

El espacio en las Sintesi de Marinetti

Ana MARTÍNEZ-PEÑUELA
Universidad Complutense de Madrid

«Il Futurismo non è mai stato una accademia, ma un fenomeno di vita»¹. Con esta frase Remo Chiti define en 1915 un movimiento que va a ser una adecuación a la nueva realidad industrial de principio de siglo, el extraordinario y rápido crecimiento que tuvo como resultado la Primera Guerra Mundial. Más que una ideología es un comportamiento vital; es una nueva forma de vivir y de considerar la vida, un nuevo modo de ver el mundo, el amor por lo nuevo, el arte apasionado de la velocidad, la denigración sistemática de lo antiguo, de lo viejo, de lo lento, de lo erudito. Todos los espíritus innovadores, según Marinetti, se encontraban bajo la bandera del Futurismo, porque éste proclamaba la necesidad de ir siempre adelante, de no retroceder nunca, e «perché propone la distruzione di tutti i ponti offerti alla vigliaccheria»².

El futurismo es ante todo originalidad creadora, una originalidad aparentemente loca que les lleva a rechazar esa concepción decadentista de la vida como obra de arte para llegar a conseguir la identificación de la vida con el arte, el arte con la vida política considerada como acción (arte = acción). Van a proponer el arte como operación totalizadora que llevará a Marinetti en 1920 a la declarada solución artística del problema social: los artistas al poder³.

Tratan de adecuar el arte a las nuevas perspectivas socio-económicas, de ahí el mito de la máquina, de la velocidad, (la magnificencia del mundo se ha

¹ CHITI, R. (1915: 6).

² MARINETTI, F. T. (1990²: 93).

³ Sobre este tema cfr. LAPINI, L. (1977: 26).

enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad), de la destrucción que lleva de nuevo a la construcción, de la guerra (militarismo, patriotismo), al mismo tiempo que se rompe con las formas «bellas» de una cultura pasada, que no está a la altura de los tiempos: «Non v'è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro»⁴.

La constante tensión hacia la contaminación arte-vida les llevará a querer influir en el hombre de manera decisiva hasta conseguir un cambio social, y la forma más directa de influencia será a través de una manifestación artística que les va a permitir contactar con el pueblo abiertamente: el teatro. Por esto proclaman en uno de sus Manifiestos: «*Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro*», teniendo en cuenta que el 90% de los italianos va al teatro, mientras sólo el 10% lee libros y revistas⁵.

De aquí la necesidad de crear un teatro nuevo totalmente opuesto al teatro «passatista» que se estaba viendo en los teatros italianos de esa época. El teatro de poesía (D'Annunzio, Benelli...), la comedia burguesa (Nicodemi...) provocaron la reacción futurista como fenómeno contestatario que opone a la quietud el dinamismo y la velocidad. Hasta ese momento el teatro se había desarrollado con lentitud, a partir de entonces, si el teatro interpreta la vida, la vida es vivida con velocidad. Todo gira, aparece y desaparece, se multiplica y se destroza, se transforma en esa máquina cósmica que es la vida. Esto les va a llevar a condenar todo el teatro contemporáneo porque «...è tutto prolioso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi con la velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra»⁶.

El teatro futurista nace de dos corrientes bien definidas por Marinetti en uno de sus Manifiestos: 1. «La nostra frenetica passione per la vita attuale, veloce, frammentaria, elegante, complicata, cinica, muscolosa, sfuggibile, futurista»; 2. «La nostra modernissima concezione cerebrale dell' arte secondo la quale nessuna logica, nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna tecnica, nessuna opportunità è impossibile alla genialità dell'artista che deve

⁴ MARINETTI, F. T. (1990²: 10).

⁵ MARINETTI, F. T. (1990²: 114).

⁶ MARINETTI, F. T. (1990²: 114).

solo preoccuparsi di creare delle espressioni sintetiche di energia cerebrale le quali abbiano VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ»⁷.

Hay que liberar al teatro de su carácter burgués y comercial y restituirlo al arte, es decir a la nueva invención de las formas. El teatro futurista fue un intento generoso y audaz dirigido hacia una auténtica revolución teatral cuyas huellas las vamos a encontrar en las distintas formas de espectáculo de las décadas siguientes, aunque mezcladas con otros movimientos de vanguardia.

El autor de la transposición escénica de la poética futurista fue Filippo Tommaso Marinetti que invadió la escena estruendosamente, introduciendo formas revolucionarias al considerar el teatro como puro espectáculo que escenificase todos los descubrimientos «que nuestra genialidad produce en el subconsciente», frente a un teatro concebido únicamente como texto escrito para recitar.

Marinetti encontró en el teatro la forma de expresión más acorde con su manera de ser: necesitaba comunicarse, pero una comunicación directa con un público vivo y presente, por eso en sus obras de teatro no se dirige a un lector silencioso sino a un espectador inquieto al que hace reaccionar para que intervenga en el espectáculo. Un teatro dinámico en el que se exige la colaboración de un público también dinámico. La nueva sensibilidad futurista tratará de representar (tanto en pintura como en música o teatro) esa sensación dinámica, a la vez que deberá transportar al espectador al centro de la obra de arte haciéndole copartícipe y no mero contemplador. El único fin de todas las artes, incluido el arte dramático está en sacar al público de la rutina cotidiana para transportarlo a un ambiente fascinante de exaltación intelectual.

Esta necesidad de comunicación de Marinetti, compartida por los futuristas, les lleva a «transformar» la literatura en «teatro de propaganda» a través de sus Manifiestos con los que entran en contacto inmediato, frontal, con los destinatarios. Así, por ejemplo, el manifiesto titulado *Il teatro futurista sintetico* redactado por Marinetti, Settímelli y Corra en 1915, eleva el teatro a instrumento privilegiado de propaganda bélica que refleja la permanente actitud polémica de sus autores.

En el manifiesto de los dramaturgos futuristas se afirmaba que el arte dramático tiene que tender a una síntesis de la vida en sus líneas más significativas y que no puede existir arte dramático sin poesía, es decir sin exaltación y sin síntesis.

⁷ MARINETTI, F. T. (1990²: 120).

De esta exigencia de síntesis unida a una actitud agresiva va a nacer el Teatro Sintético Futurista que ellos consideran como el único esfuerzo de renovación pronunciado con eficacia en los últimos cien años; propugnan la irrupción de todas las artes sobre el escenario y animan la esperanza de convertir el teatro en algo más moderno.

Desde el punto de vista artístico el Teatro Sintético ofrecía sobre todo un teatro paralelo a su velocísima modernidad. Querían, dada la variedad y la velocidad, situar al espectáculo en el centro de la vida, «fargliene ricevere la totale impressione: Poesia, mistero, dramma, profumo, stranezza, bizzarrie, agilità spiritose, bontà, brutalità, piatezza, notte, sole, calma, uragano», palabras estas de Emilio Settimelli donde traza un breve balance de la experiencia del teatro sintético⁸.

Este teatro constituye un momento fundamental en la historia de la cultura teatral italiana; señala el final del teatro del Ottocento denunciando la decadencia, la falta de actualidad y la insuficiencia expresiva y suscita, aunque sea caóticamente, como señala Calendoli, los fermentos de los cuales nacerá a través de una lenta elaboración el teatro del Novecento⁹.

Lo que los futurista proponen es un teatro sintético, es decir, brevísimo, que resuma en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos, convencidos de que mecánicamente, a través de la brevedad se puede llegar a un teatro nuevo, en perfecta armonía con la velocísima y lacónica sensibilidad futurista, capaz de sostener e incluso de vencer la competencia con el cine.

Frente a la retórica del teatro, que triunfaba en torno a 1915 apoyándose en la técnica, proponen un teatro basado en la destrucción de esta técnica que es cada vez más dogmática, «stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice», un teatro *Atecnico*. Marinetti vierte acusaciones violentas

⁸ SETTIMELLI, E. (1919).

⁹ Dice CALENDOLI (1920, 4 aprile): "Il nuovo teatro italiano di Cavacchioli, Chiarelli, Pirandello, Antonelli, Rosso di San Secondo, è direttamente influenzato dal teatro sintetico futurista creato da Marinetti, Corra e Settimelli. Noi futuristi abbiamo dovuto difendere a pugni nei teatri le nostre prime sintesi teatrali liberate da ogni tecnica, le prime simultaneità e compenetrazioni di tempo e di spazio, le prime fusioni di personaggi reali e irreali, le prime dissonanze, ecc.

Il nuovo teatro italiano procede invece con minor sforzo nel varco aperto da noi. I critici cretini, resistono ancora.

Molti l'applaudono tepidamente criticandolo come futurismo all'acqua di rose.

Noi lo difendiamo incondizionatamente contro l'ormai rancido ed indigeribile teatro di tutti i López Praga, Niccodemi, Bracco e contro quello rancidissimo di Benelli, Morselli, ecc.

contra esas exigencias de la técnica resumidas en diez puntos y que recogen las normas a las que se adecua, en una deprimente ausencia de fantasía, la producción teatral burguesa media de principios de siglo, basándose en que es «estúpido» escribir cien páginas donde bastaría una, en que «tutto è teatrale quando ha un valore» sin necesidad de explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa.

Considera también «estúpido» imponer a la genialidad el peso de una técnica que todos («anche gl'imbecilli») pueden conseguir a base de estudio, de práctica y de paciencia, renunciando al dinámico salto en el vacío de la creación total fuera de todos los campos explorados.

Este teatro debe de ser *dinamico, simultaneo*, es decir, nacido de la improvisación, de la intuición, de la actualidad. «Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli)». La manera de conseguir este dinamismo absoluto es mediante la compenetración de ambientes y de tiempos diversos, como veremos más adelante.

El teatro futurista también tendrá que ser *autonomo, alogico, irreal*; la síntesis sólo se parecerá a sí misma, extrayendo de la realidad elementos que se combinan a capricho, pero de una realidad especializada, constituida por lo que Marinetti llama el mundo teatral que altera los nervios del hombre dotado de sensibilidad teatral.

En el Manifiesto van a resumir en seis puntos lo que es la propuesta razonada del Teatro Sintético Futurista: abolir la técnica, poner en escena todo tipo de descubrimientos, llegar a captar la sensibilidad del público de forma que la acción escénica invada el patio de butacas, fraternizar con los cómicos, abolir la farsa, la comedia, el drama y la tragedia y crear en su lugar numerosas formas de teatro futurista, como: «le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico...», y crear también con el público una corriente de confianza sin respeto.

Indudablemente con el Teatro Futurista Sintético se inicia en Italia la revolución del teatro, dando primacía al momento escénico visivo sobre el teatro de autor y de palabra. Un teatro que quiere recuperar el valor semántico de la imagen (escena, color, gesto), del sonido, del objeto, de todos los componentes de lo específicamente teatral, rechazando el predominio de la comunicación transmitida por la palabra. Para ello utilizan una técnica que tiene una enorme relación con el cine, una técnica de montaje en la que se yuxtaponen las imágenes mediante la inserción, la simultaneidad y la compenetración.

Una de las características esenciales del teatro sintético y especialmente del teatro de Marinetti es, como ya he señalado, la participación activa del público. Sus obras van siempre dirigidas a un oyente inquieto, y no a un lector silencioso, al que procura excitarle para que reaccione e intervenga en el espectáculo aunque sea oponiéndose. El público va a ser colaborador de la acción que no sólo se desarrollará en el escenario sino que invadirá el patio de butacas y provocará al espectador. Algo muy distinto de lo que sucedía en el teatro de principio de siglo, donde el espectador y el drama pertenecían a dos compartimentos estancos, no existía la intrusión del espectador en el drama o el drama dirigido al espectador. Éste debía asistir a la acción en silencio, «con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo»¹⁰. Ahora los futuristas hacen desaparecer la cuarta pared y poco a poco el lugar de la acción tiende a trasladarse del escenario al patio de butacas hasta llegar a una completa inversión.

El comportamiento feroz del público respondía al mensaje claramente provocativo de los futuristas, según un código de comportamiento instaurado por Marinetti desde sus primeras apariciones en escena. Siempre conseguían del público la respuesta y la colaboración deseadas que consistía en intercambio de palabras y de objetos contundentes, «proyectiles vegetales» fundamentalmente, entre escenario y patio de butacas; esto unido a una estoica impasibilidad de los oradores al aumentar la algarabía y a nuevos gestos provocadores cuando ésta empezaba a disminuir¹¹.

Aunque aparentemente se convierte en un juego de la sociedad burguesa, sin embargo no podemos olvidar que el Teatro Sintético lo que pretende es elevar el teatro a instrumento privilegiado de propaganda bélica, y precisamente en esta pasionalidad política que siempre transformó las «serate» en auténticos comicios es en donde Lia Lapini ve el bloqueo de la evolución formal potencialmente presente en dichas «serate»¹².

Marinetti enseña a los autores y actores el deseo de que se les silbe porque «tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello e nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita»; de ahí el horror al éxito inmediato y la búsqueda de una absoluta originalidad innovadora.

¹⁰ SZONDI, P. (1962: 10-11).

¹¹ La condición "indefensa" del público que ocupaba el patio de butacas trajo como consecuencia una inversión en los precios de las entradas que siempre eran altos: las entradas de gallinero eran más caras que las butacas de patio porque éstos exponían más.

¹² Sobre este tema cfr. LAPINI, L. (1977: 40).

El espectáculo futurista sintético agrupaba varias Síntesis y las representaba con largos intervalos de tiempo entre una y otra para crear en el público malestar y así conseguían que éste interviniera necesariamente, silbando nervioso, rechazando o aplaudiendo la breve aparición escénica más por obligación que por libre elección. Con la sola presencia en los carteles de los nombres de Marinetti y sus fieles era suficiente para provocar reacciones violentas del público. Estas batallas campales se agudizaron con el Teatro de la Sorpresa, hasta el punto que le llevaron a Marinetti a inventar la «griglia», una especie de velo metálico, de malla defensiva, que divide el escenario del patio de butacas y sobre el que se paran los «proyectiles». Esta malla se ponía al grito de «giù la griglia»¹³.

Este teatro futurista, como ya he señalado, no es un teatro basado en la palabra sino en el gesto, en la acción, en el espectáculo y en la improvisación. Un teatro en el que el espacio va a tener un valor significativo al ser considerado como un arte predominantemente visivo, y va a ser éste quien imponga sus reglas al drama y al actor. Lo que cuenta para los futuristas son los elementos esencialmente espectaculares: «teatralità, dinamicità, visione», por lo que el actor no será el elemento único indispensable y dominante sino un elemento interpretativo más que forma parte del conjunto escénico. El actor era considerado por Prampolini como un elemento inútil en la acción teatral: «Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente. L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane. La personificazione dello spazio nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte tecnica teatrale poichè viene definitivamente risolto il problema dell'unità scenica»¹⁴.

El espacio dramático es el elemento básico que condiciona todos los demás elementos tanto del texto literario como del texto espectacular: funciones, personajes, tiempo, pero a la vez podemos decir que no depende de ellos, es una unidad dramática independiente.

Poner en escena quiere decir no tanto poner algo en un espacio sino más bien poner un espacio en escena, activar escénicamente un espacio. Es un modo de estructurar el espacio, un filtro por donde pasa la acción que refleja el mundo. Podemos decir que la escena es el espacio transtextual que es

¹³ En una de estas "serate", cuando ya estaban a punto de bajar la "griglia", el propio Marinetti cogió al vuelo una de las naranjas que le lanzaron y en el mismo escenario la peló y se la comió. A partir de ese momento el escándalo se convirtió en aplausos y Marinetti salió esa noche "por la puerta grande" rodeado de los espectadores que habían ocupado la sala.

¹⁴ LAPINI, L. (1977: 132).

impuesto por la presencia de unos espectadores que a su vez imponen unos límites espaciales y está dispuesto en favor de alguien, de quien contempla la escena, teniendo en cuenta que ésta es una máquina visiva, una estructura espacial pensada a partir de su punto de llegada, es decir el punto de vista de quien la tiene que mirar, aunque para el dramaturgo sea un elemento pretextual, el lugar preexistente a la acción.

Teniendo en cuenta los distintos espacios y las rupturas o conexiones que entre ellos se dan, bien a través de la presencia del público como personaje o de la simultaneidad de acciones o del valor dramático de los objetos, etc., voy a analizar brevemente algunas de las Síntesis de Marinetti seleccionando aquellas que considero fundamentales para ejemplificar el significado del movimiento futurista dentro del teatro. En ellas se ponen en práctica todas las nuevas experiencias que proclaman en sus Manifiestos: brevedad, velocidad, dinamismo, avance, originalidad, destrucción, etc. El teatro, como espectáculo social que es, parte de dos espacios en los que interviene el espectador como actor o como mero espectador: el lugar social, el lugar del espectáculo, el lugar físico creado por el espectador en el que se ve y se deja ver convirtiéndose en ese momento él mismo en actor (miradas, saludos, gestos...) en una puesta en escena anterior a la representación; es la puesta en escena *del* espectador.

En el momento que empieza el espectáculo la sala, en el teatro tradicional, deja de existir y empieza la puesta en escena *para* el espectador, desapareciendo al apagarse las luces todo lo que está fuera del escenario.

En el teatro sintético de Marinetti esto no es así. No existe puesta en escena *del* espectador y *para* el espectador. Éste desde el momento que entra en el teatro hasta que sale de él forma parte del espectáculo, participa en él, interviene de alguna manera hasta el punto que los propios futuristas dicen «chi veramente dava spettacolo, facendo buffissima mostra di sé era il pubblico» con sus intervenciones (gritos, aplausos, lanzamientos de proyectiles vegetales, etc...).

Sobre la participación del espectador en la sala como lugar social tenemos un magistral ejemplo en una Síntesis de Marinetti titulada *L'arresto*¹⁵ en la que nos muestra su desprecio por los críticos. En ella el teatro se instala en el teatro y separa los distintos espacios que en él se dan. El «teatro» de la sala, de los espectadores, donde al verse unos comentan de otros; los críticos que primero como espectadores critican la obra incluso antes de empezar, llegando a despreciar la guerra «a la que van sólo los tontos mientras el genio se queda en casa».

¹⁵ MARINETTI, F. T. (1960: 367-373).

Ante esta situación acaban por dejar paso los actores a los críticos para que representen ellos la obra, ocupando unos el espacio de los otros, mientras que al «Capitán», ya como espectador, se le dispara la carabina y mata al «Crítico» que, una vez muerto, se convierte en su propio asesino al que hay que sacar pronto de escena, antes de que sobreviva: «Arrestate subito il suo fetore, che sopravvive!».

En esta Síntesis el espacio escénico que separa actor / espectador dentro de la obra está totalmente abierto, hasta el punto de que el espectador se va a convertir en actor ocupando el espacio que le corresponde. No existen en escena compartimentos estancos una vez levantado el telón. Sin embargo, respecto a los espectadores reales, éstos ocupan su propio espacio real de espectadores recibiendo el irónico mensaje que Marinetti envía en relación con los críticos y reaccionando «in situ» ante dicho mensaje.

Hay otras Síntesis en las que Marinetti hace intervenir al público como personaje, representando en algunos casos las ilusiones del pueblo, que son las suyas, como en *Le luci*¹⁶ en donde el papel del público es también destruir al crítico y al empresario:

A telón cerrado se oyen las palabras del director de la obra en dos voces, una que prepara la escena y la otra con la que podemos decir que pronuncia un discurso futurista.

Un espacio real cerrado nos traslada a otros espacios virtuales para que podamos revivir el universo a través de una sucinta descripción de Italia, identificando el paisaje con el sentimiento que produce: barrancos de los Apeninos (sarcasmo), Mediterraneo (sensualidad), mar de Liguria (hilaridad), Sicilia (ardor volcánico, odio, rechazo, mandato); promontorio de olivos (generosidad).

Identifica el teatro con un barco en el que los maquinistas (actores) mueren, mientras en lo alto ondea la bandera del poeta (dramaturgo) desgarrada por las metrallas de la imbecilidad (público y críticos). El centro vital del barco es la Originalidad (meta del futurismo), contra la que no podrán los críticos.

Esta Síntesis es toda una crítica a la situación teatral en la que el empresario y el crítico tienen la última palabra. Sin embargo Marinetti va a conseguir destruirlos sirviéndose del público y de la lámpara del patio de butacas.

La lámpara está sujeta al techo por una cadena («albero preistorico», tradición) que el público lima para ir a parar encima del crítico al que aplasta y mata. Una vez muerto éste la obra comienza.

¹⁶ MARINETTI, F. T. (1960: 353-358).

La lámpara va a ser la protagonista de esta Síntesis: la luz de la tradición molesta al nuevo teatro que está dispuesto a hacer estallar un cohete con el máximo esplendor ante la angustia y el miedo del público que huye.

Son tres los espacios reales de esta obra: el espacio cerrado del que sólo se oyen las voces, el patio de butacas donde se desarrolla la escena y el escenario ya abierto, sin luz, desde donde el director quiere estallar el cohete, quiere romper el espacio para ir más allá (futurismo). Cada uno de ellos está en cierto modo abierto a los otros dos que participan directamente de la acción. En este caso el público como personaje ocupa el mismo espacio que el público real que asiste a la representación interviniendo desde el gallinero, desde la lámpara del teatro y desde el patio de butacas. La ruptura del espacio es total.

Otra Síntesis en la que el público interviene como personaje es *Runio Clacla*¹⁷. En ella Marinetti utiliza como espacio real una sala de exposiciones en la que se dan cita los futuristas para condecorar al que expone.

A través de esta Síntesis hace una crítica del público burgués, materialista, que necesita entender el significado del cuadro, de las palabras, mientras que los futuristas valoran la sonoridad del lenguaje, no su significado, repitiendo palabras sin sentido.

Dentro de esta crítica desacraliza la oficialidad ritual despreciando la condecoración y en una actitud totalmente surrealista destruye los cuadros atravesando físicamente el espacio virtual para seguir avanzando, para ir más allá.

También en la *La fine di un giovane*¹⁸ aparece el público en este caso fuera de escena, como elemento de desacralización y violencia, una masa que grita y abuchea desde la calle a un viejo que les habla desde la ventana del salón de la sede de un partido político. El espacio de fuera se hace aquí presente a través de los gritos y exclamaciones del pueblo.

Aquí además la contraposición viejo / joven se remarca con la contraposición espacial dentro / fuera. Dentro los viejos conservadores quieren gobernar a un pueblo joven polémico, progresista, luchador, que está fuera y que consigue la victoria tras la muerte del viejo que dice sentirse joven ante los insultos del pueblo.

En estas Síntesis se da una unificación espacial sala y escena, acercando actor/público para que éste reaccione a través de la inclusión de un espacio en otro, del teatro en el teatro.

* * *

¹⁷ MARINETTI, F. T. (1960: 403-406).

¹⁸ MARINETTI, F. T. (1960: 359-365).

Otra característica del Teatro Sintético, que ya he señalado antes, es la utilización por primera vez en el teatro de una técnica de yuxtaposición de imágenes a través de la simultaneidad de acciones dramáticas y de la compenetración de ambientes. En este tipo de Síntesis, como vamos a ver, la cuarta pared tampoco existe ni siquiera para los actores. Se trata de espacios abiertos que enlazan unos mundos con otros rompiendo así con la idea de compartimentos estancos, aunque se trate de escenas diferentes. Por ejemplo en *Simultaneità*¹⁹ aparecen dos acciones que se desarrollan al mismo tiempo en un mismo espacio escénico representando una sala en una casa de una familia media burguesa y la habitación con un tocador ante la que se acicala una «giovane, bella, bionda, elegantissima, ricca Cocotte».

En esta Síntesis se da una total compenetración de ambos espacios y un dinamismo absoluto de tiempo y espacio. Los objetos, las luces, las actitudes van a diferenciar claramente estos dos espacios.

En la familia burguesa hay una librería, una mesa, muebles modestos que permiten que los cinco miembros de la familia lean, estudien, cosan, bajo una luz tenue que sale de una lámpara protegida por una pantalla. No es un espacio estático, los personajes se mueven, atraviesan la sala para coger un libro, acercarse a la ventana a ver como nieva, etc. Hasta el tiempo atmosférico contribuye a crear ese espacio de paz y sosiego en el que el silencio tiene un papel tan importante. Sólo se pronuncian cinco frases de las que dos hacen referencia al espacio: casa aislada-silencio, demasiado silencio, demasiado aislamiento, («l'anno prossimo cambieremo...», dice el padre), y otras dos definen claramente la tradicional organización familiar burguesa: el padre es el que manda, el que verifica las cuentas que su esposa le presenta, pero sin prisa, «dopo». Ambiente de trabajo cotidiano, de lentitud, silencio, paz.

En el mismo espacio escénico y al mismo tiempo vemos el tocador de la Cocotte, un espacio lleno de luz, de vida, de frivolidad, al que tienen entrada otros personajes a su servicio: doncella, modista, mozo portando flores que la Cocotte olfatea, llegando a crear un espacio lleno de sensaciones que contrasta con el ambiente de la familia burguesa que en el fondo añora y desea en su interior algo de la aventura, el desorden, el despilfarro que significa el espacio invadido por la Cocotte.

Ambos espacios, el real y el de la vida del inconsciente, se mezclan con una impresionante fuerza y dinamismo con la que la Cocotte invade el espacio burgués, el de la realidad, tirándolo todo y liberándoles de preocupaciones y obligaciones, mientras pronuncia la quinta y última frase del texto:

¹⁹ MARINETTI, F. T. (1960: 305-310).

«Dormite», ocupad otro espacio, el del inconsciente, el del sueño, el del deseo, el del desorden: vida, velocidad, dinamismo.

Hay que dormir para poder soñar y el espacio más apropiado para ello es la casa, concebida como una gran cuna que alberga el ensueño. La casa, según Bachelard, protege al soñador, le permite soñar en paz, es el espacio protector, el no-yo que protege al yo²⁰. Y para remarcar todavía más esta intimidad que supone la casa, Marinetti lleva la acción a un espacio nevado. En el mundo, en el espacio exterior, fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores, en definitiva, aniquila el mundo exterior. Sería la casa frente a la no-casa. Con la palabra *nieve* el universo queda exprimido y suprimido para el refugiado²¹.

En un mismo espacio escénico, contemporáneo, Marinetti realiza la identificación del movimiento consciente de la vida y las motivaciones del inconsciente, logrando parar el tiempo hasta llegar a la intemporalidad de la dimensión psíquica.

En *Antineutralità*²² la acción se desarrolla en un elegantísimo salón lleno de objetos decorativos, retratos de antepasados, grabados del Settecento, que nos trasladan a otros espacios y tiempos pasados; cojines sobre cómodas butacas que dan un cierto aire de sensualidad a la escena. Salón elegante y refinado propio de una mujer en el que los tres jóvenes «d'aspetto effeminato» vestidos de frack toman el café turco rodeados de una enorme sofisticación en sus ademanes, en sus palabras y en los objetos que les rodean.

El escaso diálogo nos traslada a otros espacios virtuales que remarcan esa sofisticación que el autor quiere hacernos llegar: Oriente, El Cairo, Bagdag, lugares exóticos llenos de sensualidad manifestada a través de la utilización de los sentidos: «la delicatezza del profumo»; el «portasigarette d'oro»; el «caffè turco», la «vecchia stampa»...

Ante tal cúmulo de exquisiteces irrumpen en escena tres boxeadores por la única puerta que el salón tiene, la única barrera que separa de nuevo los dos mundos: el espacio, digamos, etéreo, irreal, y el espacio real, duro, rudo, al que quizás, en el fondo, les gustaría pertenecer a los tres afeminados.

El contraste entre ambos se hace evidente además por sus actitudes: rabia, espanto, agitación vs desprecio, seguridad, prepotencia, revelando así la actitud antipacifista que caracteriza a Marinetti.

²⁰ BACHELARD, G. (1994: 33-38).

²¹ En relación con este tema Casa-Universo cfr. BACHELARD, G. (1994: 70-106).

²² MARINETTI, F. T. (1960: 347-351).

La casa como lugar seguro se ve invadida por otros personajes que nada tienen que ver con el mundo sutil de los afeminados y que en cierta manera *vencen* con sus gestos y hasta con su forma de ocupar el espacio.

Los boxeadores se apoderan del espacio mientras los tres afeminados ocupan tres ángulos, tres rincones de la habitación «come tre gattine d'angora a un'invasione di bulldogs». El símil utilizado por Marinetti no puede ser más expresivo. Movimiento vs inmovilidad.

También en *I vasi comunicanti*²³ Marinetti, y de forma todavía más evidente, rompe la unidad espacial para llegar a una escena múltiple.

Tenemos un espacio escénico dividido en tres: capilla ardiente (muerte), calle (vida), campo de batalla, trincheras (guerra).

Apariciones que podemos calificar de absurdas invaden los espacios que en lógica les corresponden: un carterista en la capilla ardiente de la que escapa para ocupar el segundo espacio: calle, bar, y de allí pasa a engrosar las filas de los soldados del tercer espacio para irrumpir todos juntos en el segundo y de ahí al primero desbaratándolo todo, rompiendo físicamente los espacios hasta conseguir morir por la patria en el espacio destinado a la muerte, la capilla ardiente: Un espacio cerrado al que vuelven para morir sin salida posible.

Se parte del mismo espacio al que se vuelve. La secuencia sería muerte —> vida —> guerra / guerra —> vida —> muerte.

La característica fundamental de esta síntesis podemos decir que es la atemporalidad; no se tienen en cuenta las determinaciones temporales y los distintos espacios se rompen continuamente con incesantes entradas y salidas a través de las tres dimensiones espaciales.

En *Paralleli*²⁴ se dan al mismo tiempo dos situaciones distintas, dos ambientes distintos, dos espacios diferentes, dos existencias contrapuestas. De nuevo vida vs guerra. La vida ciudadana está representada por la luz y el color de los objetos que llenan el espacio de una casa de putas: trajes de colores vivos, diván rojo, llaves..., aunque en actitud de somnolencia, aburrimiento e inmovilidad rota por la llegada de un «Questurino» que entra y sale, por el desplazamiento de dos trabajadores y dos de las prostitutas hacia el espacio virtual.

La guerra está representada en un espacio de frío, tensión, expectativa, sin luz ni color, piedras, bufandas, fusiles. Los soldados y el «Capoposto» saltan las piedras y salen apuntando con sus fusiles.

²³ MARINETTI, F. T. (1960: 379-382).

²⁴ MARINETTI, F. T. (1960: 387-390).

El escasísimo diálogo es el mismo en las dos escenas. El cariz polémico proviene precisamente de esa identidad verbal en dos existencias tan enormemente divergentes.

En *Donna + amici = Fronte*²⁵ el espacio real está ocupado por un único actor que se dirige alternativamente a un grupo de amigos y a una mujer con frases y justificaciones antitéticas.

También las actitudes son contrarias: de presuntuoso, despreciativo, inestable, que considera a la mujer como una estación de tren («vi passo sopra come una locomotiva, semplicemente , perché è sulla mia strada da Roma a Milano»), pasa al instante a suplicante, enamorado, desesperado por conseguir su amor que lo es todo en la vida.

La confluencia de estos dos espacios virtuales tiene lugar otra vez en el campo de batalla. El hombre decide finalmente dejarlo todo y partir para el frente al grito de ¡Viva Italia! para destruir «Tutto quello che c'è di vile, d'ipocrita e di mediocre!...»

*Il soldato lontano*²⁶ nos presenta un plano estratégico de sentimientos. Más vida y más guerra, apagadas las dos en el recuerdo (poca luz). La única luz es la de una lámpara que ilumina escasamente la escena. Si partimos de este gran teorema de Bachelard del mundo de la luz: *todo lo que brilla ve*²⁷, esta lámpara de luz tenue vela, vigila, y cuanto más estrecho es el hilo de luz, más penetrante es la vigilancia. Nadie debe entrar en esa casa para interrumpir el recuerdo.

Simultaneidad de imaginaciones, de sentimientos, en un único espacio real, cerrado (casa, puerta cerrada) del que no desean salir. Marinetti nos quiere mostrar la transposición de ese espacio cerrado hacia otro espacio abierto (soldados, calle, frente, guerra) a través de una compenetración en este caso imaginativa, emocional. El soldado desearía estar allí, en ese espacio cerrado, con sus seres queridos que le recuerdan incesantemente.

De nuevo la imagen de la casa como seguridad, protección, intimidad, ensoñación.

En *Un chiaro di luna*²⁸ vemos cómo un mismo espacio que se presta al amor y a la felicidad (jardín abierto, noche, luna) puede producir sentimientos, digamos, «negativos»: frío, soledad, miedo, a través de la presencia de un anciano invisible que mira continuamente el reloj (el tiempo ha pasado) y que produce en los enamorados un estremecimiento de frío y un inmenso terror.

²⁵ MARINETTI, F. T. (1960: 407-411).

²⁶ MARINETTI, F. T. (1960: 383-386).

²⁷ Sobre la importancia de la luz cfr. BACHELARD, G. (1994: 65-69).

²⁸ MARINETTI, F. T. (1960: 397-401).

La presencia de este anciano, según explica el propio Marinetti, es «una síntesis alogica di molte sensazioni: paura della realtà futura, freddo e solitudine della notte, visione della vita 20 anni dopo, ecc.».

En estas 7 últimas Síntesis siempre hay algo o alguien que rompe real o virtualmente el espacio, el orden establecido (la Cocotte, los boxeadores, los soldados, la guerra, el anciano, etc.).

En casi todas ellas los espacios son abiertos y sólo en dos podemos decir que el espacio es cerrado: la capilla ardiente de *I vasi comunicanti* y la casa del *Soldato lontano*. En estos dos espacios está presente la muerte como consecuencia de la guerra.

En algunas de ellas (*Simultaneità, Antineutralità, Un chiaro di luna*) se da un desdoblamiento de la personalidad tratando de proyectar las distintas estancias psíquicas. Un espacio en dos o dos espacios en uno. Este desdoblamiento de la personalidad Marinetti lo lleva hasta el límite en una Síntesis en la que lo realiza materialmente, físicamente, *Cura di luce*²⁹; en ella «Volontà», que representaría el yo volitivo, quiere deshacerse del «Cuerpo erótico» que no puede estar sin ella. Finalmente un grupo de mujeres se apropia de él.

«Volontà» quería ir más allá, avanzar, ir hacia adelante (sería la representación del futurismo) y el «Cuerpo erótico» oponía resistencia, iba hacia atrás.

La acción tiene lugar en un espacio abierto por una ventana y una puerta por la que sacarán al «Cuerpo erótico». Aquí la división espacial dentro/fuera se cumple además en el desdoblamiento del ser: dentro, en el espacio real, quedará lo interior, la voluntad, y fuera saldrá la forma, lo exterior, el cuerpo.

* * *

Hay otro grupo de Síntesis en las que también está presente el juego dentro / fuera, pero con unas características peculiares. Al no existir apenas diálogo Marinetti hace una descripción minuciosa en las acotaciones del espacio, de los movimientos, de los sonidos, de los objetos y de la colocación de la escena en general. La característica principal de estas Síntesis está en la importancia de los elementos icónicos y fónicos.

En algunas de ellas los distintos espacios se nos hacen presentes a través de los sonidos como en *Lotta di fondali*³⁰, en donde los gestos, los sonidos y el color son la base de esta Síntesis en la que los protagonistas son dos telones de fondo: rojo y azul.

²⁹ MARINETTI, F. T. (1960: 319-324).

³⁰ MARINETTI, F. T. (1960: 287).

En el espacio escénico del *fondale rosso* entran y salen uno tras otro cuatro personajes que critican al telón a base de gestos y emitiendo sonidos incomprensibles hasta que el cuarto, el «Persuadente» consigue que se cambie el telón.

Otro espacio, el espacio interno, el dentro sale fuera a escena a través también de sonidos: pataleo, gritos...

En el espacio del *fondale blu* no hay más escena que el telón, no hay objetos ni personajes, es el espacio de dentro el que sale fuera a través de los sonidos: mandolinas, flauta, bombo, risas, voces, suspiros, ronquido.

En una Síntesis en que se pone de manifiesto el valor del sonido, el silencio, el no sonido, durante un minuto adquiere como contraposición una gran fuerza dramática.

Se perciben aquí los primeros intentos de un teatro abstracto sin la presencia del hombre.

En esta Síntesis, como dice Luigi Paglia³¹, actúa un acoplamiento-contraposición de los elementos figurativo-gestuales y de las imágenes acústicas que van respectivamente unidos a las divergentes soluciones cromáticas de los dos telones rojo y azul, en una estructuración dualista de la acción dramática.

En otras se pone de manifiesto el valor dramático del movimiento, como en *Le mani*³², en donde el espacio está dividido por una cortina tensa sobre fondo negro detrás de la cual están las personas y delante los personajes que, en este caso, son las manos.

El valor dramático del movimiento se hace evidente en esta Síntesis en la que las manos son los objetos transmisores de sentimientos que se proyectan en una secuencia de continuidad temporal. A través de ellas se nos hacen presentes una serie de espacios que nos transportan a otros tiempos (infancia), a las diversas situaciones (encuentro, despedida, trabajo, pelea, pagar, contar) y a los distintos sentimientos (súplica-invocación, voluptuosidad-amor, dulzura, ironía, autoritarismo, venganza...) que se producen constantemente en la vida real. El sentido deriva precisamente de la contraposición de todos los actos significativos que presentan la globalidad, la multiplicidad de la existencia.

El movimiento de las manos está desligado de la palabra y de cualquier otro elemento fónico. Sin embargo, en algunos casos, las manos van unidas a objetos que traen a escena otros espacios unas veces dentro de una secuen-

³¹ PAGLIA, L. (1991: 100).

³² MARINETTI, F. T. (1960: 413-416).

cia temporal, por ejemplo: el revolver que conduce a la prisión (esposas), otras veces estos objetos nos indicarán diversas actitudes de la vida (pluma = trabajo intelectual vs martillo = trabajo físico) a cambio de remuneración = dinero, pañuelo = despedida, anillos = lujo.

Marinetti va a aplicar en esta Síntesis la técnica cinematográfica de los primeros planos para destacar sobre la escena lo único que le interesa: la expresividad de las manos a través del movimiento.

También en *Le basi*³³ actúa la misma solución formal del primer plano sobre la escena. El telón sólo deja ver los movimientos de las piernas de una serie de hombres y mujeres, aunque en este caso con el contrapunto del diálogo.

Esta Síntesis podemos verla como una exaltación de lo concreto, de lo real, de un espacio terreno, al afirmar que hay que estar con los pies en el suelo.

A través de los movimientos de las piernas, como antes de las manos, Marinetti nos presenta una serie de situaciones que conducen a un modo de ver la realidad, y una serie de sentimientos: amor, meditación, nerviosismo, pelea, huida, persecución. El lento caminar se identifica con el lento caminar en ideas, anclado en el pasado, sin riesgo y se opone polémicamente a lo que significa un futurista: hombre de rápido caminar, avance, dinamismo. Es una llamada del autor al progreso, al futurismo. En el espacio de la escena tercera el hombre busca una salida a su pensamiento y Marinetti le ofrece dos: avance o tradición.

También a través de los movimientos de las piernas y del escasísimo diálogo el autor nos presenta las preferencias femeninas respecto al hombre: ellas prefieren el uniforme de oficial, lo que éste representa, mientras que ellos prefieren la sensualidad femenina. Nos muestra también una idea tradicional de seguridad en relación con la familia: el padre que no deja casarse al hijo hasta que acabe sus estudios. La boda será con su prima, lo que supone el mínimo riesgo: todo conocido y bien atado.

Como vemos también aquí son muchos los espacios reales que sólo a través de las piernas saltan a escena.

Dentro de este grupo encajan lo que podríamos llamar drama de objetos como *La camera dell'ufficiale*³⁴ en la que se nos presenta una situación de guerra. El espacio escénico está oscuro y abierto al exterior a través de una ventana por la que vemos un paisaje de montaña estrellado, una bayoneta del

³³ MARINETTI, F. T. (1960: 299-303).

³⁴ MARINETTI, F. T. (1960: 375-378).

centinela en movimiento que hace la guardia y unas luces que hacen señales. El espacio escénico se abre hacia la habitación contigua de la que sólo nos llegan sonidos y el ligero resplandor que pasa por debajo de la puerta.

No hay diálogo, son sólo sonidos y silencios, luces parpadeantes, tenues, que se hacen brillantes para iluminar los objetos que van a dar vida al espacio escénico, sobre el que poco a poco va llegando el espacio exterior lleno de inquietud y dramatismo a través de la representación fónica (máquina de escribir, papeles, pasos...). La tensión dramática va en aumento hasta que irrumpe violentamente en escena con una explosión para dejarnos ver con gran luminosidad los objetos reales que hay en ella: catre, medicamentos, carta y fotografía de mujer, cajón de hierro sobre el que hay un revolver y un bloc de notas abierto, botas, pasamontañas. Objetos que nos muestran esa situación de guerra altamente emotiva y dramática.

En *Il teatrino dell'amore*³⁵ también van a ser los protagonistas los objetos. En ella el espacio escénico está representado por un comedor. Es un espacio abierto a las demás habitaciones de la casa y también a la calle, a través de una serie de puertas por las que entran y salen los personajes y por una ventana.

Marinetti explica el significado de esta Síntesis y dice que ha querido dar la vida no humana a los objetos, presuponiendo así la vitalidad de la materia que se afirma también en los manifiestos.

Los personajes son el «Teatrino di legno», el «Buffet» y la «Credenza» que no están en el teatro «passatista» pero que expresan «non umanamente» la temperatura, sus dilataciones, los pesos que soportan, las vibraciones de los muros, etc.

«Il Teatrino di legno è il simbolo della futilità, fugacità e teatralità della seduzione amorosa, e le sue marionette agiscono al buio, inspiegabilmente, come se fossero mosse dall'amore dei due personaggi che si abbracciano nella camera attigua».

En *Vengono*³⁶ se nos presenta de nuevo la vida de la materia a través ahora de una butaca y ocho sillas que llenan y dan vida al espacio escénico.

Fuera, alguien que no vemos da órdenes al mayordomo que repite la orden a los criados que preparan la escena según la orden. La sillas y la butaca a través de los distintos cambios van llenando el espacio visible y nos van dando una idea de la situación de los invitados (cansancio, hambre...). Poco a poco con estos cambios las sillas, lo inanimado, va adquiriendo vida propia

³⁵ MARINETTI, F. T. (1960: 339-345).

³⁶ MARINETTI, F. T. (1960: 281-285).

hasta sobreponerse a lo animado. Las sombras de estos objetos se van alargando gracias a la luz del reflector que les da vida.

Primero es el espacio exterior, la situación de los invitados, la que entra en escena, y luego serán los objetos con vida propia los que quieran salir de la escena para invadir el espacio exterior.

La teatralidad viene a través del juego de luces y sombras, gracias a ello el espectador «aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta» debe sentir que las sillas viven y se mueven solas para conseguir salir.

Marinetti explica que ha querido crear una Síntesis de objetos animados. «Tutte le persone sensibili ed immaginative hanno certo osservato, molte volte, gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani».

Estos juegos de luces y sombras nos traen a escena el valor dramático de la luz en sus distintos matices, como también lo hemos visto en *Le luci*, hasta el punto de convertir a la luz (lámpara) en protagonista, y en *Luci*³⁷ en la que la protagonista también va a ser la luz pero ahora proyectada sobre el objeto. Aquí Marinetti, como lo hizo en *Vengono* a través de las sombras, va a utilizar la luz con fines dramáticos. Dada la brevedad de la composición van a ser simples esbozos experimentales que nos muestran las posibilidades dramáticas y emotivas que la luz es capaz de transmitir.

En el Primer tiempo, sobre un fondo blanco se proyecta una rapidísima sucesión de ventanillas iluminadas de un tren en marcha que evocan lejanía, «ricordi e desideri lanciati per il mondo». En el Segundo tiempo el fondo se ilumina de violentísima luz y sugiere contemplación de visiones tropicales, calor. En el Tercer tiempo la luz se proyecta sobre un vaso, evocando un mundo de fantasía, sueños, alegría, lujuria. En el Cuarto tiempo el centelleo de un cuchillo nos lleva al mundo del delito, avidez, sangre, y por último la luminosidad de un espejo nos muestra la imagen de una bella mujer.

La luz, apoyada apenas por la voz: palabras, frases cortas, va a traernos otros espacios virtuales y sobre todo otras sensaciones.

En estas Síntesis el espacio escénico se hace presente a través de los sonidos, de movimientos, de objetos y de la luz, que nos traen situaciones y sentimientos. Se trata de espacios que se abren hacia afuera a través de puertas y ventanas o simplemente espacios abiertos sin más límite que el que pueda poner el espacio físico del escenario.

* * *

³⁷ MARINETTI, F. T. (1960: 291-294).

En todas estas Síntesis que he seleccionado como ejemplo de lo que supone el Teatro Sintético, Marinetti pone el valor de la imagen, del sonido, del objeto, de lo específicamente teatral sobre la comunicación oral transmitida por la palabra, utilizando una técnica nueva, cinematográfica, a base de yuxtaposiciones de imágenes a través de la inserción, la simultaneidad y la compenetración, algo muy distinto a lo que hasta ese momento se veía en los teatros italianos.

En este tipo de teatro el lenguaje desempeña una función secundaria, ya que estas Síntesis están destinadas a la provocación a través de la representación, y el texto escrito limita la libertad interpretativa. La expresión lingüística sirve solamente para describir los movimientos que en la escena actualizan el texto.

Se trata de condensar en pocos minutos la tensión dramática en el espacio con la intrusión inesperada del elemento discordante que desconcierte y haga reaccionar al espectador, que es la finalidad primordial de los futuristas.

El teatro de Marinetti lo podemos incluir dentro de lo que De Marinis llama espectáculos cerrados³⁸ dado que prevé un destinatario preciso, con unas competencias bien definidas para la correcta interpretación del espectáculo. El juego se logra mientras el espectador corresponde a lo previsto y reacciona de forma programada. Quien asiste a una «serata» futurista sabe a lo que va y conoce si no la forma sí el fondo de lo que allí le van a ofrecer.

En Marinetti el teatro funciona no sólo como mensaje sino como expresión-estimulación, es decir, inducción del espectador a una acción posible. El público no es objeto pasivo de observación sino que participa activamente en la comunicación.

Multiplicidad y comicidad son los dos componentes más característicos del Futurismo³⁹ que se van a ver también reflejados en su teatro. La risa será primero instrumentalizada como provocación, después como nuevo valor, recuperación vitalista de energía, como leemos entre las muchas afirmaciones del manifiesto *Il controdolore* de 1913⁴⁰. Palazzeschi anima al hombre a reírse (dado que la risa es un sentimiento más profundo que el llanto) y está convencido de que cuanto más cantidad de risa sea capaz el hombre de descubrir dentro del dolor, tanto más profundo será él mismo. En esta concepción de la risa como «sentimiento de lo contrario» podemos ver una anticipación de lo que será el teatro grotesco.

³⁸ DE MARINIS, M. (1982:187).

³⁹ ANGELINI, F. (1991: 32-33).

⁴⁰ MARINETTI (1973: 130-1).

No cabe duda de que en el Teatro Sintético está el germen de muchos de los aspectos que se van a desarrollar en el nuevo teatro italiano de Chiarelli, Pirandello, Rosso di San Secondo, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELINI, F. (1991). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari: Laterza.
- BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CALENDOLI, (1920). *Roma futurista*, 4 aprile.
- CHITI, R. (1915). *I creatori del teatro futurista*, Firenze: Quattrini.
- DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani.
- LAPINI, L. (1977). *Il teatro futurista italiano*, Milano: Mursia.
- MARINETTI, F.T. (1960) *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Roma: Vito Bianco ed.
- (1973). *Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano.
- (1990) *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano: Mondadori.
- PAGLIA, L. (1991). *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano: Mursia.
- PRAMPOLINI, E. (1977). «L'atmosfera scenica futurista», en L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*.
- SETTIMELLI, E. (1919). *Inchiesta sulla vita italiana*, Cappelli: S. Casciano.
- SZONDI, P. (1962). *Teoria del dramma moderno*, Torino: Einaudi.