

saggi

Contro *Sire Le Mot*: Achille Ricciardi *régisseur* e riformatore

Laura Piazza

ABSTRACT *Against Sire Le Mot: Achille Ricciardi régisseur and reformer*

The essay focuses on Achille Ricciardi's experiment, called Teatro del Colore, which is commonly seen, on the one hand, as a not well-done enterprise, on the other, as an old aesthetic proposal made by a "decadent obsessed with symbolism". The essay will try to weaken this last interpretation with the support of unpublished material, present in the correspondence with d'Annunzio (1911-1921). There, Ricciardi affirms the principle of autonomy of the performance and of the *régisseur*, with respect to whom the spoken word plays an ancillary role. There, a concern about the irremediable delay with which his experiments appeared on the scene is expressed, too. About this, Ricciardi was fully aware, despite what is commonly understood. The correspondence also allows to establish some chronological and compositional issues of the essay on color more precisely and to confirm its inorganic nature, rich in innovative impulses, but in some parts obscure and contradictory.

KEYWORDS Teatro del colore, Achille Ricciardi, d'Annunzio, stage lighting, artistic avant-garde.

«Nella storia dei tentativi di rinnovamento del teatro la figura di Achille Ricciardi fu un'apparizione rapida, che violava vecchie abitudini senza condurre sino al fondo la battaglia»¹: così Piero Gobetti sintetizza il proprio giudizio su Ricciardi, mettendo poi in luce le due direzioni che la critica teatrale ha intrapreso per interpretare le teorie e le prove sceniche dello sperimentatore abruzzese. Da una parte, l'impresa mancata in fondo solo sul piano pratico, dall'altra, l'anacronismo di una proposta estetica nata già vecchia e concepita da un confuso e inconsapevole «decadente ossessionato di simbolismo»². Se in Gobetti prevale l'idea che i difetti della costruzione estetica di Ricciardi non siano stati adeguatamente bilanciati dalle intuizioni valide, è pur vero che a lui si deve la scelta di pubblicare in volume, per le edizioni torinesi a sua cura, gli scritti dello sperimentatore³, a due anni dalla prematura scomparsa: un implicito invito a riconsiderare l'effettiva influenza sulle

1. P. Gobetti, *La scenografia in Italia* (1924), ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, intr. di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, p. 649.

2. Ivi, p. 650.

3. A. Ricciardi, *Scritti teatrali*, pref. di A.G. Bragaglia, Piero Gobetti, Torino 1925; ripubblicato in

scene italiane delle teorie di Ricciardi, la cui notorietà è legata principalmente al saggio *Il teatro del colore*⁴, in cui è proclamato il principio della luce-colore come elemento drammatico; un colore astratto, dinamico e ritmato, destinato a rivelare sulla scena la parte inespressa dell'azione.

È necessario rimandare agli studi di Silvana Sinisi⁵ e di Giovanni Lista⁶, dissonanti nelle conclusioni ma riccamente documentati, per i resoconti degli allestimenti curati da Ricciardi. Nello specifico, gli studi della Sinisi sono stati fondamentali per riconsiderare la marca futurista del Nostro, anticipando sostanzialmente le date di elaborazione dell'impianto teorico, ricondotto all'influenza, semmai, di Kandinskij⁷.

Con l'ausilio di materiale inedito (in particolare, la prima bozza del *Teatro del colore*), ospitato nel carteggio con Gabriele D'Annunzio⁸, datato tra il 1911 e il 1921

Id., *Scritti teatrali*, postfazione di R. Tessari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2015 (le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione.)

4. A. Ricciardi, *Il teatro del colore. Estetica del dopo guerra*, Facchi, Milano 1919.

5. Cfr. S. Sinisi (a cura di), *Varieté. Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974; Ead., *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, Abete, Roma 1976; Ead., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995.

6. G. Lista, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi, ovvero Il passo indietro dell'avanguardia italiana*, in «Teatro contemporaneo», IV, 9, maggio 1985, pp. 316-336. L'interpretazione di Lista, contrariamente a quella della Sinisi, evidenzia il ruolo ingombrante e negativo per arretratezza del contributo ricciardiano, colpevole di avere inciso, inibendole, sulle spinte sperimentali di Enrico Prampolini (che, come vedremo, collaborerà con Ricciardi alle messe in scena del teatro del colore) e, più in generale, degli autori di area futurista.

7. Sinisi, concentrandosi sull'ideale ricciardiano di un cromatismo svincolato dalla realtà fenomenica e dal principio di realismo, rileva come la proposta del teatro del colore si «avvicini singolarmente alla posizione di Kandinskij, che, proprio negli stessi anni, affrontava, anche da un punto di vista teorico, l'esperienza di una pittura astratta, motivata unicamente da una 'necessità interiore'» (S. Sinisi, *Una scena psichica*, introduzione a Ead., *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, cit., p. 15). La filiazione da Kandinskij era già stata posta in evidenza dalle aspre note rondiste di Lorenzo Montano, che vedeva nelle elaborazioni di Ricciardi una distorta riscrittura delle tesi dell'autore de *Il suono giallo* (L. Montano, *Il teatro del colore. Estetica del dopoguerra di Achille Ricciardi*, in «La Ronda», I, 2, maggio 1919, pp. 63-64) e da Anton Giulio Bragaglia, per cui il teatro del colore è da accostare alle scuole russo-tedesche da cui è derivato l'espressionismo («[...] posso io assicurare che Ricciardi voleva fare dell'astrattismo teatrale: ciò che contemporaneamente si stava maturando in pittura e che i tedeschi realizzavano sotto una delle forme dell'espressionismo: quello che è l'espressione per l'espressione: puro lirismo di colore», A.G. Bragaglia, *L'idea di Ricciardi*, introduzione a A. Ricciardi, *Scritti teatrali*, cit., p. 9). Sinisi pone l'accento, tuttavia, sulla differenza tra le valenze simbolico-analogiche dell'impiego del colore da parte di Kandinskij e il rifiuto dell'uso del colore simbolico, all'insegna di una scelta cromatica arbitraria, propria della poetica dell'abruzzese (S. Sinisi, *Una scena psichica*, cit., p. 15.)

8. Il rapporto con D'Annunzio, nato a quanto si evince dalle dichiarazioni di Ricciardi intorno al 1909, è caratterizzato da un intenso impegno manageriale da parte del giovane Ricciardi e da una confidenza quasi familiare, alimentata negli anni: se Ricciardi si curerà della madre del poeta durante le lunghe assenze dall'Abruzzo del figlio (provvedendo spesso ai suoi bisogni pratici, sempre prontamente riferiti nelle lettere), D'Annunzio si farà carico di aiutare economicamente la vedova e la piccola figlia di Ricciardi dopo la morte di quest'ultimo. Oltre a essere, come vedremo in seguito, l'ideatore e organizzatore nel 1913 del Festival Dannunziano nella pineta di Pescara, Ricciardi tenterà, nello stesso anno, di intercedere sul Comitato per le rappresentazioni classiche di Siracusa per destinare all'allestimento di opere dannunziane il secondo Ciclo di rappresentazioni al teatro greco (sulla questione mi permetto di rimandare a L. Piazza, *Verso il 'teatro totale': carte dannunziane nell'Archivio dell'Istituto*

(gli anni della stesura del saggio, e, più importante ancora, dell'attesa per la pubblicazione del volume), si cercherà di offrire documenti a sostegno di quest'ultima tesi e di moderare la linea interpretativa prevalente relativa alla fragilità delle ipotesi teoriche e pratiche di Ricciardi. Nelle numerose missive dello sperimentatore emerge convintamente il principio dell'autonomia dello spettacolo e del *régis seur*, creatore e "mago" della scena, rispetto ai quali la parola, al pari della musica, svolge un ruolo ancillare, anche se a concepirla è il venerato D'Annunzio. Vi è manifestata insistentemente, inoltre, la preoccupazione per il ritardo ormai irrimediabile con cui gli esperimenti ricciardiani si affacciavano al varco della scena. Una condizione di cui Ricciardi, a dispetto dell'opinione comune, fu tutt'altro che inconsapevole. Il carteggio permette, in ultimo, di stabilire con più precisione alcune questioni cronologiche e compositive del *Teatro del colore*, confermandone la natura disorganica, ricca di slanci innovatori, ma in alcune parti oscura e contraddittoria.

Già nel 1906, Ricciardi aveva lanciato dalle pagine del «Secolo XIX»⁹ il suo proclama per un rinnovamento delle scene teatrali da attuare a partire da un uso del colore in chiave antinaturalistica e antiretorica. Egli aveva trovato una significativa sponda nel conterraneo D'Annunzio, visitato nel 1911 presso l'esilio volontario ad Arcachon per motivi "fiscali". La vocazione europea di Ricciardi fu ulteriormente sollecitata in quella occasione dalla conoscenza diretta, favorita dal poeta, di Ida Rubinstein, Sarah Bernhardt, Jacques Rouché. Tra l'altro, sempre nel 1911, era stato tra gli spettatori della più importante prova francese del vate, il *Martyre de Saint Sébastien*, musicato da Debussy e interpretato dalla Rubinstein¹⁰. Sarà proprio D'Annunzio a suggerirgli di far convergere in un unico volume le sue teorie.

I primi scambi epistolari con il poeta partono appunto dal 1911, l'anno degli appena citati incontri francesi, così significativi per il teorico abruzzese. Il 31 dicembre, Ricciardi annuncia al poeta di aver «scritto uno studio comparativo sul colore nel teatro e nell'arte nei tempi. Lo studio è dedicato a voi che spero mi farete l'onore di accettarlo: è derivato dalle pagine del *Fuoco* (sui maestri di Venezia) libro d'estetica definitivo. Vincerò?»¹¹. In realtà, la stesura del volume richiese più tempo del previsto, anche perché frattanto Ricciardi, costretto dalle necessità familiari, alternava lavori disparati («travet, giornalista, riduttore di commedie, manager teatrale, padre di famiglia, ecc.; scrivo, leggo, lotto col peggior nemico – me stesso →»¹²), occupandosi, inoltre, della direzione del Festival Dannunziano *en plein air* nella pineta di Pescara da lui ideato¹³. Nel maggio 1913 sembra che il libro

Nazionale del Dramma Antico, in AA.VV., *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino, ETS, Pisa 2013, II, pp. 268-278.)

9. A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, in «Il Secolo XIX», 8 maggio 1906. L'articolo, stando a quanto dichiarato dall'autore, risale al 1905 (Id., *Il teatro del colore*, cit., p. 59.)

10. Per commemorare l'evento, Ricciardi firmerà l'articolo *La rentrée de Lyde Rubinstein*, in «Il Giornale d'Italia», 7 luglio 1912.

11. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Sulmona, 31 dicembre 1911. I documenti citati sono contenuti nel Fondo "Ricciardi" dell'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani.

12. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, 17 gennaio 1913.

13. La prima edizione del Festival *en plein air* di opere dannunziane, a cura di Ricciardi, ebbe luogo

sia in chiusura dopo un lavoro «febbrile di venti giorni», ma prima ancora di licenziarlo iniziano incalzanti le richieste a D'Annunzio perché interceda presso l'editore milanese Treves per pubblicarlo e, soprattutto, perché gli riconosca il suo *imprimatur* firmandone la prefazione. Ricciardi lo prega, inoltre, di farne tradurre in francese alcune parti per sottoporle alla Rubinstein, immediatamente designata come interprete d'elezione della nuova arte. Ma l'8 ottobre 1913 l'entusiasmo è soffocato da una preoccupante scoperta: reduce da «5 giorni di tormenti, pensando alla funzione della musica nel drama»¹⁴ (in effetti, tra le parti più deboli dell'intero impianto), legge su «Comoedia» del 4 ottobre un articolo intitolato *Un théâtre moderne en Allemagne*, di cui acclude un ritaglio:

Credei di morire. Dopo ho pianto, non solo di dolore, ma di rabbia. Dopo il Remington¹⁵ e il teatro del colore (!) di Caramba¹⁶, anche questo! Come ho sofferto! Da nove anni vivo come un uomo legato che si vede rubare le cose più care senza potersi difendere. Siamo ancora ai *décors lumineux* ma assai vicini al colore assunto come elemento principale del drama: architettura e luce. = Quel giorno sarà finita per me!¹⁷

L'urgenza di affermare la propria paternità sulla teoria del colore, distinguendola dagli esperimenti che altri prima di lui avevano condotto, dalla scena mobile vivente di Loïe Fuller a Craig ad Appia¹⁸, tutti debitamente analizzati nel primo

a Pescara dal 15 al 17 agosto del 1913 (ma il progetto era stato avviato nel 1912), con gli allestimenti de *La fiaccola sotto il moggio*, *La Gioconda* e *La città morta* (con interpreti: Varini, Berti, Galiani, Rosaspina). L'esito positivo è comunicato al poeta con un telegramma diretto ad Arcachon: «La pineta e [*sic*] consacrata città morta ha chiuso il primo festival della vostra bejruth [*sic*] devotamente = Ricciardi =>» (A. Ricciardi, telegramma a G. D'Annunzio, Pescara, s.d.). Il progetto manageriale e artistico abruzzese di Ricciardi s'inscrive nella cornice dell'ideale di un rinnovamento che affonda le radici nei primordi della scena: «[...] il 'Festival Dannunziano' porterà così i due caratteri principali eminenti, che resero il teatro nell'antichità, severo come un tempio ed orgiastico come un baccanale, l'oblio estetico raggiunto con la semplicità dei mezzi, la ingenuità della natura, la voce ed il gesto, l'uomo e la terra, oltre quella divina impressione delle solitudini marine [...] e la *popolarità* cioè la realizzazione del minimo mezzo economico applicato allo spettacolo» (A. Ricciardi, *Il Festival Dannunziano e il teatro all'aperto*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 42.)

14. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, 8 ottobre 1913. Come si noterà di seguito, Ricciardi impiega indifferentemente i lemmi "drama" e "dramma", sia nella corrispondenza, sia nei capitoli de *Il teatro del colore* e negli articoli pubblicati successivamente. Non sembra pertanto ravvisabile una scelta consapevole né tanto meno un'evoluzione nel tempo di tale questione terminologica.

15. Ricciardi si riferisce a Wallace Remington, maestro di ballo al Queen's College di Londra, inventore nel 1913 dell'"Organo a colore", una macchina lignea simile a un armadio, dietro i cui sportelli (azionati da un'apposita tastiera) si nascondono fonti diverse di luce colorata che si proiettano su uno schermo collocato di fronte al marchingegno. Wallace fu anche compositore di "sonate a colore".

16. Il riferimento è a Luigi Sapelli, in arte Caramba, che in qualità di costumista e responsabile degli effetti luminosi del Teatro alla Scala di Milano sperimentò in quella sede l'impiego della Cupola Fortuny, con l'obiettivo di dilatare lo spazio scenico e rarefare l'atmosfera.

17. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, 8 ottobre 1913.

18. Il loro è, per Ricciardi, un uso del colore ancora in funzione descrittiva: «il colore nei precursori rientra nella tecnica del teatro non già del dramma. Con i precursori restiamo nel campo della pittura non del poema; essi mirano a creare la nuova scena, noi tendiamo al nuovo dramma. Logicamente

capitolo del saggio per evidenziarne le sostanziali differenze dalla sua proposta, diventa un'ossessione. Le richieste al poeta sono ancora più insistenti: non più finalizzate solamente alla pubblicazione del volume ma a una verifica scenica vera e propria, affidata alla Rubinstein, con testi composti *ad hoc* dal poeta o con più semplici scenari di pantomima. Le informazioni carpite dall'articolo confermano, tuttavia, la plausibilità di alcune intuizioni tecniche già sviluppate da Ricciardi: «ho cercato di consolarmi pensando che dopo tutto potrebbe essere un bene quanto ho letto e che la tecnica della trasparenza (proprio come io vi dicevo!) abolendo la cupola Fortuny¹⁹ facilita l'applicazione del colore nel teatro»²⁰ (la futura proposta scenica dell'Argentina prevedrà infatti che proiettori e orchestra scompaiano dalla vista degli spettatori, insieme alle luci della ribalta, sostituiti da "proiettori ad acqua" che sprigionano i loro colori da diverse zone del palco, in un accordo unitario orchestrato da Ricciardi stesso.)

Nel dicembre del 1913, infine, arriva la lettera di accompagnamento al volume, dattiloscritto su richiesta di D'Annunzio:

Caro maestro,

Eccovi il breve libro scritto in contemplazione della vostra Poesia e suggeritomi da Voi. Non v'è pagina che io abbia scritto senza vedervi. Talvolta mi è parso di avere due vite: una nella vostra zona di fuoco ed una nel freddo mondo qui attorno. In fondo al volume aggiungerò gli adattamenti per varie scene, gli esempi, e *Lo schiavo*²¹.

Spero di aver meritato la vostra Parola di presentazione al pubblico. Questo fatto modificherà la mia vita e concluderà la mia prima crisi estetica²².

Di certo D'Annunzio non rispose nel modo atteso alle richieste se, ancora un anno dopo (siamo nel giugno del 1914), Ricciardi è costretto a chiedere nuovamente

quelli si riallacciano al Servandoni ed ai grandi scenografi, noi agli autori. Perché intendiamo fare della scena non una cornice, ma una parte del dramma; l'elemento visibile di esso, non l'elemento esteriore» (A. Ricciardi, *Che cosa è il Teatro del Colore*, conferenza tenuta nel ridotto del Teatro Argentina il 17 marzo 1920, alla vigilia delle rappresentazioni, ora in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 60. Il testo fu in quella occasione pubblicato in un opuscolo distribuito ai presenti). A chiarire ulteriormente la novità della proposta ricciardiana rispetto a quella dei precursori sembra intervenire lo stesso Bragaglia quando ricorda che, invece, nella visione di Ricciardi «un rosso nasce in scena, o ci entra, come v'entra o come può apparirvi un personaggio: un verde può contrastarlo ed opporsi ad esso: un viola può secondarlo, seducendo un prossimo giallo, assumendo sagome ed espressioni, movenze e proporzioni di spazio, secondo una propria azione e con funzione indipendente. [...] facendo della scena non una cornice, – ma una essenziale parte del dramma, se non lo spettacolo intero» (A.G. Bragaglia, *Il segreto di Tabarrino*, Vallecchi, Firenze 1933, p. 72.)

19. La Cupola Fortuny è un sistema di illuminazione teatrale, brevettato da Mariano Fortuny nel 1901, che sfrutta le proprietà della luce indiretta, diffusa e regolabile. Il progetto si struttura attraverso una sezione di sfera da installare sul fondo del palcoscenico, che consente la diffusione della luce e di eventuali giochi cromatici.

20. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, 8 ottobre 1913.

21. *Lo schiavo* è una «visione drammatica» composta da Ricciardi appositamente per gli allestimenti di teatro del colore già tra il 1906 e il 1907.

22. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, s.d.

te un'opinione sul suo scritto²³. Gli anni della guerra trascorrono lasciando cadere un velo sulla questione. Eppure, Ricciardi continua a viaggiare e a tenere conferenze in Italia e all'estero per diffondere le sue teorie. Il libro, ultimato nel 1913, sarà pubblicato «ignobilmente dal Facchi»²⁴ e non da Treves, solo nel 1919, durante un lungo viaggio in Sud America del suo autore (un'edizione, anche per questo motivo, ricca di refusi). Il lungo titolo originario, *Saggi sul colore. Fiumi azzurri, giardini crocei, tempi verdi, silenzi violacei, donne vermiglie...*, sarà sintetizzato in *Il teatro del colore*. L'edizione non conterrà la prefazione di D'Annunzio e avrà un epilogo diverso da quello inviato al poeta per la revisione²⁵: la prima bozza auspicava una rinascita del teatro attraverso il colore e per mezzo della scena *en plein air* così come era stata concepita da D'Annunzio e vedeva proprio nella riscrittura di *Fedra* a opera del vate il simbolo della nuova era²⁶. Quest'ultimo omaggio al poeta viene cassato e sostituito dall'auspicio di un rinnovamento offerto da un teatro aperto al mare, in cui ridar vita alle «grandi feste greche, ultima luce dell'occidente»²⁷.

Dopo qualche mese dalla pubblicazione del volume, si creano infine le condizioni per testare scenicamente quelle teorie, con la programmazione di un ciclo di spettacoli sul colore al Teatro Argentina di Roma inizialmente previsto tra il 18 e il 30 marzo 1920 (la data del debutto fu posticipata al 20 per problemi tecnici). L'in-

23. «Vorrei anche conoscere le vostre impressioni sul manoscritto del libro del colore, che vi feci tenere l'inverno scorso. Non cesso intanto d'inseguire tutti i sogni» (A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Chieti, 29 giugno 1914.)

24. A. Ricciardi, *Che cosa è il Teatro del Colore*, cit., p. 73.

25. Sinisi pubblica, a tal proposito, una lettera di Ricciardi all'editore Facchi in cui si chiede di sostituire la parte finale del libro con uno scritto che invia contestualmente («Il finale del libro va corretto come nella pagina acclusa, cioè il libro finisce con 'l'ultima luce dell'occidente'. Le altre righe vanno omesse. Mi raccomando la data. Il titolo del libro è *Il teatro del colore*», A. Ricciardi, lettera all'editore Facchi, Genova, 12 ottobre 1919, in S. Sinisi, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, cit., p. 134). D'altro canto, il confronto con le bozze originarie custodite al Vittoriale dimostra come la natura composita del testo non sia dovuta, come invece ipotizza Sinisi, ad aggiustamenti e notazioni concepiti tra il 1913 e il 1919 e mal recepiti dall'editore. La bozza inviata a D'Annunzio coincide, infatti, integralmente con l'edizione data alle stampe, tranne che per cinque punti ben isolati: come si diceva, il finale; il titolo; l'assenza della prefazione dell'autore (che nell'edizione definitiva sostituisce quella mai consegnata da D'Annunzio); la presenza di un'interpolazione alla prima sezione, relativa alla storia della percezione dei colori nelle diverse epoche (poi esclusa dalla redazione finale) e in ultimo, l'assenza della tormentata sezione sulla musica e sul suo rapporto con la parola (intitolata nell'edizione definitiva *Le arti della vita*), che si esauriva in un rapido accenno alla questione, che veniva rinviata a una successiva elaborazione (cosa che, in effetti, avvenne in sede ultima.)

26. Dopo aver riconosciuto in una scena antinaturalistica, anche all'aperto, in cui si persegue la fusione delle arti cara ai greci, il mezzo per rinnovare la scena teatrale, le bozze iniziali contenevano, invece dell'auspicio della ripresa delle «grandi feste greche, ultima luce dell'occidente», un altro «richiamo»: «noi riprenderemo le grandi feste. Un poeta aveva incominciato a rivelarle: la grande arte teatrale, privilegio dell'occidente, entrava in Italia. Una grande attesa ed un grande raccoglimento consacravano ogni nuova celebrazione della montagna, delle belle navi e della razza. Ogni anno perciò ne rimaneva segnato come dallo spirito che vi appariva. Come gli etiopi dividono il ciclo solare secondo gli evangelii, io divido il tempo secondo le opere che ha prodotto. Dall'anno di *Fedra* il teatro Italiano è in esilio» (A. Ricciardi, bozze di *Saggi sul colore. Fiumi azzurri, giardini crocei, tempi verdi, silenzi violacei, donne vermiglie...*, 83 fogli sciolti dattiloscritti.)

27. A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, cit., p. 155.

tervento di D'Annunzio sarà sollecitato per un'ultima volta durante la fase organizzativa degli spettacoli romani, iniziata, come rivelano le lettere, già nel luglio del 1919²⁸. Al poeta è richiesta, se non un'opera appositamente composta, almeno un'opinione su quali brani delle *Laudi* siano più adatti a essere inseriti nel programma di spettacoli²⁹, e notizie relative a un eventuale soggiorno italiano della Rubinstein per quel periodo, ipotizzandone ancora un diretto coinvolgimento. A nulla varrà l'accorato appello inviato a D'Annunzio una settimana prima dell'avvio degli spettacoli: «mio caro maestro, vi ho scritto e telegrafato invano per il *teatro del colore*: non è possibile che al momento dell'attuazione del mio sogno io viva senza di Voi [...]. Il teatro del colore è legato alla vostra arte infinita! Siete voi solo che al di sopra di tutto e di tutti potete dirmi la sola parola che aspetto»³⁰. Anche stavolta Ricciardi non otterrà alcuna risposta.

Pur alimentato dagli sforzi organizzativi e artistici della migliore squadra futurista romana³¹, e anche per questo motivo per molti anni equivocato come tale, l'esperimento dell'Argentina fu un fallimento. Non v'è recensore che non registri l'esplicita ostilità del pubblico, impegnato in scambi polemici a scena aperta e, soprattutto, che non manifesti la propria perplessità sul senso dell'intera operazione, recepita come raffazzonata sul piano tecnico e non sostenuta da un robusto impianto teorico. Più attento a riconoscere il contributo pionieristico di Ricciardi è Adriano Tilgher, per cui

il teatro del colore esige una perfetta organizzazione tecnica, larghezza di mezzi, impianto stabile, scrittori, direttori, scenografi, attori e meccanici specialmente educati, un pubblico spiritualmente educato a gustarlo; tutte condizioni che oggi o non esistono affatto o sono appena embrionali. Ma tutto ciò che è prima di essere non era. E bisogna bene che ci sia qualcuno che faccia il primo passo, Achille Ricciardi ha avuto il merito di muovere questo primo passo³².

Al netto dei limiti dell'impresa³³, le ragioni dell'insuccesso furono molteplici: le

28. «Caro Maestro, mi rincresce di non trovarvi a Roma. Spero avrete ricevuto il programma per le rappresentazioni di colore» (A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Roma, 24 luglio 1919.)

29. Il programma dell'Argentina, esteso come si diceva dal 20 al 30 marzo, comprese, alla fine, due spettacoli tratti dalle *Laudi* d'annunziane: *Ditirambo III* e *Novilunio*. Furono allestite, inoltre, le seguenti opere: *Il velo della felicità* di G. Clemenceau, *Noite d'ottobre* di A. De Musset, *Rose di carta* di L. Folgore, *L'intrusa* di M. Maeterlinck, *L'après-midi d'un faune* di S. Mallarmé, *Chitra* di R. Tagore, *Salomè* di O. Wilde, *Bateau ivre* di A. Rimbaud, *Simun* di A. Strindberg, oltre al già citato *Lo Schiavo* dello stesso Ricciardi. Scene e costumi di E. Prampolini e U. Gianattanasio. Compagnia diretta da Achille Vitti (composta da: Bertacchini, Bortolotti Brizzolari, Bianca Camagni, Soave Gallone, Loris Gizzi, Glisorizzi, Lucienne Myosa, Nella Montagna, Giovanna Scotto, Raimondo Van Riel, Hèlène Wnoroska.)

30. A. Ricciardi, lettera a G. D'Annunzio, Roma, 12 marzo 1920.

31. Anche Filippo Tommaso Marinetti fu assoldato come voce fuori campo nell'allestimento del poemetto *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé.

32. A. Tilgher, *La prima del Teatro del Colore all'Argentina*, in «Il Tempo», 21 marzo 1920.

33. Per una puntuale disanima di alcuni aspetti degli allestimenti e della reazione della critica si rimanda a S. Sinisi, *Una scena psichica*, cit., pp. 21-30.

gravi carenze dell'organizzazione, totalmente insufficiente sul piano tecnico, lo spaesamento degli attori (con la ritirata strategica di Achille Vitti all'indomani dalle prime stroncature) e il testocentrismo della critica, abituata ad analizzare in termini razionalistici e naturalistici persino le scelte cromatiche (in contrasto con uno dei principi cardine del pensiero ricciardiano³⁴). Pregiudizio subito denunciato da Ricciardi, quando osserva che

gli spettacoli del colore sfuggono al controllo dei critici drammatici, perché qui non si tratta di giudicare lavori letterari, tanto più che le opere rappresentate portavano la sigla di autori ormai consacrati. Qui non si tratta di idee, dei valori e dello sviluppo di esse, di tesi e di analisi, di problemi dell'anima, ecc. Qui l'essenziale, come in tutte le arti non letterarie, è invece la sensazione: il suono, il colore³⁵.

In un recente studio, Roberto Tessari avverte che più che nel libro sul colore, definito dal suo stesso autore «confuso e violento»³⁶, sia utile cercare negli scritti, pubblicati nel 1925 da Gobetti e Bragaglia, la conferma «d'un pensiero sullo spettacolo in fondo sempre coerente con i propri principi di fondo», che eleva Ricciardi a tenace assertore di «un'arte della performance finalmente immune dal morboso dominio del logos»³⁷. Soprattutto Prampolini e Bragaglia³⁸, coinvolti direttamente da Ricciardi nelle sue sperimentazioni di teatro del colore, hanno posto in rilievo il contributo dello sperimentatore per il recupero della centralità della messa in scena. Entrambi enfatizzano la vocazione internazionale di Ricciardi, ricordando i suoi «pellegrinaggi compiuti intorno ai principali teatri europei»³⁹, e lo identificano con il *régisseur*, coordinatore delle forze in gioco sulla scena, funzione determinante per sfuggire all'ipertrofia della parola. E quando Bragaglia,

34. Le scelte cromatiche devono essere arbitrarie: se la messa in scena si configura come «traccia sensibile dell'opera psicologica» del drammaturgo, gli adepti della nuova arte si serviranno «degli elementi della pittura *nel tempo* ed in rapporto all'azione, per rappresentare questa indipendentemente dagli attori, ambiente e scena; disponendo i colori come *segni* consecutivi arbitrari visivi, per rivelarci il mistero al di là della forma ed esteriorizzare anche il divenire psicologico, la parte inespressa subliminare [*sic*] dell'azione, oltre il divenire esterno di essa (la danza)» (A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, cit., pp. 141-142.)

35. A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 87.

36. Ivi, p. 81.

37. R. Tessari, *Postfazione*, in A. Ricciardi, *Scritti teatrali*, cit., p. 123.

38. È opportuno ricordare che Bragaglia sin dai suoi esordi si distingue nella sperimentazione delle potenzialità espressive dell'illuminotecnica. Egli stesso rivendica la precedenza su Ricciardi nell'applicazione scenica di tali ricerche. La sua "luce psicologica" era stata impiegata, infatti, già nel 1919 negli allestimenti di *Per fare l'alba* e de *La Bella addormentata* di Pier Maria Rosso di San Secondo. Tuttavia, è pronto a riconoscere che in quelle occasioni aveva «praticato precisamente l'opposto del 'Teatro del Colore': «la mia 'Luce' intende umilmente commentare la poesia e collaborare alla creazione di una atmosfera di suggestione: il 'Teatro del Colore' invece vuol giungere a dare il dramma del colore indipendente, soltanto *motivato* dalla poesia» (A.G. Bragaglia, *Il segreto di Tabarrino*, cit., pp. 71-72). Sul rapporto tra l'uso del colore in Bragaglia e in Ricciardi cfr. S. Sinisi, *L'avventura del colore. Due pionieri a confronto: Ricciardi e Bragaglia*, in Ead., *Cambi di scena*, cit., pp. 137-146.

39. E. Prampolini, *L'atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio*, in «L'impero», 11 luglio 1923, ora in S. Sinisi, *Variété*, cit., p. 70.

in uno scritto commemorativo del 1924, rievoca i tanti aneddoti dovuti alla ingenua stravaganza dell'abruzzese (come la posa estatica, con ancora la sua vecchia pelliccia da pastore della Maiella, assunta una volta ammesso al salotto parigino di Sarah Bernhardt, o il grave indebitamento, con relativa svendita della casa e dei poderi paterni, per finanziare il suo teatro), conclude a ogni modo, ottimisticamente, che «egli sarà tenuto presente, quando noi avremo vinto, tra pochissimo tempo»⁴⁰. Quale sarebbe la battaglia da vincere? Quella per riconoscere alla messa in scena una sintassi espressiva autonoma e specifica. Riteatralizzare la scena, meccanizzandola tramite l'ingegneria teatrale e sottraendola al letterato per affidarla al *regisseur* (il corago-apparatore di Bragaglia), era uno degli impulsi più forti delle avanguardie europee⁴¹. D'altro canto, ogni tentativo di affermazione della regia non poteva essere disgiunto da una rivendicazione radicale dell'autonomia linguistica dell'arte scenica. Come osserva Gobetti: «per ritornare al senso dello spettacolo, al suo fascino grandioso e, diciamo pure, religioso, abbiamo bisogno di maghi e non di letterati»⁴². Un binomio *regisseur*-mago e poeta che Prampolini⁴³ accosta a Ricciardi e che quest'ultimo aveva già validato nel corso della conferenza tenuta nel ridotto dell'Argentina alla vigilia delle rappresentazioni del colore, rispondendo alle obiezioni di Eugenio Giovannetti:

[...] il primo ad essere rammaricato di non appartenere alla schiera dei grandi poeti sono io e che quantunque ella voglia chiamare poeti solo quelli che scrivono versi, io vorrei risponderle che anche il *Régisseur* appartiene alla grande famiglia della poesia perché anch'egli compie nel mondo la missione dei poeti che è quella di rivelarci l'ignoto delle forme, il simbolo delle apparenze, di trasfigurare la sembianza delle cose [...]⁴⁴.

In quest'ottica si spiega l'interesse di Ricciardi per il cinema, condiviso con Bragaglia, per il quale esso, più che costituire una minaccia per lo spettacolo dal vivo è al contrario annuncio di un'evoluzione tecnica estensibile alla scena e monito sulla natura essenzialmente visiva del teatro. Posizione estremizzata da Ricciardi

40. A.G. Bragaglia, *L'idea di Ricciardi*, cit., p. 14. È sintomatico che la chiusa battagliera sia attenuata nella rielaborazione dello scritto pubblicata successivamente nella raccolta di saggi critici e programmatici *Il segreto di Tabarrino*; la certezza della vittoria cede il passo a una più moderata dichiarazione di impegno nell'affermazione di una nuova idea di scena: «il nostro compagno Achille Ricciardi vive con noi, che di lui parliamo sempre. Egli partecipa alle nostre lotte: il suo spirito collabora, per le sue idee, ai nostri lavori» (A.G. Bragaglia, *Il segreto di Tabarrino*, cit., p. 80.)

41. La bibliografia relativa alla schiera di riformatori raccolta intorno all'invito di Georg Fuchs a «*rethéâtraliser le théâtre*» è ampia. Per uno sguardo complessivo sulla questione cfr. F. Cruciani, C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in Idd. (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 13-34 e F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016.

42. P. Gobetti, *L'inganno degli occhi* (1923), in Id., *Scritti di critica teatrale*, cit., p. 570.

43. A proposito degli spettacoli all'Argentina, Prampolini ricorda: «Non era l'opera di un elettricista che regolava questa 'partitura luminosa', ma quasi la mano di un mago, che orchestrava, come un alchimista redivivo, la funzione dell'azione teatrale» (E. Prampolini, *Elementi formativi della scenografia contemporanea*, 1950, in S. Sinisi, *Variété*, cit., p. 106.)

44. A. Ricciardi, *Che cosa è il Teatro del Colore*, cit., p. 75.

di che, come rivela un telegramma del settembre 1921⁴⁵, padroneggia il nuovo linguaggio in prima persona girando in Abruzzo un film-documentario destinato all'America (con scene che riprendono Francesco Paolo Michetti all'opera), di cui tuttavia non si conoscono gli esiti. Ricciardi aveva già commentato con ironia la questione dell'influenza del cinema sulla scena teatrale, a chiusura di un articolo intitolato *Un Teatro Sperimentale*: il montaggio, con i suoi tagli, i cambiamenti rapidi di paesaggi, i primi piani, è già per lui una risorsa propria del linguaggio teatrale, dal momento che «il più antico autore di cinematografo è morto da tre secoli e si chiamava Shakespeare»⁴⁶. Semmai, egli avanza l'ipotesi che il rapporto possa essere rovesciato, citando a supporto della sua tesi un articolo apparso su una rivista di Buenos Aires a commento dei suoi esperimenti: l'invito del teatro del colore a esprimere «l'essenziale col sensibile si irradieranno nel cinematografo. Esso rimarrà l'arte delle linee espressive in movimento, mentre la nuova arte, ottava arte del colore in movimento, la integrerà»⁴⁷.

Anche la riconsiderazione della funzione attoriale è da intendersi nella direzione della riteatralizzazione della scena. In quest'ottica può essere letta la scelta di Prampolini di collaborare agli esperimenti al Teatro Argentina. L'esperienza del teatro del colore (ristretta alla realizzazione dei costumi e delle scene) consentirà a Prampolini di tentare una prima limitazione del ruolo dell'interprete (da lui elaborata fino a quel momento solo sul piano teorico), «sostituito», come rileva Sinisi, «in gran parte nelle funzioni espressive dai valori evocativi forniti dai giuochi cromatici»⁴⁸. Un ridimensionamento dell'attore da intendersi come attacco al naturalismo e finalizzato a opporre al teatro concepito come trascrizione letteraria, un teatro inteso come spettacolo visivo. In questi termini, estremizzando le posizioni assunte nelle pagine del libro dedicate all'interprete della scena⁴⁹, all'indomani degli spettacoli romani si esprime lo stesso Ricciardi. In un curioso scritto di

45. «Sto eseguendo film abruzzesi destinato America ho cinematografato convento e Michetti all'opera egli mi suggerisce di riprodurre una pagina del manoscritto trionfo morte però desidero vostro consenso stop informovi film fiume sarà eseguito New York fine mese nostra casa spero vedervi prima partenza affettuosamente» (A. Ricciardi, telegramma a G. D'Annunzio, Pescara, 22 settembre 1921). L'episodio è ricordato da Bragaglia nello scritto commemorativo già citato: «Nel frattempo faceva il primo film-giornale dall'Italia, presentando in America cinematografie di propaganda italiana» (A.G. Bragaglia, *Il segreto di Tabarrino*, cit., p. 73.)

46. A. Ricciardi, *Un Teatro Sperimentale*, in Id., *Scritti Teatrali*, cit., p. 51.

47. A. Ricciardi, *Che cosa è il Teatro del Colore*, cit., p. 77.

48. S. Sinisi, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Variété*, cit., p. 33. Come si sa, la questione raggiungerà un radicalismo maggiore nell'evoluzione delle teorie prampoliniane, in cui, come sottolinea Lorenzo Mango, la macchina dinamico-cromatica diviene «un oggetto spettacolare in sé, in grado di farsi protagonista di un teatro astratto che fa a meno dell'attore [...]» (L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, p. 83.)

49. «Quale sarà dunque la funzione dell'attore in questo teatro? [...] La perfezione dell'attore non è più essenzialmente plastica, cioè individuale, ma armonica rispetto alla scena ed alla massa degli esecutori: è un rapporto di danza. [...] Per questa tecnica si richiedono gli attori giunti alla parola attraverso la via delle imitazioni silenziose: e perciò Ida Rubinstein può dirsi la vera ispiratrice della nuova arte: e si richiedono le nature plastiche, che, per essere rimaste lungamente in una stessa attitudine, hanno potuto misurare la risonanza del gesto nell'ambiente: l'episodio lirico è congiunto inseparabilmente

autoanalisi (in cui si riferisce a se stesso in terza persona), composto in polemica con la critica ufficiale, egli sostiene che tra i più gravi limiti dell'operazione vi sia stato il non aver rinunciato del tutto alla «materia umana»: non «so spiegarmi come sostituendo alle carte la tela e la seta, ai cieli mobili i cieli vivi, l'autore non abbia sostituito anche gli attori, cioè la materia umana dello spettacolo. L'occhio del pubblico ha scoperto subito questo disaccordo»⁵⁰. Per il loro stesso autore gli allestimenti non avevano raggiunto quell'auspicata armonia tra le forze che insistono sulla scena, eppure avevano offerto finalmente un'occasione decisiva per erodere la secolare tirannia di *Sire Le Mot*⁵¹. In un articolo intitolato *Il teatro è malato*, Ricciardi avverte che la malattia che affligge la scena è quella del dramma logico, imposto dai francesi⁵², in cui si farebbe largo uso del procedimento dimostrativo. Ma per lui la radice del male era già nel teatro occidentale delle origini, cui l'oratoria greca aveva impresso profondamente la sua orma. Il teatro, per Ricciardi, sarà guarito quando al logico e all'ostacolo della parola si sostituirà la «sensazione pura», da intendersi come regime di equilibrio tra le arti della scena, linguaggio autonomo: «le matematiche esuleranno, rinascerà la danza, rapporto fra esseri e cose, fra l'umano e l'incoscienza, fra il ritmo e lo spazio»⁵³. Ma la considerazione del teatro come fatto eminentemente scenico era già stata pienamente acquisita nel 1913, come mostra il libro sul colore:

Il vero teatro è l'arte della rappresentazione. Ogni opera, concepita per la scena, consta di due parti o forme: il testo scritto e l'esecuzione. Questa seconda forma è più propriamente (ed anche etimologicamente) il drama. Mentre la prima parte è invariabile, questa seconda invece è sempre diversa. [...] L'arte della rappresentazione è il mezzo della vittoria diretta: è il giudizio del *régisieur*; è il testo scritto convertito attraverso un altro temperamento, diverso da quello dell'autore: è un'arte di trasposizione. A questo secondo momento del drama che è il vero Dionisiaco, concorrevano, in antico, le discipline del bello come elementi e non come valori⁵⁴.

E a quanti obiettano che il teatro del colore si servisse ancora della parola, Ric-

a questo prolungamento dell'immobilità, che rappresenta l'eco dell'attore nel mezzo scenico» (A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, cit., pp. 111-112.)

50. A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, cit., p. 81.

51. Il riferimento è al saggio del 1921 di Gaston Baty (*Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot*, in «Les Lettres», 1° novembre 1921), in cui, come osserva Perrelli, il francese aveva contrapposto «*Madame la Scène a Sire Le Mot*, cioè all'ipertrofia dell'elemento verbale', senza però – a ben leggere – svalutare l'importanza del verbo drammaturgico, che coincide propriamente con la parola che rende l'uomo umano» (F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, cit., p. 153.)

52. «Data dai francesi la malattia più grave del teatro moderno: la logica. Questi maestri incontestabili del genere hanno stabilito il dramma logico: una premessa ed una conseguenza: un inizio, dei punti di sosta, la discussione: il quesito e la soluzione, una per ogni caso, per ogni tesi, per ogni dilemma. [...] Se il teatro greco nasce dall'oratoria, il teatro francese porta le stigmate dello spirito e dell'epoca: la filosofia, l'ipotesi, il dilemma, il caso, il procedimento logico» (A. Ricciardi, *Il teatro è malato*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 16-17.)

53. Ivi, p. 22.

54. A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, cit., pp. 132-133.

ciardi risponde che, ad ogni modo, non tutti i testi sono adatti per essere rappresentati dalla scena cromatica⁵⁵. Il repertorio di riferimento non può più essere il teatro borghese o il teatro di idee, ma un teatro di impressioni derivate dal mito, un teatro eroico, creato appositamente o ricercato con fatica «rivolgendosi persino a un Indiano» (Ricciardi si riferisce a Rabindranath Tagore): «non si poteva mettere in scena col metodo del colore la *Buona figliuola* o *Mario e Maria*, lavori rispettabili, ma improntati alla scuola oratoria e logica del Teatro Francese come non sarebbe stato possibile ad Anna Judic di creare Hedda Gabler»⁵⁶.

Come rileva Bragaglia, se la divina fantasia ricciardiana è stata equivocata come una svagata utopia, ciò è avvenuto per la mentalità testocentrica difficile da scalfire, ma anche perché mancavano in Italia adeguate tecnologie e professionalità. I cedimenti al misticismo e al lirismo simbolisti condannati da Gobetti, l'esaltazione per la "sensazione pura", che compromettono talvolta la densità del disegno teorico ricciardiano, sono d'altro canto arginati da un deciso orientamento pratico e dalla cognizione dell'arretratezza della scenotecnica in Italia. Perciò, parlando con fiducia del futuro delle scene italiane Ricciardi esprime i suoi auspici perché ci sia un giorno «almeno a Milano un palcoscenico *gigante*, un sistema di luce Fortuny, un moderatore del quadro scenico, ed un trovarobe che ignori il 'colore storico'»⁵⁷. Limiti che compromisero la ricezione della proposta di Ricciardi (e non solo⁵⁸), cui ad ogni modo spetta il merito di essere stato tra i primi in Italia ad aver insinuato il dubbio che il sistema di forze che insistono sulla scena dovesse trovare un nuovo equilibrio. Come proclamò il suo autore, concedendosi dell'autoindulgenza,

se il Teatro del Colore non fosse uscito dalla sua prigione, tutti gli errori, tutte le deficienze, tutte le puerilità e le manchevolezze, ma anche le poche bellezze realizzate e le molte possibilità del domani sarebbero rimaste nel limbo del Non-avvenuto o nella neopoli delle intenzioni. Rendo giustizia all'ideatore *per aver osato, sapendo di perdere*⁵⁹.

55. In risposta a tale esigenza, nel 1922, Ricciardi organizza un concorso per un nuovo testo drammaturgico destinato al teatro del colore. La commissione giudicatrice, presieduta da Tilgher e composta da Ricciardi, Marinetti, Sante De Sanctis, Camillo Innocenti, Franco Liberati, Fausto Maria Martini ed Enrico Somarè, assegnò il premio a *La danza di Frine* di Antonio Galeazzo Galeazzi (Campitelli, Foligno 1933).

56. A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, cit., pp. 82-83.

57. A. Ricciardi, *Il futuro teatro italiano. Ai giovani del Nord e del Sud*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 33-34.

58. Il tema della fragilità delle prove sceniche rispetto alle proposte teoriche è estensibile, d'altra parte, ad altre esperienze coeve a quella di Ricciardi. Come osserva Lia Lapini «per varie ragioni, esterne ed interne al movimento marinettiano, la questione della realizzazione scenica del teatro futurista rimane problema irrisolto, costituendo una delle più marcate contraddizioni di un progetto teatrale rivoluzionario indebolito proprio sul terreno della verifica scenica» (L. Lapini, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Titivillus, Corazzano 2009, p. 123.)

59. A. Ricciardi, *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, cit., p. 85.