modo o nell'altro, nella sua mente, e lo dimostrano i personaggi simili a fantocci e le scene spiccatamente teatrali ispirate ormai alla scena dei *Balli Plastici*, che occupano gli arazzi per la Casa d'Arte realizzati in quegli stessi anni<sup>140</sup>: ciò si mostra, per esempio, nelle opere *Cavalcata Fantastica* e *Corteo della Gran Bambola*.

Il lavoro di matrice teatrale successivo è, non a caso, quello dedicato al *Cabaret del Diavolo* la cui progettazione e ideazione si può collocare probabilmente a cavallo tra il 1921 e il 1922<sup>141</sup>. In questo caso, tuttavia, non si tratta dell'allestimento di una scena pensata esclusivamente per il teatro, si può parlare, anzi, del contrario: si tratta di una vera e propria «teatralizzazione dello spazio reale»<sup>142</sup>. Insomma, è come se Depero riuscisse in questo modo a compiere un ulteriore passo verso la tanto desiderata ricostruzione, trasformando un cabaret in un vero e proprio scenario dantesco.

Più o meno negli stessi anni, Depero si fa partecipe di un altro progetto teatrale, stavolta non solistico ma comprendente diversi membri del movimento: il Nuovo Teatro Futurista, compagnia teatrale, guidata da Rodolfo de Angelis, nata da nuove idee esposte da Marinetti e Cangiullo nel manifesto del *Teatro della Sorpresa*<sup>143</sup>. Per il repertorio della compagnia viene coinvolto anche Depero che organizza un balletto, *Anhiccam del 3000*<sup>144</sup>, detto anche *Ballo delle Macchine*, che viene messo in scena l'11 gennaio 1923 a Milano<sup>145</sup>. Questa volta in scena, però, non vi sono fantocci, ma effettivi interpreti, anche se meccanizzati dagli ingombranti costumi che li trasformano in due locomotive che sono innamorate del capotreno<sup>146</sup>.

Tra l'altro, negli anni precedenti, Depero aveva scritto una serie di progetti teatrali, per lo più balletti, in cui veniva messa in gioco ancora l'estetica macchinistica sulla falsa riga dei *Balli Plastici*, ma ancora sommata ad elementi giocosi, fantastici e colorati<sup>147</sup>. Anche in *Anhiccam* è presente un incrocio simile, relativo all'elemento della macchina che è umanizzata e si

---

<sup>139</sup> Cfr. *ivi*, pp. 369-370.

<sup>140</sup> Cfr. *ivi*, pp. 150-159.

<sup>141</sup> Cfr. *ivi*, p. 158.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Cfr. *ivi*, p. 211.

<sup>144</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>145</sup> Cfr. MARIO VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, cit., p. 320.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 211-212.



relaziona all'elemento uomo in maniera erotica, con risultati grotteschi<sup>148</sup>. Tutto ciò, durante tutto il suo percorso artistico, ha in Depero sempre e solo fini di virtuosismo teatrale, a sfondo puramente ludico<sup>149</sup>.

L'ultima tappa teatrale di Depero, che può rappresentare una sorta di conclusione al suo trattamento del corpo umano in scena e il suo rapporto con l'elemento macchinistico, avviene tramite un percorso graduale grazie ai soggiorni all'estero, prima a Parigi (1925) e poi a New York (1928)<sup>150</sup>. Le sue idee teatrali vengono, infatti, ravvivate dai suggestivi climi spettacolari delle due città, basti pensare, per esempio al progetto per il balletto *Motolampade*, composto da effetti e meccanismi estremamente sofisticati e che è probabilmente riconducibile al clima parigino<sup>151</sup>. In particolar modo, però, è l'ambiente di Broadway e il varietà newyorkese che fascina molto Depero, anche perché lo trova «il più colorato sorprendente e veloce»<sup>152</sup> tra tutti, ammirandone le scelte fuori dal comune e compatibili al massimo con la sua estetica<sup>153</sup>. Per il Roxy di New York, proprio durante il soggiorno, progetta, insieme al ballerino e coreografo Léonide Massine, il balletto *The New Babel*, anche questo all'insegna dell'elettricità e del dinamismo, con una scena mobile e articolata<sup>154</sup>. Tuttavia, neppure questo spettacolo ebbe mai effettivamente vita e, dopo le ultime esperienze newyorkesi in cui progettò dei costumi per due eventi di danza che gli diedero un grande successo, tornò in Italia dove non rielaborò più oltre progetti o idee teatrali, anche perché, probabilmente, il clima italiano contemporaneo non lo permise<sup>155</sup>.

## 2.2 Pensiero e poetiche teatrali di Depero

Fortunato Depero si è da subito dimostrato come una personalità peculiare all'interno del movimento futurista, sia per origini, sia per lo sviluppo. Questo perché egli era, di fatto, considerato un caso *sui generis* persino da Marinetti, che sosteneva come in lui vi fosse un estro innato che non era mai stato troppo condizionato dalla tradizione del passato e poteva,

---

<sup>148</sup> Cfr. *ivi*, pp. 213-214.

<sup>149</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>150</sup> Cfr. *ivi*, p. 225.

<sup>151</sup> Cfr. *ivi*, pp. 224-225.

<sup>152</sup> FORTUNATO DEPERO, *Un futurista a New York*, Perugia, Francesco Tozzuolo, 2018, p. 99.

<sup>153</sup> Cfr. *ivi*, pp. 99-100.

<sup>154</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 229-230.

<sup>155</sup> Cfr. *ivi*, p. 230.

dunque, sprigionare un'immaginazione e una fantasia fuori dal comune<sup>156</sup>. Un altro elemento distintivo dell'artista è il fatto che, in realtà, non si è mai adattato con troppa rigidità alle norme futuriste ed ha, per certi versi, percorso parallelamente un suo sentiero personale, senza reprimere né zittire la propria creatività personale<sup>157</sup>.

Durante il suo percorso artistico Depero si occupa di moltissimi progetti, eterogenei e legati a diversi settori artistici, sconfinando anche nelle arti applicate. Tuttavia, è indubbio come, tra tutti i campi di cui si è occupato, il campo teatrale sia di fatto quello dove ha potuto esprimere al meglio le proprie poetiche<sup>158</sup>. La materia scenica per Depero si presenta, insomma, come un apice artistico e la naturale trasposizione delle soluzioni estetiche teorizzate e sperimentate durante tutto il suo percorso<sup>159</sup>.

L'anima teatrale da scenografo si potrebbe addirittura individuare nelle idee che riguardano la questione arte-vita e che vengono presentate soprattutto a partire da *Ricostruzione*<sup>160</sup>. Tale argomento, se è particolarmente interessante per i futuristi, per Depero lo è ancora di più, proprio perché egli sembra assegnare all'arte un valore e un ruolo di cruciale importanza nella società<sup>161</sup>. Questo anche perché, vista la sua prospettiva esterna, l'artista trentino sembra in qualche modo più sensibile e più consapevole della necessità di un rinnovamento totale nella cultura e sulla realtà tutta<sup>162</sup>. Questa è un'eccezionalità anche rispetto ai suoi predecessori e ai suoi contemporanei che si limitano a circoscrivere una sola area di disciplina, dando quasi per scontata la questione<sup>163</sup>. Tale intersezione tra arte e vita appare chiara già dalla prima stesura del suo manifesto manoscritto, *Complessità plastica [...]*, che non è scritto in maniera lineare, ma bensì seguendo significativamente la pratica del paroliberoismo<sup>164</sup>.

Soprattutto, la questione teatrale per Depero inizia dove inizia la questione spaziale<sup>165</sup>, perché in lui c'è fin da subito l'immaginario di uno spazio colorato, frenetico, dinamico che è pienamente artistico e che travalica quello del reale. La concezione spaziale di Depero non è mai stata, infatti, fissata precisamente a un'idea architettonica, ma piuttosto a quella

---

<sup>156</sup> Cfr. ILARIA RICCIONI, *Depero. La reinvenzione della realtà*, cit., pp. 29-30.

<sup>157</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano, Abscondita, 2012, pp. 215-293: 219.

<sup>158</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 107-108.

<sup>159</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 171.

<sup>160</sup> Cfr. *ivi*, pp. 175-176.

<sup>161</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 40-41.

<sup>162</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>163</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>164</sup> Cfr. *ivi*, p. 41.

<sup>165</sup> Cfr. *ivi*, pp. 64-66.

scenografica<sup>166</sup>, anche considerato il fatto che la volontà di ricostruire l'universo non può che venire dalla volontà di ricostruire e riconfigurare la scena<sup>167</sup>.

È interessante, quindi, che l'artista trentino presentasse già tratti di una certa predisposizione teatrale, ancora prima di produrre effettivamente dei progetti che andassero in quella direzione. Ma Depero si presenta come caso particolare sin dal suo primo lavoro effettivo, *Colori*, che ha delle caratteristiche che fanno di lui un innovatore del teatro sintetico<sup>168</sup>. Infatti, le sintesi dei futuristi, in genere, pur con scenari assurdi e irreali, lasciano un contesto, un intreccio e dei personaggi<sup>169</sup>, Depero, invece, taglia qualsiasi elemento di parvenza naturalistica, concentrandosi su enti astratti e cromatici<sup>170</sup>.

Anche per quanto riguarda il manifesto manoscritto, alla fine, i Complessi Plastici non sono altro che il preludio a quelle corazze-armature che Depero cerca di proporre più volte per “imbalsamare” l'attore in modo tale da eliminarne l'umanità<sup>171</sup>, questione che è di vitale importanza nel suo lavoro teatrale. Nello stesso scritto si possono trovare altri indizi di notevole importanza che aprono la strada alle caratteristiche dell'immaginario teatrale deperiano<sup>172</sup>: si fa riferimento alla dimensione del gioco, che viene trattata come una base per eseguire e fruire dell'attività estetica<sup>173</sup> e il *focus* cade, inoltre, anche sull'elemento macchina, che Depero sviluppa in modo originale, sempre in modo scherzoso e ludico<sup>174</sup>.

Se il teatro come pratica si è dunque sviluppato con coerenza sin dalle sue prime mosse artistiche, la stessa cosa si può affermare per le specifiche poetiche di Depero, che hanno avuto un percorso lungo, ma lineare. Ciò è dimostrato dalla sua concezione di Complesso Plastico, che può essere visto quasi come predecessore naturale delle sue scenografie<sup>175</sup>. Esso è, infatti, sin da subito, concepito per essere un ente plastico e dinamico che abbia determinate caratteristiche polisensoriali che, chiaramente, non sono affatto usuali nella tradizione scultorea<sup>176</sup>. Si tratta quasi di un essere vivente artificiale, che in simultanea offre stimoli visivi e sonori, e il cui progetto è chiaramente ben più assimilabile a delle costruzioni sceniche, anche visti tutti gli effetti tecnici e meccanici che Depero mira a inserire in questi complessi<sup>177</sup>.

---

<sup>166</sup> Cfr. *ivi*, p. 66.

<sup>167</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena [...]*, cit., pp. 175-176.

<sup>168</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 70-71.

<sup>169</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>170</sup> Cfr. FORTUNATO DEPERO, *Colori*, cit.

<sup>171</sup> Cfr. *ivi*, pp. 66-67.

<sup>172</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 70.

<sup>173</sup> Cfr. *ivi*, p. 42.

<sup>174</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena [...]*, cit., p. 174.

<sup>175</sup> Cfr. *ivi*, pp. 176-177.

<sup>176</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>177</sup> Cfr. *ibidem*.

Nei lavori teatrali effettivi, dunque, vengono tradotte tutte queste idee nell'impianto scenico che in Depero è fondamentalmente plastico: come fosse un complesso scultoreo, egli solidifica le forme plastiche che vuole sulla scena, ottenendole da una sorta di trasformazione geometrica, ovvero come sarebbe dovuto essere *Le Chant du Rossignol*<sup>178</sup>. L'idea di scena dell'artista trentino si può percepire anche e soprattutto nella realizzazione dei *Balli Plastici*, dove le plasticità appaiono scomposte e dinamiche, e così anche la prospettiva della scena che, pur sviluppandosi in profondità, presenta angolazioni e piani diversi assemblati e ammassati tra di loro, senza alcun senso di naturalismo<sup>179</sup>. Queste tecniche di frammentazione della scena si possono, tra l'altro, trovare anche in pittura a dimostrare, nuovamente, come Depero sia un artista poliedrico: lo spazio viene sfidato e superato anche all'interno di una cornice, spezzando qualsiasi coerenza di prospettiva o di proporzione tra gli oggetti<sup>180</sup>. Per osservare questo fattore di forte scenicità nella sua pittura, basti osservare semplicemente la rappresentazione pittorica del suo spettacolo *I miei balli plastici*.

Il nucleo principale che investe per la maggior parte le poetiche teatrali deperiane è comunque quello che tocca il lavoro sulla gestione del corpo umano e del corpo macchina sulla scena. Tale questione, è doveroso specificarlo, era ormai al tempo largamente dibattuta in tutta Europa, anche e soprattutto come forma di rifiuto verso la predominanza della personalità dell'attore in scena e che quindi si traduceva in teorie teatrali che ne postulavano con forza l'eliminazione e la sostituzione con qualcos'altro<sup>181</sup>. Questo altro era spesso la macchina, non più considerata una semplice ancella dell'essere umano, ma un vero e proprio sostituto teatrale all'attore con cui si poteva anche collaborare; nello specifico, la macchina veniva vista come alternativa anche perché considerata più efficiente dell'essere umano<sup>182</sup>.

La soluzione della macchina, appunto, viene applicata anche da Depero, ma non sarebbe corretto affermare che la sua personale soluzione venga dalla necessità di sostituire la fallibilità dell'uomo. Nella poetica di Depero bisogna, infatti, tenere in conto sempre della sua necessità di ricostruzione futurista, che può avvenire solo una volta che anche il totalmente umano venga sostituito da qualcosa di ricostruito, ovvero l'elemento plastico-macchinistico<sup>183</sup>. Tuttavia, questo elemento di sostituzione, che, come visto, viene scandito tra *Le Chant du Rossignol* e *Balli Plastici*, è tutt'altro che invariabile, perché la poetica di Depero, in realtà, segue la

---

<sup>178</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, cit., p. 243.

<sup>179</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 179.

<sup>180</sup> Cfr. *ivi*, pp. 182-183.

<sup>181</sup> Cfr. ILARIA RICCONI, *Depero. La reinvenzione della realtà*, cit., pp. 89-90.

<sup>182</sup> Cfr. *ivi*, p. 90.

<sup>183</sup> Cfr. *ivi*, pp. 79-81.

continua dialettica tra naturale e artificiale<sup>184</sup>. L'artista è da sempre affascinato dal mondo naturale e soprattutto dall'integrazione di quest'ultimo con il mondo meccanico, così cerca tra di loro relazione e convivenza: il mondo visivo e scenico di Depero è un amalgama tra l'organico e il meccanico<sup>185</sup>. Anche quando la ricerca antinaturalistica lo spinge nella direzione della marionetta, infatti, egli non rinuncia mai all'espressività della figura, sebbene assurda e grottesca<sup>186</sup>, e la stessa cosa si può dire anche parlando di *Anhiccam* dove l'elemento umano torna ma per evidenziare, in questo caso, l'irreale umanità della macchina<sup>187</sup>. Questo atteggiamento deriva da una visione della macchina e del suo rapporto con l'umano che è fondamentalmente positiva e ottimistica<sup>188</sup>: Depero mantiene sempre una visione giocosa e fantastica della macchina, cosa che lo porta a esperimenti come, appunto, *Anhiccam*, che di certo non intende disegnare una situazione con le macchine né drammatica né catastrofica, ma è un vero e proprio divertimento grottesco e illogico, tipico del teatro deperiano<sup>189</sup>.

La declinazione che prende poi l'artista con queste soluzioni è peculiare anche perché, rispetto ad altri futuristi, egli mescola una poetica meccanicistica e grottesca assieme a un immaginario puramente magico e fantastico<sup>190</sup>. Egli non è solo e rigorosamente astrattista o concettualista, ma in generale nelle sue creazioni artistiche inserisce sempre componenti che richiamano al magico, al fiabesco e al giocoso, dando pieno sfogo alla sua fervida immaginazione<sup>191</sup>. Un'altra questione, che sottolinea ulteriormente l'importanza di Depero, è che, grazie a questa tendenza a sostituire le tipiche idolatrie futuriste nei confronti della macchina con una visione più scanzonata e bizzarra, si potrebbe inserire l'artista trentino nelle manifestazioni proto-dada<sup>192</sup>.

---

<sup>184</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 178.

<sup>185</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>186</sup> Cfr. *ivi*, p. 180.

<sup>187</sup> Cfr. ILARIA RICCIONI, *Depero. La reinvenzione della realtà*, cit., pp. 93-94.

<sup>188</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 187-189.

<sup>189</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>190</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 178.

<sup>191</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, cit., p. 227.

<sup>192</sup> Cfr. *ibidem*.



## CAPITOLO 3

### I principali progetti teatrali di Depero

#### 3.1 I primi progetti: *Colori e Mimismagia*

Come già accennato, i primi veri progetti pensati da Depero appositamente per il teatro furono la sintesi teatrale *Colori* e il, presunto, balletto *Mimismagia*.

Il primo è stato concepito da Depero, appunto, nel 1915, l'anno del *Manifesto del teatro futurista sintetico*, e viene poi pubblicato nel 1916 nella seconda raccolta dedicata alle sintesi<sup>193</sup>. La composizione è strutturata, appunto, a partire da quattro entità mosse da fili invisibili<sup>194</sup> che vengono definite astratte e che vengono associate a un colore (grigio, rosso, bianchissimo e nero), di cui è anche descritta la qualità plastica, e a quattro diversi timbri sonori, prodotti attraverso delle onomatopee senza significato<sup>195</sup>. Allo stesso modo, la scena, è indicata come una «stanza cubo-azzurra vuotissima»<sup>196</sup>, quindi spoglia, antinaturalistica, indefinita. Si tratta, insomma, di un progetto estremamente innovativo e che ha caratteristiche mai toccate dalla maggior parte delle sintesi che lo precedono, in cui vi sono ancora presenti degli elementi scenici basilari che richiamano, seppur ironicamente, il teatro borghese<sup>197</sup>. La scena di Depero in questo caso risulta essere a un livello di astrazione tale che forse è difficile anche immaginarne l'esecuzione, cosa che appunto non sembra, probabilmente, essere stata ipotizzata nemmeno dall'autore stesso, visto che non è stato trovato alcuno schizzo o accenno grafico di supposta messinscena<sup>198</sup>. Si potrebbe trattare, in realtà, anche in questo caso, di una sorta di resa teatrale del concetto di complesso plastico, con le sue caratteristiche cinetico-sonore, che rendono la scena stessa un vero e proprio personaggio<sup>199</sup>.

Un'altra particolarità di questo progetto è che esso è confrontabile non solo con le poetiche futuriste, ma anche, in ottica storica, è accostabile, da una parte, alle tendenze espressioniste

---

<sup>193</sup> Cfr. FORTUNATO DEPERO, *Colori*, cit.

<sup>194</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena. Da «Colori» alla scena mobile, 1916-1930*, Torino, Martano, 1970, p. 32.

<sup>195</sup> Cfr. FORTUNATO DEPERO, *Colori*, cit.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 15.

<sup>198</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>199</sup> Cfr., BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 71.

che si possono individuare nell'associazione delle forme-colori a delle declinazioni emotive ben inquadrata, e dall'altra all'esperimento scenico di Vasilij Kandinskij, *Suono giallo*<sup>200</sup>. Anche Depero, infatti, vede uno stretto rapporto di senso tra il suono o il rumore e le opere plastico-pittoriche, ma non solo: nelle sue opere, in particolare, si equivalgono spesso i suoni, gli stati d'animo, le sensazioni alle loro proiezioni grafiche-fisiche<sup>201</sup>.

*Colori*, inoltre, potrebbe addirittura rappresentare un preludio al rapporto stretto con il teatro di figura. Le entità astratte a cui si fa cenno dovrebbero essere, infatti, i veri e propri complessi plastici, quindi delle figure plastiche in effettivo movimento sulla scena<sup>202</sup>. Certo è che, tuttavia, Depero non continua il suo percorso scenico sul cammino dell'astrattismo, ma comincia a concentrarsi su altri tipi di destrutturazione del teatro, mettendo sempre però in risalto la relazione dicotomica tra artificio meccanico e natura<sup>203</sup>.

Tale percorso inizia proprio con *Mimismagia* doveva, invece, essere un balletto, anch'esso mai realizzato, ma di cui sono sopravvissuti i bozzetti e i disegni di Depero, a dimostrare quale fosse effettivamente il progetto ideato dall'artista, almeno per quanto riguarda i costumi<sup>204</sup>. Questi disegni furono esposti nella prima personale di Depero, nel 1916 e rappresentano un momento molto interessante nella ricerca deperiana<sup>205</sup>. I costumi di *Mimismagia* sono, infatti, una sorta di salto scenico per Depero, il quale li pensa, in un certo senso, come una resa teatrale e indossabile dei complessi plastici<sup>206</sup>. Ma non solo, forse essi costituiscono anche una sorta di materializzazione rispetto alla teorizzazione fatta all'interno del manifesto *Ricostruzione*, che cita il cosiddetto «Vestito trasformabile»<sup>207</sup>, e, nel 1916, a quella di un appunto realizzato dal solo Depero, *Vestito ad apparizione*<sup>208</sup>. In quest'ultimo, in particolare, si parla di un'armatura «fatta in modo da aprirsi e chiudersi»<sup>209</sup> e dalla quale si aprirebbero diversi meccanismi e congegni in un insieme di effetti di luce e giochi pirotecnici<sup>210</sup>. Sembra che quest'ultimo fosse anche ciò che dovevano rappresentare i disegni di *Mimismagia*, ovvero dei costumi dinamici,

---

<sup>200</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 235.

<sup>201</sup> Cfr., BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 60-61.

<sup>202</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena. [...]*, cit., p. 33.

<sup>203</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 114.

<sup>204</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TEREZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 17.

<sup>205</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 66.

<sup>206</sup> Cfr. Ivi, p. 67.

<sup>207</sup> GIACOMO BALLA, FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in GIOVANNI LISTA (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 30-36: 32.

<sup>208</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 66.

<sup>209</sup> FORTUNATO DEPERO, *Vestito ad apparizione*, in GIOVANNI LISTA (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., p. 37.

<sup>210</sup> Cfr. *Ibidem*.



dalle forme taglienti, sghembe e squadrate, e che dovessero anche essere muniti di diversi effetti tecnici di luce-suono<sup>211</sup>.

Ciò che ne risulta da questo lavoro sono costumi ingombranti e complessi, vere e proprie corazze più simili a creature meccaniche che a vestiti per ballerini e che, di conseguenza, prendono attivamente parte nel percorso deperiano di depotenziamento scenico della figura umana e della sua fusione con l'artificiale<sup>212</sup>. Il passo avanti verso l'ibridizzazione dell'umano con la figura meccanica che questo progetto rappresenta è molto importante, in quanto il ballerino è decisamente condizionato e dipendente dal costume che è pensato per deformarne il corpo e così anche i movimenti<sup>213</sup> e egli si trasforma così anche in una sorta di «architettura dinamica nello spazio della ribalta»<sup>214</sup>. I bozzetti di *Mimismagia* possono essere dunque considerati, nell'ottica del percorso di Depero, come un preludio al suo lavoro con Djagilev<sup>215</sup>, spianando la strada al modello di «attore-marionetta»<sup>216</sup>.

### 3.2 *Le Chant du Rossignol e gli altri progetti per i Balletti russi*

Come è stato sottolineato, il successivo progetto teatrale di rilievo è il lavoro per la compagnia di Djagilev a cui Depero prende parte proprio sotto richiesta di quest'ultimo.

È interessante notare come proprio l'anno in cui Djagilev si reca per la seconda volta in Italia, il 1916, sia contemporaneamente il momento di maggior espressione per le teorie sceniche futuriste, sia per le idee sviluppate proprio da Depero, che per quelle degli altri innovatori, come per esempio Prampolini<sup>217</sup>. Questo periodo il panorama italiano si rivela dunque assai fertile per un personaggio aperto alle innovazioni sceniche quale era Djagilev: egli sembra infatti pienamente intenzionato, almeno in un primo momento, a collaborare il più possibile con i futuristi, sfruttando la loro creatività e dando loro la possibilità di mettere in pratica le varie teorie sceniche<sup>218</sup>.

---

<sup>211</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 240.

<sup>212</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 67.

<sup>213</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-20: 17.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Cfr. Ivi, p. 18.

<sup>216</sup> BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena. [...]*, cit., p. 34.

<sup>217</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 87.

<sup>218</sup> Cfr. *Ibidem*.

Così, l'impresario russo viene presentato a Depero da Michail Larionov, pittore russo molto interessato al futurismo e primo propagatore dello stesso in Russia<sup>219</sup>, che era stato negli studi dell'artista trentino e ne era stato colpito al punto di volervi portare direttamente Djagilev il giorno seguente<sup>220</sup>. Quest'ultimo rimase parimenti affascinato dalle opere di Depero: in particolare catturarono la sua attenzione delle costruzioni plastiche floreali in cartone che trasmettono perfettamente, con la loro struttura dissezionata geometricamente e le forme naturali cristallizzate, la natura dello stile deperiano catturando immediatamente Djagilev<sup>221</sup>. Probabilmente, da tutto questo, dunque, si convince che le costruzioni floreali e fantasiose dell'artista trentino si adattino eccezionalmente bene all'immaginario orientaleggiante e fantastico della novella di Andersen da cui è, appunto, tratto *Le Chant du Rossignol*, e, dunque, gliele affida<sup>222</sup>. A posteriori si può notare, inoltre, come tale novella fosse già potenzialmente indicata per le mani dell'artista trentino poiché, già all'interno del racconto originale, si trova un incontro tra la macchina e la natura: il cuore della vicenda è proprio lo scambio di un uccello reale con uno in forma di automa e viceversa<sup>223</sup>.

Egli, dunque, firma con i Balletti Russi un contratto il 16 novembre 1916<sup>224</sup> con l'incarico di progettare le scenografie plastiche e i costumi per il balletto, musicato da Igor Stravinskij, con l'indicazione di terminare tutto entro il febbraio del 1917<sup>225</sup>.

A questo punto Depero inizia la sua progettazione per degli scenari ispirati alla flora che aveva tanto impressionato Djagilev, cercando di costruire una selva fitomorfa composta da elementi geometrici di diverso genere ricchi di vividi giochi cromatici<sup>226</sup>. Quello che l'artista prepara per la scena del balletto è la vera e propria composizione plastica di un universo floreale coloratissimo e fantastico, stilizzando le varie componenti e ingigantendo tutti gli elementi in forme e grandezze irreali<sup>227</sup>. Ma soprattutto, in Depero, la scena, che spezza e distorce qualsiasi tipo di senso prospettico, non funge da mero apparato ornamentale, ma prende attivamente parte alle trasformazioni dinamiche, soggetta alle metamorfosi dei costumi e delle azioni dei ballerini-automi<sup>228</sup>.

---

<sup>219</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>220</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 243.

<sup>221</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>222</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 88.

<sup>223</sup> Cfr. *Ivi*, p. 89.

<sup>224</sup> Cfr. *Ivi*, p. 87.

<sup>225</sup> Cfr. *Ivi*, p. 89.

<sup>226</sup> Cfr. *Ivi*, p. 90.

<sup>227</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 243-244.

<sup>228</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 93-94

Proprio i costumi, in questo senso, assumono un ruolo centrale nella realizzazione dell'impianto dell'intero spettacolo, rappresentando in sostanza la realizzazione delle idee già espresse con i bozzetti di *Mimismagia*. Depero crea dei costumi stilisticamente coerenti con la struttura maestosa e squadrata della scena floreale, sempre tramite un processo di geometrizzazione delle forme, rendendole allo stesso modo assurde ed eccessive, completamente distanti da un qualsiasi tipo di naturalezza antropomorfa<sup>229</sup>. Rimangono, insomma, pochissimi elementi aderenti alla fisionomia del corpo umano, dettaglio confermato ulteriormente anche dalla struttura interna, composta da volumi a campana, in completa dissonanza con i corpi dei ballerini, quindi persino difficili da indossare<sup>230</sup>.

Chiaramente ispirati allo stile orientaleggiante, i costumi possono quindi essere considerati come una sorta di evoluzione di *Mimismagia*, assimilabili proprio per le forme, sempre bizzarre e voluminose, ma anche più decise e appuntite, tendenti molto di più alla stilizzazione<sup>231</sup>. In *Le Chant du Rossignol*, infatti, Depero pensa dei costumi più complessi, ma anche appositamente più ingombranti: dove per *Mimismagia* prevalevano, tutto sommato, delle forme ancora accomodanti che potevano far pensare a un movimento fluido, in questo balletto, invece, i costumi sono fabbricati in modo tale da imporre rigidità e ostacolare un movimento fluido e autonomo del ballerino<sup>232</sup>.

Si può affermare a questo punto che lo stile di Depero in questo caso non si sta spingendo affatto verso la pura astrazione in figure geometriche, né per quanto riguarda la scena né tantomeno i costumi, ma egli sta piuttosto ampliando e esagerando la plasticità dei suoi modelli meccanici<sup>233</sup>. Bisogna, infatti tenere conto del fatto che Depero non è spinto dalla volontà esclusiva di riforma della scena e di estirpazione degli elementi naturalistici tradizionali, ma anche dalla sua indole fortemente creativa e immaginifica<sup>234</sup>. L'aspetto naïf e ludico, infatti, non si perde mai nelle sue opere, proprio perché la propensione verso un'inventiva dal carattere scherzoso e leggero, legata in larga parte a un immaginario infantile, è e rimane una costante<sup>235</sup>. Su questa stessa linea giocosa sono organizzati parimenti proprio il movimento e la resa dell'elemento macchina. L'uomo imbalsamato e inglobato dal costume non è, infatti, un semplice motore per un macchinario ipotetico, il ballerino non deve né assumere né imitare le

---

<sup>229</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena [...]*, cit., p. 55.

<sup>230</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>231</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, pp. 90-91.

<sup>232</sup> Cfr. *Ivi*, p. 91.

<sup>233</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 244-246.

<sup>234</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>235</sup> Cfr. *Ivi*, p. 244.

caratteristiche dinamiche della macchina per Depero<sup>236</sup>. L'artista non annulla nemmeno in questo caso la soggettività umana e neppure la propria indole di artista-mago, poiché nei costumi rivisita l'idea estetica futurista di uomo meccanico, facendo di quelli che potrebbero essere semplicemente freddi automi, dei giocattoli governati da una sorta di volontà magica<sup>237</sup>. Questo dimostra ulteriormente la propensione di Depero per la reinterpretazione ludica di quelli che sono gli elementi portanti dell'immaginario futurista che vengono, quindi, da lui gestiti con una certa ironia, piuttosto che con rigido dogmatismo<sup>238</sup>. Bisogna capire, infatti, che Depero si avvicina al mondo delle figure, dell'automa, proprio perché ciò che gli sta a cuore non è il solo tema della macchina in sé, ma come l'umano vive e come si può rapportare a tale aspetto della modernità<sup>239</sup>.

Mentre il balletto iniziale era ancora in fase di preparazione, Depero ricevette diverse visite da parte di alcune personalità di spicco dell'avanguardia italiana e russa, che in seguito finirono per tessere le lodi dell'artista trentino e dei suoi progetti<sup>240</sup>. Questo dettaglio persuase Djagilev ad assegnare anche un altro incarico all'artista trentino, ovvero la fabbricazione di alcuni costumi per *Parade*, un altro dei Balletti Russi in preparazione, il cui impianto scenico era sotto la direzione di Picasso<sup>241</sup>. Depero sembra, quindi, averne preso parte realizzando i costumi e i modellini preparatori<sup>242</sup> di un cavallo e di due manager del circo e, similmente a quelli per *Le Chant du Rossignol*, la loro struttura doveva essere stata pensata grottesca e ingombrante, ma con il fine di creare specificatamente dei personaggi dall'effetto comico<sup>243</sup>. In particolare, sembra che i costumi dei manager abbiano fatto scaturire una serie di influenze vicendevoli tra Picasso e Depero: da alcune ipotesi di costume di Picasso emergono dei modelli fatti a corazza, simili a quelli del balletto deperiano, mentre l'idea picassiana iniziale degli stessi manager può essere rivista nell'iconografia dell'uomo baffuto dei *Balli Plastici*<sup>244</sup>. Oltre a questo, si può vedere anche in altri aspetti successivi nell'esperienza artistica di Depero una sorta di influenza cubista, soprattutto nella prospettiva frammentata e multipla dei dipinti successivi, ma anche nella costituzione delle marionette dei *Balli Plastici*<sup>245</sup>.

---

<sup>236</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 91-92.

<sup>237</sup> Cfr. Ivi, p. 92.

<sup>238</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>239</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 244.

<sup>240</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 94-96.

<sup>241</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>242</sup> Cfr. ALESSANDRO NIGRO, *Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio*, in SYLVAIN BELLENGER, LUIGI GALLO (a cura di), *Picasso e Napoli: Parade*, Napoli, Electa, 2017, pp. 168-177: 176.

<sup>243</sup> Cfr. Ivi, p. 175.

<sup>244</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>245</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 101.

Il grande progetto per *Le Chant du Rossignol*, tuttavia, viene bruscamente interrotto da Djagilev che nel giugno del 1917 mette fine al lavoro, affidando a Depero, tuttavia, un altro balletto, *Il Giardino zoologico*, di cui l'artista realizza e progetta qualche costume con la tecnica del collage di carte, per poi, però, subire la medesima sorte del precedente<sup>246</sup>.

Tuttavia, se persino Depero ammette di aver realizzato dei costumi complicati e poco pratici, se non impossibili, da indossare<sup>247</sup>, in realtà, un'altra causa, forse più pressante, potrebbe essere all'origine dell'improvvisa capitolazione di Djagilev. Può essere che una delle ragioni più determinanti sia stata la poca propensione ad accettare i futuristi da parte del gruppo artistico parigino di Djagilev, di cui facevano parte, tra l'altro, Picasso e Larionov, e, in più, forse anche l'atteggiamento ostile della stampa e gli ambienti culturali parigini nei confronti degli artisti italiani<sup>248</sup>.

In ogni caso, anche se da questa esperienza Depero ne esce con un nulla di fatto, se si escludono i tre costumi per *Parade*, è evidente come essa trovi facilmente il suo posto nel percorso dell'artista verso il compimento del suo proposito scenico di costituire l'essere vivente artificiale<sup>249</sup>. Tanto più per il fatto che dopo questa fase si può individuare meglio la posizione e gli intenti di Depero nei confronti del ruolo dell'interprete, che non consistono semplicemente nel tentativo di eliminarlo, come nei casi di Balla e Prampolini, ma piuttosto di trasformarlo in un mezzo meccanico della scena<sup>250</sup>.

### 3.3 I Balli Plastici

Come si è visto, a questo punto della sua carriera teatrale, Depero è reduce da una serie di progetti innovativi, ma che non hanno mai incontrato una realizzazione effettiva.

Proprio in questo momento di delusione, è necessario sottolineare come sia stato importante l'incontro con il poeta e esteta svizzero Clavel, durante il soggiorno a Capri, il quale ha innegabilmente influenzato lo sviluppo dei *Balli Plastici*, sia dal punto di vista artistico che

---

<sup>246</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 246-247.

<sup>247</sup> Cfr. FORTUNATO DEPERO, *Mondo e teatro plastico*, in «In Penombra», n. 4-5, aprile-maggio 1919.

<sup>248</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 98.

<sup>249</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [...]*, cit., p. 36.

<sup>250</sup> Cfr. *Ibidem*.

economico<sup>251</sup>. Inoltre, è interessante come Clavel abbia collaborato intensamente con Depero se si tiene conto del fatto che i due avevano due personalità e indirizzi artistici decisamente diversi: il poeta era infatti più predisposto a uno stile di tipo decadente e arcaico, con degli scenari metafisici, che sulla carta mal si sarebbero adattati all'energia vitalistica e scanzonata di un futurista come Depero<sup>252</sup>. Tuttavia, l'irriverente e consapevole vena sarcastica che caratterizzava fortemente lo spirito di Clavel ha avuto una certa presa sull'artista trentino, determinando tra i due, appunto, una compatibilità altrimenti improbabile<sup>253</sup>.

Oltre a questo, sembra quasi che Depero abbia tratto una sorta di ispirazione dalla fisicità particolare del poeta: ingobbito, molto esile ma con una corporatura dai tratti squadrati e con un collo poco evidente, tutti dettagli che, in sostanza, lo facevano in qualche modo somigliare a una marionetta, di cui sembrava avere anche le movenze<sup>254</sup>. Infatti, durante quel periodo, Depero realizza diverse opere popolate da figurine stilizzate proprio ispirate a Clavel, alcune direttamente riproducendo ancora più grottescamente la sua fisionomia gibbosa<sup>255</sup>. Clavel diventa, in sostanza, un prototipo e un modello per le successive marionette: Depero crea diversi disegni e dipinti in cui deforma la figura dell'amico facendola sempre di più allontanare dalla sua originaria umanità e rendendola di fatto una sorta di automa<sup>256</sup>.

Dunque, questo periodo, per Depero, è ricco di spunti e di nuove creazioni: comincia, infatti, a rappresentare in dipinti, disegni e bozzetti sempre di più il mondo delle figure e degli automi, proponendo in versione marionettizzata diversi soggetti, specialmente circensi o appartenenti in generale a un universo ludico, come la ballerina<sup>257</sup> che poi, come si vedrà, riappaiono nell'iconografia dei Balli.

Tra l'altro, proprio grazie alla vicinanza di Clavel, lo stile di Depero comincia ad essere contaminato da dei tratti onirici, surreali, espressionisti che chiaramente sono il risultato della resa favolistica del decadentismo e del romanticismo tipici proprio dell'estetica dell'amico<sup>258</sup>. Un esempio lampante di questo sono certamente le illustrazioni fatte per *Un istituto per suicidi*,

---

<sup>251</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31.

<sup>252</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 102.

<sup>253</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>254</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 21.

<sup>255</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 250.

<sup>256</sup> Cfr. *Ivi*, p. 251.

<sup>257</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 22-23.

<sup>258</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 253.

novella di Clavel, piena anch'essa di temi surreali, metafisici e romantici; in questo caso Depero realizza dei lavori che sono un punto di incontro tra lo stile futurista e quello espressionista<sup>259</sup>.

Però, anche in campo teatrale vengono date alla luce diverse sperimentazioni che poi portano con il loro sviluppo alla creazione iconografica delle azioni per i Balli Plastici. In particolare, Depero idea quattro drammi plastici, probabilmente intesi per essere dei balletti teatrali o per essere soggetti cinematografici<sup>260</sup>, tra questi spicca in particolare *Suicidi ed omicidi acrobatici*, il cui titolo richiama inevitabilmente l'opera di Clavel. Il lavoro contiene alcuni episodi teatrali surreali e assurdi con l'usuale struttura sintetica futurista, le cui situazioni e le cui figure sono dei chiari punti di partenza per la scrittura dei successivi *Balli Plastici*<sup>261</sup>. Per esempio, i nani che si trovano nel terzo episodio, *Funerale a semicerchio*, potrebbero essere alla base dello sviluppo delle figure dei pagliaccetti dei Balli<sup>262</sup>.

In sintesi, i personaggi dei *Balli Plastici* sono un insieme di caratteri e figurine che Depero ha inventato, elaborato, sviluppato a partire dall'esperienza fatta presso i Balletti Russi, passando per l'influenza estetica di Clavel, e che hanno definito la sua iconografia d'artista, fino a formare un vero e proprio universo popolato da questi esseri dalle sembianze di giocattoli. Ma è bene sottolineare che anche le impostazioni sceniche delle opere di questo periodo sono un'anticipazione dei Balli: la scena è assurda e stravagante, lo stile è sulla falsa riga del cubo-futurismo e tutti gli episodi scritti sono privi di qualsivoglia filo logico, ma piuttosto l'atmosfera è governata da pazzia e assurdità irreali<sup>263</sup>.

I *Balli Plastici* si potrebbero quindi, a ragione, identificare come una sorta di punto d'arrivo, almeno dal punto di vista dello sviluppo delle tematiche iconografiche presenti nell'universo visivo di Depero, che ha radunato le idee artistiche precedenti attingendone a piene mani<sup>264</sup>.

Perciò si può anche affermare che tale opera costituisce la materializzazione e messa in pratica degli spunti poetici dell'artista che portano alla tanto agognata ricostruzione dell'universo plastico deperianamente concepito e la cui formazione è qui strettamente connessa alla marionetta che ne diviene l'elemento portante<sup>265</sup>.

---

<sup>259</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>260</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>261</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 22.

<sup>262</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>263</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [ ]*, cit., pp. 42-43.

<sup>264</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 26.

<sup>265</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), *FORTUNATO DEPERO, Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 258.

A questo punto, può essere utile illustrare, appunto, l'importanza che ha avuto la marionetta nella storia del teatro avanguardistico, soprattutto per riuscire a identificare il ruolo svolto da Depero in tali poetiche teatrali, che certamente non è stato marginale. Bisogna, infatti, ricordare che le avanguardie in particolare erano affascinate da tutte quelle correnti considerate minori dalla tradizione alta e questo è applicabile soprattutto al teatro di figure<sup>266</sup>.

Il motivo per cui da un certo punto in poi le figure diventano centrali nelle poetiche e teorizzazioni teatrali è da attribuirsi proprio al fatto che diventano una metafora dell'incontro e dell'ibridazione tra meccanico e umano, organico e artificiale<sup>267</sup>. Non a caso, infatti, la marionetta diventa il veicolo attraverso il quale ripensare il ruolo dell'attore e dell'umano in scena, proprio in quanto corpo astratto ricco di potenzialità e di ambiguità visive, e che, tra l'altro, non ha alcuna necessità di essere verosimile poiché la sua stessa essenza glielo preclude<sup>268</sup>.

La marionetta diventa, quindi, una perfetta allegoria e mezzo da utilizzare in scena per districare le questioni contemporanee legate alla dicotomia tra l'individuo e le entità artificiali della modernità<sup>269</sup>. Anche per questo l'automa diventa di interesse futurista, poiché dà la possibilità di pensare l'attore non più come umano, ma come una macchina vera e propria, disincarnata e meccanizzata<sup>270</sup>. In tale contesto di sperimentazione e riscoperta, dunque, si inseriscono anche i *Balli Plastici*, in cui Depero riesce a declinare appieno la compiuta evoluzione delle sue opere plastiche, proprio perché significa rendere il costume dei precedenti progetti autonomo e privo di quell'individualismo soggettivo che veniva determinato dall'ancora presente interprete-danzatore<sup>271</sup>.

Depero progetta e costruisce un gruppo numeroso e variegato di marionette in solo legno, per poi dipingere ognuna con colori sgargianti e molto luminosi a campiture uniformi: esse finiscono, così, per assumere un aspetto molto simile ai pupazzetti dei suoi stessi dipinti<sup>272</sup>. Esse sono costituite tutte da elementi geometrici molto semplici e non hanno alcuna caratteristica particolarmente elaborata: vengono rese nel modo più essenziale possibile, a differenza delle marionette consuete che invece sono anche vestite e ricoperte di tessuti ed altri

---

<sup>266</sup> Cfr. BRUNELLA ERULI, *L'attore disincarnato. Marionetta e avanguardie*, in ELISA VACCARINO (a cura di), *Automi, marionette e ballerine [...]*, cit., pp. 43-51: 43.

<sup>267</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>268</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>269</sup> Cfr. *Ivi*, p. 47.

<sup>270</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>271</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [...]*, cit., p. 41.

<sup>272</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 258.



materiali decorativi<sup>273</sup>. Le articolazioni sono, inoltre, costruite in modo tale da creare movimenti poco fluidi, di natura meccanica, che facciano quindi performare le marionette con ritmi robotici e ripetitivi<sup>274</sup>.

La scena, invece, viene costruita seguendo una struttura tridimensionale molto simile a *Le Chant du Rossignol*, quindi ricca di architetture stravaganti e straordinarie dall'aura favolistica, anch'esse essenziali, ma voluminose con forme spigolose ben accentuate<sup>275</sup>. Depero cerca anche in questo caso di costruire una prospettiva frammentata e multipla<sup>276</sup>, trasformando poi allo stesso modo l'intero palcoscenico: tramite la suddivisione in vari piani dà corpo alla sua idea di palcoscenico verticale in cui gli elementi costitutivi sono percepibili in maniera simultanea dallo spettatore<sup>277</sup>. Inoltre, esattamente al pari delle marionette, la scena era dotata di tutta una serie di meccanismi che la facevano tramutare con metamorfosi a vista creando ancora un maggiore effetto di dinamismo e vitalità nell'allestimento<sup>278</sup>; si potrebbe affermare che, in questo spettacolo, la scena ha la stessa funzione protagonista delle figure<sup>279</sup>.

La questione più d'interesse per quanto riguarda l'allestimento dei coefficienti scenici è sicuramente il risultato dell'unione tra la scenografia e il soggetto che si muove al suo interno<sup>280</sup>. Infatti, è proprio su questo terreno che si sublima al massimo il ruolo e il protagonismo della figura, in questo caso la marionetta: è grazie alla sua funzione che in questo spettacolo il tabù della distanza ambigua tra interprete e scena viene superato in favore di un perfetto connubio tra entrambe le componenti<sup>281</sup>.

Quindi, in questo caso, la marionetta, ben lungi dall'essere semplice simulacro, si fa pienamente portatrice di quella vitalità artificiale e meccanica che Depero aveva ricercato nel soggetto teatrale sin dalle prime opere<sup>282</sup>. La figura è quindi al centro di tutto proprio perché rappresenta l'essere meccanico ideale, la cui identità si può però ancora rapportare a un'ibridazione con l'umano<sup>283</sup>, e dalla cui esistenza prende forma «una rifondazione del reale»<sup>284</sup>.

---

<sup>273</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 120.

<sup>274</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>275</sup> Cfr. Ivi, p. 121.

<sup>276</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>277</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., pp. 116-117.

<sup>278</sup> Cfr. Ivi, p. 117.

<sup>279</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>280</sup> Cfr. GABRIELLA BELLI, *L'altro attore nel teatro di Fortunato Depero*, in ELISA VACCARINO (a cura di), *Automi, marionette e ballerine [...]*, cit., pp. 53-59: 54.

<sup>281</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>282</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 189.

<sup>283</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>284</sup> Ivi, p. 191.

I *Balli Plastici* vennero, così, realizzati per essere rappresentati per la prima volta al Teatro dei Piccoli di Roma ad aprile del 1918: erano divisi nei cinque episodi musicali, basati proprio sullo stile dei precedenti drammi sintetici, *I Pagliacci*, *L'uomo dai baffi*, *I Selvaggi*, *Ombre e L'orso azzurro*<sup>285</sup>. Tali episodi sono tutti strutturati e pensati per rappresentare semplicemente delle azioni spettacolari, senza fini di tipo mimetico-rappresentativo o psicologico, sempre seguendo la strada verso un teatro ritmico-dinamico-luminoso in cui ciò che deve prevalere sono il fattore cinetico e quello visivo<sup>286</sup>. In definitiva, qualsiasi componente, teatrale o meno, compresa l'atmosfera, dipende dall'azione scenica che scandisce e subordina tutto il resto: in questo spettacolo non c'è una separazione netta tra contenuto e forma, con la già accennata compenetrazione scena-figura<sup>287</sup>.

Il primo episodio dei Balli, *I Pagliacci*, era musicato da Alfredo Casella e in cui portava in scena marionette di pagliaccetti bianchi, pagliacci rossi e gialli, quelle di una ballerina e una gallina<sup>288</sup>. La scena era allestita con quinte rosse decorate con figure a rombo che si aprivano su una prospettiva simil-cubista e un paesaggio a forme stilizzate<sup>289</sup>. *L'uomo dai baffi*, con musiche di Tyrwhitt, invece, mostra una serie di marionette di uomini baffuti di grandezze diverse assieme a una ballerina, un gatto e topini<sup>290</sup>. Mentre lo scenario era probabilmente costituito da una strada dorata e sembra che reagisse anch'esso ai movimenti delle marionette baffute<sup>291</sup>. La terza, *I selvaggi*, musicata da Gian Francesco Malipiero, presenta una serie di marionette rosse e nere, chiamate selvaggi, che si alternano per la dominazione della gigantesca selvaggia, una sorta di Dea Madre al cui interno si cela un meccanismo che rivela un teatrino con un piccolissimo selvaggetto<sup>292</sup>. *Ombre*, invece, ha le musiche di Chemenov, ovvero Bela Bartok sotto pseudonimo, ed è molto particolare in quanto più che pezzo di teatro nonsense è piuttosto appartenente al genere astratto<sup>293</sup>: sembra non ci fosse azione di marionetta alcuna, ma la stessa scena avesse funzione di figura poiché l'episodio era probabilmente basato su effetti illuminotecnici e sulle ombre formate dalla scenografia a ritmo di musica<sup>294</sup>. L'ultima

---

<sup>285</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Souvenir de Voyage*, in EAD (a cura di), *Depero. Automatico, acrobatico*, Milano, Electa, 2022, pp. 16-27: 22.

<sup>286</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [...]*, cit., p. 41.

<sup>287</sup> Cfr. ILARIA RICCONI, *Depero. La reinvenzione della realtà*, cit., pp. 81-82.

<sup>288</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [...]*, cit., p. 46.

<sup>289</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>290</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>291</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>292</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 259.

<sup>293</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI (a cura di), *Depero e la scena [...]*, cit., p. 47.

<sup>294</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 259.

azione, invece, torna a presentare delle marionette, un orso e una scimmia dai movimenti ridicoli e atti a scatenare ilarità, sempre con musica di Bartok<sup>295</sup>.

Dal punto di vista della messinscena in sé, dunque, come si è potuto constatare, le dinamiche sul palco dimostrano come Depero sia riuscito a presentare una certa novità, che non dipende solamente dalla concretizzazione di questo nuovo universo, a lungo auspicato, costituito da attori meccanici e scenografie favolose stilizzate e geometriche<sup>296</sup>. Ma è anche interessante il contenuto stesso dello spettacolo, uno schema totalmente privo di logica e che non dà alcuna importanza allo scheletro narrativo, ma bensì punta tutto su immagini sceniche, effetti luminosi e sui movimenti<sup>297</sup>. Il vero protagonista è, infatti, l'elemento visivo che doveva probabilmente essere estremamente pirotecnico, ricco di artifici e dinamiche atti a scatenare la meraviglia negli spettatori<sup>298</sup>.

Per quanto riguarda la ricezione, sembra che alla prima l'accoglienza generale dei Balli Plastici da parte del pubblico sia stata piuttosto contenuta<sup>299</sup>, se non completamente contrariata dalla visione. Una in particolare, dalla penna di Vincenzo Cardarelli, testimonia come i Balli, seppur giudicati negativamente, abbiano comunque esercitato una certa impressione<sup>300</sup>, soprattutto a causa delle similitudini con il teatro di varietà e la presenza delle marionette che vengono descritte come «bambocci [...] con le giunture stridenti e le membra indurite»<sup>301</sup>. Egli attribuisce, infine, la causa degli esiti noiosi della messinscena alla «plasticità»<sup>302</sup>, ovvero all'assenza di una logica narrativa e di un senso generale.

I Balli Plastici vennero alla fine rappresentati undici volte e ricevettero un giudizio generalmente positivo, soprattutto grazie alla loro evidente carica innovativa<sup>303</sup>. Tuttavia, chiaramente, furono comunque segnalate determinate criticità, soprattutto di matrice tecnica che erano state persino riconosciute dallo stesso Depero<sup>304</sup>.

Terminata l'esperienza totalizzante dei Balli, Depero e Clavel si allontanarono progressivamente, anche perché, nonostante all'inizio vi fosse la forte intenzione di continuare

---

<sup>295</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>296</sup> Cfr. GABRIELLA BELLI, *L'altro attore [...]*, in ELISA VACCARINO (a cura di), *Automi, marionette e ballerine [...]*, cit., pp. 53-59: 57.

<sup>297</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 259.

<sup>298</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>299</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 29.

<sup>300</sup> Cfr. VINCENZO CARDARELLI, [s.t.], in «Il Tempo», [s.n.], 17 aprile 1918.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Depero e la scena [...]*, cit., p. 48.

<sup>304</sup> Cfr. *Ibidem*.

il progetto migliorandolo, entrambi furono coinvolti da altre attività, in special modo Depero che cominciò a dedicarsi completamente alla sua Casa d'Arte<sup>305</sup>.

Depero, in ogni caso, cerca più volte di portare avanti, dopo i Balli, la sua nuova idea di teatralità rappresentata dal cosiddetto Teatro Magico, con progetti che, in special modo, avrebbero dovuto vedere una scena completamente meccanizzata e automatizzata che potesse incarnare essa stessa lo spettacolo<sup>306</sup>.

### 3.4 Conclusione: l'estetica della macchina nel teatro di Depero

Depero, come si è visto, si è sempre dedicato in maniera totalizzante a praticamente tutti i campi artistici, con coerenza e costanza, seguendo le proprie idee e intuizioni con un'evoluzione continua.

Tuttavia, è chiaro come la componente teatrale abbia avuto, nella vita di questo artista, un'importanza centrale e fondamentale, dimostrata da un impegno assiduo e ragionato che rivela una vera e propria vocazione nei confronti della scena<sup>307</sup>. La sua predisposizione per i fatti teatrali si può osservare benissimo già analizzando i complessi plastici di Ricostruzione, i quali, definiti come strutture che devono radunare in sé tutte le forme e le essenze astratte dell'universo<sup>308</sup>, non rappresentano altro che il concetto di ambiente, traducibile nel microcosmo teatrale dell'universo deperiano<sup>309</sup>.

Il teatro, dunque, viene vissuto come luogo in cui far confluire tutte quelle poetiche che hanno caratterizzato massimamente l'intera arte di Depero, innovando, come si è visto, nello stesso momento sia il medium stesso sia la parabola personale dell'artista.

A rimarcare il ruolo di protagonista del teatro per Depero c'è anche il suo metodo di lavoro e di preparazione: la progettazione scenica gli permette di radunare tutte le esperienze e tutte le invenzioni degli altri campi di cui si occupa e così applicarli a una sola dimensione, quella dello spettacolo<sup>310</sup>. Come dimostrato, quindi, si può fare riferimento al teatro come luogo per

---

<sup>305</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Depero e Clavel: [...]*, in DANIELA FONTI-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 21-31: 29-30.

<sup>306</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Depero e la scena [...]*, cit., p. 48.

<sup>307</sup> Cfr. Ivi, p. 56.

<sup>308</sup> Cfr. GIACOMO BALLA, FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in GIOVANNI LISTA (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 30-36: 30.

<sup>309</sup> Cfr. DANIELA FONTI, *La stagione romana di Depero*, in EAD-CLAUDIA TERENCEZI (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, cit., pp. 11-19: 13-14.

<sup>310</sup> Cfr. NICOLETTA BOSCHIERO, *Souvenir de Voyage*, in EAD (a cura di), *Depero. Automatico, acrobatico*, cit., pp. 16-27: 21.

eccellenza dove il processo evolutivo delle sperimentazioni dell'artista ha avuto uno dei massimi sviluppi e dove ha potuto raggiungere punti molto alti di originalità<sup>311</sup>.

Riguardo al panorama teatrale contemporaneo che lo circondava, infatti, è interessante constatare come Depero abbia sempre assunto un comportamento da artista onnivoro e sempre attratto a nuove esperienze e correnti. Egli, come si è visto, è nato in un contesto non esattamente in linea con il futurismo italiano degli inizi, con uno stile che rispecchiava ancora un simbolismo grottesco, ma, affascinato dal movimento, ha saputo assorbire benissimo quelle tendenze e anche amalgamarle alle precedenti in modo sorprendente<sup>312</sup>.

L'aspetto di originalità in Depero è legato, infatti, come dimostra la natura dei suoi sopraccitati rapporti con Balla e con Clavel, proprio alla sua versatilità verso le influenze esterne che vengono, poi, sempre declinate filtrando attraverso la sua fertile immaginazione.

Forse, quindi, grazie al fatto che l'artista trentino, come si è visto, non ha mai posto un freno alla sua capacità inventiva, egli è riuscito lungo la sua carriera a sviluppare in maniera più libera e stravagante determinati temi che caratterizzavano la produzione futurista in generale, distaccandosi dalle teorie e dai modi dei suoi compagni<sup>313</sup>.

Il tema forse più evidente tra questi è quello della macchina e dell'essere artificiale, che è fondamentale per comprendere l'intera arte deperiana, in particolare in ambito teatrale<sup>314</sup>, dove, come si è potuto constatare, ha caratterizzato con unitarietà e coerenza il suo rapporto con la scena. Il fatto che l'arte teatrale di Depero si sia sviluppata a partire dai complessi plastici<sup>315</sup> e che questi null'altro sono che una libera interpretazione del mito meccanicistico futurista lascia intendere quanto egli dia libero sfogo alle proprie idee<sup>316</sup>: il teatro di Depero si trasforma, soprattutto a partire dai *Balli Plastici* e dagli episodi da essi derivati, ancora più surreali e assurdi, in una dimora per marchingegni e giocattoli<sup>317</sup>.

Depero, quindi, grazie alla propria indole giocosa trasforma il tema moderno e utilitaristico della macchina in una riflessione scanzonata e ludica, ed è anche per questo che, in un certo senso, per lui la marionetta è un punto di arrivo fondamentale, non un semplice passaggio come accade in Prampolini<sup>318</sup>. Proprio le figurine, gli automi e i personaggi del teatro deperiano rendono magico il lavoro scenico fatto sull'estetica del meccanico, poiché lungi dall'apparire

---

<sup>311</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 171.

<sup>312</sup> Cfr. Ivi, pp. 172-173.

<sup>313</sup> Cfr. Ivi, p. 178.

<sup>314</sup> Cfr. Ivi, p. 174.

<sup>315</sup> Cfr. Ivi, p. 115.

<sup>316</sup> Cfr. Ivi, pp. 175-177.

<sup>317</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., pp. 211-212.

<sup>318</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p. 120.

fredda e asettica, tale macchina è costantemente ibridizzata e mescolata nelle sue forme con l'universo favolistico e variopinto che è tipico di questo artista<sup>319</sup>.

L'estetica della macchina può, dunque, diventare anche il fulcro per spiegare il ruolo di Depero all'interno del movimento e del panorama sia storico sia a lui contemporaneo. Egli non è infatti, come si è potuto notare, un esponente attivo della modernolatria futurista, non vede l'artificiale come un idolo da celebrare, ma come una sorta di archetipo<sup>320</sup>. La macchina è infatti sempre trattata in relazione con l'umano, ma con uno spirito ben diverso da quello futurista di trionfo industriale: l'atteggiamento di Depero, che ha un evidentissimo sottotesto ironico e leggero, è quasi più vicino a quello di Duchamp e dei dada<sup>321</sup>. Certamente non un vero e proprio precursore, poiché nei suoi esseri meccanici non c'è nulla della vena sarcastica, critica e perversa di Duchamp<sup>322</sup>, ma può essere visto, a ragione, come un anticipatore e un apripista, mediatore tra quest'ultimo e le poetiche futuriste<sup>323</sup>. Grazie al contributo di Depero, infatti, viene introdotta nel futurismo una visione ironica, fantastica e grottescamente infantile della macchina e delle estetiche a essa relative, le quali nelle sue opere si vedono come protagoniste assolute di un gioco teatrale fatto di automi e marionette<sup>324</sup>.

Quindi, alla luce di tutto ciò, si può affermare che Depero ha colto appieno l'evoluzione della riflessione sulla macchina e così sul moderno, trasformando tutte le proposte futuriste, grazie al suo animo giocoso e scanzonato, in un vero e proprio *divertissement*, che ha visto la propria maggior fioritura nell'ambito, che ha avuto per lui maggiori possibilità ludiche, ovvero il teatro.

---

<sup>319</sup> Cfr. BRUNO PASSAMANI, Fortunato Depero, cit., p. 212.

<sup>320</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 291.

<sup>321</sup> Cfr. Ivi, p. 292.

<sup>322</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>323</sup> Cfr. SILVANA SINISI, *Cambi di scena. [...]*, cit., p.174.

<sup>324</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in ID (a cura di), FORTUNATO DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 215-293: 292.

## APPENDICE ICONOGRAFICA



- FORTUNATO DEPERO, *Presentimento, pungente-mordente spaventoso*, 1913, Matita e carbone su carta, Rovereto, Museo Depero, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *La toga e il tarlo*, 1914, legno e cartone, Rovereto, Mart, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Costume per Mimismagia*, 1916, Acquarello su carta, Rovereto, Museo Depero, riprodotto in <https://depero.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Cartellone per i Balli Plastici*, 1918, olio su tela, Rovereto, Mart, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>





- FORTUNATO DEPERO, *Cavalcata fantastica*, 1920, tarsia in panno, Milano, collezione privata, riprodotto in <https://depero.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Corteo della gran bambola*, 1920, tarsia in panno, Rovereto, Museo Depero, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *I miei Balli Plastici*, 1918, olio su tela, Milano, collezione privata, riprodotto in <https://depero.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Costume per Mimismagia*, 1916, Acquarello su carta, Rovereto, Mart, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Flora magica. Scenografia di Le Chant du Rossignol*, 1917 (ricostruzione 1981), legno e cartone verniciati, Rovereto, Mart, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Cinesi. Studio di costumi per Le Chant du Rossignol*, 1917, penna su carta, Milano, collezione privata, riprodotto in BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, cit., p. 92.



- FORTUNATO DEPERO, *Pagliaccetto. Studio per i Balli Plastici*, 1918, matita, Rovereto, Mart, riprodotto in <https://www.mart.tn.it>



- FORTUNATO DEPERO, *Marionette dei Balli Plastici*, 1918 (ricostruzioni 1980), legno, Rovereto, Museo Depero, riprodotta personalmente

## BIBLIOGRAFIA

### I. SCRITTI DI FORTUNATO DEPERO

- DEPERO FORTUNATO, *Pittura astratta, balli russi e teatro plastico*, in «Scena illustrata: giornale quindicinale di musica, drammatica e letteratura», 1955, n. 7 (lug.), pp. 12-13
- DEPERO FORTUNATO, *Dizionario volante Depero; voci e significati - aneddoti e opere*, Rovereto, Galleria permanente e Museo storico Depero, 1956
- DEPERO FORTUNATO, *Depero: motorumorista, futurista, mimismagico, astrattista, formidabile architetto e poeta*, Milano, Edizioni del Naviglio, 1986
- DEPERO FORTUNATO, *Un futurista a New York*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1990
- DEPERO FORTUNATO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Giovanni Lista (a cura di), Milano, Abscondita, 2012

### II. SCRITTI SU FORTUNATO DEPERO

- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *Balla: ricostruzione futurista dell'Universo*, Roma, 1968
- MONTEVERDI MARIO (a cura di), *Avanguardia a teatro dal 1915 al 1955 nell'opera scenografica di Baldessari, Depero, Prampolini*, Milano, Ferrari, 1969
- PASSAMANI BRUNO, *Depero e la scena: da «Colori» alla scena mobile*, Torino, Martano, 1970
- CRISPOLTI ENRICO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino, Musei civici, 1980
- PASSAMANI BRUNO, *Depero o del laboratorio teatrale*, Galleria Fonte d'Abisso, 1982
- BELLI GABRIELLA, BOSCHIERO NICOLETTA, *Depero: teatro magico*, Mondadori, 1989
- BARTOLINI GABRIELLA, BELLI FABIO (a cura di), *Fortunato Depero: teatro e memorie*, Fondo, Litotipo Ananue, 1992

- CAMPANINI PAOLA, *Il mondo meccano di Fortunato Depero. Storia e utopia dei balli plastici*, in «Ariel», n. 2-3, 1993, pp 295-321
- BELLI GABRIELLA, VACCARINO ELISA, *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'Avanguardia*, Milano, Skira, 2000
- RICCIONI ILARIA, *Depero. La reinvenzione della realtà*, Solfanelli, 2006
- FONTI DANIELA, TERENCEZ CLAUDIA (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, Milano, Skira, 2007
- NIGRO ALESSANDRO, *Nuovi documenti per i Balli plastici di Fortunato Depero. Lo spettacolo, la fortuna critica e una nota su Edward Gordon Craig*, in «Ricerche di storia dell'arte», fascicolo 1, gennaio-aprile 2013
- BOSCHIERO NICOLETTA (a cura di), *Depero. Automatico, acrobatico*, Milano, Electa, 2022
- OSSANNA CAVADINI NICOLETTA, SANSONE LUIGI, *Fortunato Depero e Gilbert Clavel*, Giampiero Casagrande Editore, 2023

### III. SCRITTI SUL TEATRO FUTURISTA

- CALENDOLI GIOVANNI (a cura di), *Teatro. F. T. Marinetti*, Roma, Vito Bianco editore, 1960, Vol. II.
- DE MARIA LUCIANO (a cura di), MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Teoria e invenzione futurista*, Verona, Mondadori, 1968
- VERDONE MARIO, *Teatro italiano d'avanguardia: drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina, 1970
- ANTONUCCI GIOVANNI (a cura di), *Cronache del teatro futurista*, Roma, Abete, 1975
- ARTIOLI UMBERTO, *La scena e la dynamis*, Bologna, Pàtron, 1975
- FOSSATI PAOLO, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977
- LAPINI LIA, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1988
- VERDONE MARIO, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988
- TISDALL CAROLINE, BOZOLLA ANGELO, *Futurismo*, traduzione di Massimo Parizzi, Milano, Rusconi, 1988

- BERTINI SIMONA, *Marinetti e le “eroiche serate”*, Novara, Interlinea, 2002
- ANTONUCCI GIOVANNI, *Storia del teatro futurista*, Roma. Studium, 2005
- SALARIS CLAUDIA, *Futurismo. La prima avanguardia*, «Artedossier», n. 252, febbraio 2009
- OTTINGER DIDIER (a cura di), *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, traduzione di Maria Cristina Maiocchi, Milano, 5 Continents editions, 2009
- LAPINI LIA, *Fururteatro. Saggi sul teatro futurista*, Pisa, Titivillus, 2009
- BONINO GUIDO DAVICO (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009
- SALARIS CLAUDIA, *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016
- GRAZIOLI CRISTINA, *Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carrocci, 2020

#### IV. SCRITTI DI CARATTERE GENERALE

- MANCINI FRANCO, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo edizioni, 1993
- SINISI SILVANA, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995
- VACCARINO ELISA (a cura di), *Automati, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia*, Milano, Skira, 2000
- TESSARI ROBERTO, *Teatro e Avanguardie storiche*, Bari, Laterza, 2005