

Giorgio de Chirico/Isabella Far, “Theater Performance” (1942/45)

Anne Greeley

Introduction

Throughout his long and varied career, the modern Italian artist Giorgio de Chirico (1888–1978) sustained a deep and multifaceted engagement with the art and medium of theater.¹ As the artist’s critics have long remarked, his *pittura metafisica* of c.1910–19 exhibits a strongly scenographic character² while his writings abound with theatrical images and metaphors.³ There is an evident theatricality, too, that attends his numerous self-portraits and autobiographical texts; in the former he casts himself in a wide variety of roles, assuming both classical and contemporary guises,⁴ while in the latter he mythologizes his legacy through an array of anonymous or pseudonymous voices.⁵ Additionally, from 1924 to 1970, he was directly involved in the theater, creating costume and set designs for over twenty theatrical productions.⁶

The essay presented here for the first time in English translation comprises de Chirico’s first and most extensive discourse on the subject of theater. Originally published as “Discorso sullo spettacolo teatrale” in the 25 October 1942 issue of *L’illustrazione italiana*, it was later reprinted

Permission to publish was generously granted by the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Special thanks are also due to an anonymous peer reviewer whose comments strengthened this translation.

¹ On de Chirico’s general interest in and engagement with the theater, see Marianne W. Martin, “On de Chirico’s Theater,” in *De Chirico: Essays*, ed. William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1982), 81–100. Martin’s article remains the only monograph on the subject at present.

² Critics have repeatedly noted the scenographic semblance of this oeuvre since the time of the artist’s second exhibition at the 1913 Salon des Indépendants in Paris. After the Indépendants of the following year, the artist protested in a letter to the director of the daily *Paris-Midi* against the almost unanimous comparison of his paintings to “theater sets” (cf. Louis Vauxcelles’s February 28 review in *Gil-Blas*, cited below), contending that his work had nothing at all to do with “scenography.” Despite the artist’s protests, the comparison has nevertheless persisted on the visual evidence of the paintings, which possess an undeniably theatrical appeal. My forthcoming doctoral thesis, “Being and Theatricality: The Staging of the Metaphysical in Giorgio de Chirico’s *Pittura Metafisica*, 1910–1914” (University of Oxford), will provide the first in-depth investigation of this very often remarked yet little discussed feature of de Chirico’s early painting. See: Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita* (Milan: Bompiani, 2008), 87; Louis Vauxcelles, “Le Salon des Indépendants,” *Gil-Blas*, February 28th, 1914, 2; and Giorgio de Chirico, “Petite Gazette des Arts: Aux Indépendants,” *Paris-Midi*, March 16th, 1914, 2.

³ On de Chirico’s “theatrical” form of writing, see Marianne W. Martin, “On de Chirico’s Theater,” 81–83.

⁴ See Jennifer Hirsh, “Staging the Self: Giorgio de Chirico and the Theatricality of Self-Portraiture,” in *Theater and the Visual Arts*, ed. Giuliana Sanguinetti Katz et al. (Ottawa: Legas Publishing, 2001), 221–38.

⁵ For salient commentaries and analyses on de Chirico’s anonymous and pseudonymous writings, see: Ara H. Merjian, “A Lost Manuscript on (and by?) Giorgio de Chirico: Origins, Authorship, Implications,” *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* 5/6 (2006): 396–403; “Writings by Giorgio de Chirico,” *Metafisica* 5/6 (2006): 464–66; and Katherine Robinson, “The Life of Giorgio de Chirico,” *Metafisica* 5/6 (2006): 500.

⁶ For selected sources on de Chirico’s work for the theater, see: Marianne W. Martin, “On de Chirico’s Theater,” 92–97; *Giorgio de Chirico e il teatro in Italia* exh. cat., ed. Moreno Bucci and Chiara Bartoletti (Florence: E. A. Teatro Comunale di Firenze, 1989); Elena Gigli, “De Chirico and Performance,” in *Sipario/Staged Art: Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi* exh. cat., ed. Maurizio Fagiolo dell’Arco and Ida Gianelli (Milan: Edizioni Charta, 1997), 71–106; and Juliet Bellow, “Animated Stones,” *Experiment* 17 (2011), 311–20.

as “Il teatro spettacolo” in the artist’s 1945 volume, *Commedia dell’arte moderna*,⁷ purportedly “co-authored” with his then wife-to-be, the art writer Isabella Far. In this revealing essay, de Chirico speaks to the metaphysical power of theater to transport the spectator out of everyday reality into a sphere “almost ‘more real’” than life; to theater as the fulfillment of man’s primeval need for a preternatural world; to the futility of realist and open-air theater in their failure to sufficiently liberate the spectator from reality; to the absurdity of modernist theater in its enslavement to novelty and fashion; and to the proper use of the mannequin, so execrably exploited on the modernist stage.

Though the artist claimed authorship of the article upon its initial publication in 1942, he later disclaimed it in his memoirs of 1945, wherein he attributed the text—among numerous others written over the preceding years—to Far, whose name graces the article in his contemporaneous *Commedia dell’arte moderna*.⁸ Yet given de Chirico’s well-documented penchant for publishing pseudonymously, in addition to philological analysis performed by Jole de Sanna, the disclaimed texts are widely accepted by scholars as having been written by the artist, and there is much in “Il teatro spettacolo” to support such a view.⁹

At the outset of the essay, the writer mounts a defense of theater’s essential fiction by appealing to man’s basic and primordial attraction to make-believe and the unreal, as evinced by the child’s instinctive love of fairytales and toys. One already has the sense it is de Chirico who is speaking here, given the significance of childhood and toys in the artist’s early oeuvre. For the young de Chirico, there was no greater aesthetic faculty than the faculty of imagination. Childhood was for him, as for a long line of artists and visionaries before him, a magical, almost a sacrosanct, period of human development as a period of free and unrestrained creativity. It was therefore elevated over and above adulthood for its intuitive insights and freshness of perspective.¹⁰ De Chirico thus writes in his early manuscripts of 1911–13 that a “truly immortal”

⁷ Giorgio de Chirico/Isabella Far, “Il teatro spettacolo,” in Giorgio de Chirico and Isabella Far, *Commedia dell’arte moderna di Giorgio de Chirico e di Isabella Far* (Rome: Traguardi, Nuove edizione italiane, 1945). Reprinted in: Giorgio de Chirico and Isabella Far, *Commedia dell’arte moderna*, ed. Jole de Sanna (Milan: Abscondita, 2002), 204–12, and *Giorgio de Chirico: Scritti/1: Romanzi e Scritti critici e teorici 1911–1945*, ed. Andrea Cortellesa (Milan: Bompiani, 2008), 506–17. Page numbers given in brackets in this translation correspond with the original text as printed in Cortellesa’s 2008 edition of the artist’s writings.

⁸ In his memoirs of 1945, de Chirico alleged that between 1942–43, a number of articles were published in his name that were in fact written by Far. He recounts more specifically that he had submitted to *L’illustrazione italiana*, at the behest of the then-editor, some “very fine articles” written by Far which he had signed in his name. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, 122–23, 184.

⁹ In their 2002 and 2008 editions of de Chirico’s writings, Jole de Sanna and Andrea Cortellesa both attribute the disclaimed texts to the artist on the basis of philological analysis conducted by de Sanna. De Sanna characterizes the volume as “a double self-portrait: of Giorgio de Chirico and of Giorgio de Chirico as Isabella Far,” while Cortellesa deems the artist’s imputation of authorship to Far to be a complete fabrication. For further reasons cited in the introduction to this translation, it would appear that “Il teatro spettacolo” was in fact written by the artist. See: Jole de Sanna, “Postfazione,” in Giorgio de Chirico and Isabella Far, *Commedia dell’arte moderna*, 257–60, and Andrea Cortellesa, “Note ai testi,” in *Giorgio de Chirico: Scritti/1*, 947–48. See also: Michael Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002), 47 n. 11. For additional affirmations of de Chirico’s authorship, see: Giovanna Rasario, “Giorgio de Chirico pendant Bellini,” *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* 3/4 (2004): 295; *Metafisica* 5/6 (2006): 399, 458 n. 152, 465, 518 n. 1, 532 n. 1; Salvatore Vacanti, “From Mural Painting to ‘Emplastic Oil’: Development and Diffusion of de Chirico’s Technical Research Between the 1930s and 1940s,” *Metafisica* 9/10 (2010): 177; and Andrea Cortellesa, “The Torn Curtain,” in *Nature According to de Chirico*, ed. Achille Bonito Oliva (Milan: Federico Motta Editore, 2010), 255–57.

¹⁰ Neil Matheson, *The Sources of Surrealism: Art in Context* (Aldershot: Lund Humphries, 2006), 45.

work of art “will approach the dream and also the mentality of children,”¹¹ and that in order to produce such a work, “one must visualize everything in the world as an enigma,” envisioning it as “an immense museum of strangeness, full of curious multicolored toys that change their appearance, which sometimes, like small children, we break open to see how they are made—and disappointed, realize they are empty.”¹² As symbols of childhood and as objects reminiscent in their artifice of the artificiality of the world of phenomenal experience, toys occupy a particular prominence in the artist’s lexicon of metaphysical motifs,¹³ and certain of the objects emblemized as such in “Il teatro spettacolo” are repeatedly figured in de Chirico’s early metaphysical works.¹⁴

Even more revealing of the artist’s authorship, however, is the anti-modernist polemic that pervades the latter half of the text. This polemic first surfaced in de Chirico’s 1919 essay, *Il ritorno al mestiere* [*The Return to Craft*]¹⁵—a text that marked his notorious *volte-face* from modernism to an outmoded classicism at the conclusion of the First World War—and reached an apogee in his writings of the 1940s. In his memoirs of 1945, as in many of the writings collected in his inimically titled *Commedia dell’arte moderna*, only some of which he later attributed to Far, de Chirico writes caustically of the pseudo-art that is modern painting. His repeated invocation of modernistic *snobbery* throughout these later writings¹⁶ is a chief indicator that “Il teatro spettacolo” and the other texts he later disclaimed were in fact written by him and not Far, as numerous scholars concur.¹⁷

¹¹ “Pour qu’une œuvre d’art soit vraiment immortelle il faut qu’elle sorte complètement des limites de l’humain: le bon sens et la logique y feront défaut—De cette façon elle s’approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine.” Giorgio de Chirico, “Manoscritti Eluard,” in *Giorgio de Chirico: Scritti/1*, 607.

¹² “Se représenter tout dans le monde comme des énigmes [...] Vivre dans le monde comme dans un immense musée d’étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d’aspect, que quelquefois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans—et déçus, nous nous apercevons qu’ils étaient vides.” Giorgio de Chirico, “Manoscritti Eluard,” 612.

¹³ From 1914–15, de Chirico produced a series of paintings that take toys as their central theme (e.g., *Metaphysical Composition with Toys*, *The Evil Genius of a King*, *The General’s Illness*, and *The Sailor’s Barracks*, from 1914, and *The Playthings of the Prince* and *The Forbidden Playthings*, from 1915).

¹⁴ Diminutive ship’s masts haunt the recesses of paintings such as *The Enigma of an Autumn Afternoon* (1910), *The Enigma of the Arrival and the Afternoon* (1911), *Ariadne* (1913), *Ariadne’s Afternoon* (1913), *The Philosopher’s Conquest* (1914), and *The Spring* (1914), while toy-like cannons are innocuously deployed in paintings such as *The Surprise* (1913) and *The Philosopher’s Conquest* (1914). Not least of all, the writer’s invocation of dolls as “the make-believe of ourselves” calls to mind the artist’s *manichini*, which stand in for the human figure in images such as *The Torment of the Poet* (1914), *The Poet’s Enemy* (1914), *The Seer* (1914–15), *The Duo* (1914–15), *The Troubadour* (1917), *Hector and Andromache* (1917) and *The Disquieting Muses* (1918).

¹⁵ For the original article, see Giorgio de Chirico, “Il ritorno al mestiere,” *Valori plastici*, Nov–Dec. 1919, 15–19. For the article in translation, see Giorgio de Chirico, “The Return to Craft,” transl. Caroline Tisdall, in *Metaphysical Art*, ed. Massimo Carrà (New York: Praeger, 1971), 141–46.

¹⁶ For invocations of snobbery in de Chirico’s memoirs of 1945, see Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, 11–12, 40, 46, 96, 141, 145–47, 152, 156–60, 168–69, 202–03, 229, 242, 247. For references to snobbery in the artist’s *Commedia dell’arte moderna*, see Giorgio de Chirico and Isabella Far, *Commedia dell’arte moderna*, 137–40, 150–54, 175, 183, 205–10, 260. See also the artist’s 1953 article “Lo snobismo contra l’arte” [Snobbery Against Art], published in the April 10 issue of *Il Giornale d’Italia*.

¹⁷ Cortellessa has persuasively argued in this regard that the artist used the “disguise of ‘Isabella Far’” in his *Commedia dell’arte moderna* in order to “conduct his battle [...] against modern art and its snobbery without [...] repudiating the fundamental chapters of his own ‘modern’ poetry of the times, collected together in the first part of [that] book.” Andrea Cortellessa, “The Torn Curtain,” 257.

Theater Performance

[506] We love the “unreal.” We love everything that reminds us of our life, but that “is not our life.” We love *make-believe*.

As children, we loved toys and fairytales. Toys are make-believe real objects. They represent houses, ships, shops, guns, cannons, and finally, dolls; dolls are the “make-believe of ourselves.”

Toys are cheerful, happy things, because they have no real function other than to entertain. The houses don’t have to be lived in, the ships won’t make long journeys, the shops have nothing to sell, the cannons and guns don’t really shoot except in jest, and finally, dolls—these toy-people—don’t eat or sleep, don’t speak or think, don’t feel pain or joy. Essentially, they “don’t live.” Fairytales, which we love so much as children, and which even after childhood continue to captivate us, are fundamentally the negation of all our experiences, of all the rules we have known. In fairytales, we see an imaginary world where all ends well, where goodness is always rewarded and wickedness punished. In fairytales, we are shown a world where honey flows in streams, where houses are made of gingerbread and chocolate, where people are beautiful and good, where brave wanderers [507] marry princesses, a world with monsters and fairies, dwarves and giants, a world in which, in short, there’s everything “except reality.”

When we were small, we loved the theater. It is rare to find a day of our lives, or a day of our childhood, that is so indelibly imprinted in our memory as the day we were taken to the theater to see a beautiful performance, a performance that for us was full of charm and mystery.

Usually people who take children to the theater choose performances that lack intellectual pretension, that fit children’s requirements of the theater. These requirements are natural and spontaneous and are not thought through or driven by fashion or snobbery. Children don’t let themselves be fooled by these two things, which unfortunately exert a great influence over a certain class of adults.

The fear of not being up to date with snobbery’s latest craze, the fear of not appearing sufficiently intelligent, or of even appearing stupid, this terrible fear today silences many people’s tastes and requirements and makes them meekly accept all the follies that snobbery wants to impose on them.

The natural requirements men have for the performance are now apparent. When people, as children or adults, go to see a play at the theater, they want to distract themselves, they want to experience agreeable feelings, in short, they want to “enjoy themselves.”

The requirement of being entertained at the theater has its roots in people’s instinctive desire to escape from their own lives and, at least for a short while, “escape oneself.” This desire is even stronger in adults than it is in children.

A truly successful performance reveals things to the audience that grip them, that engross them completely, that take them out of their life [508] and make them forget it. One is suddenly transported into another atmosphere; for a few hours, one lives a life that is completely different, which may be sad or cheerful, fantastic, heroic, or sentimental, but which above all is very intense, very concentrated, and so almost “more real” than one’s own life, in which everything drags on and emotions and events unfold rather slowly.

The success of the cinema is undoubtedly due to its ability to give people, over the course of an evening, a life that is more exciting and interesting than their own; the majority of mankind is, unfortunately, condemned to a grey, mediocre, and boring life.

During this brief life, this toy-life, given to people by theater and cinema, during this life of no responsibilities and no consequences, one learns “to live in the moment,” a science that is usually ignored because people are too absorbed and haunted by their future and past to observe much of the present.

On days of great pain or great happiness (in the latter I include those days that men, especially artists, devote to work that satisfies them), only therefore on these intense and important days of our lives is “the performance not necessary.” On days of pain, it does not console us and on days of happiness, it does not interest us.

The theater is just as important for us adults as toys and fairytales are for children. The real aim of theater is to satisfy our need to experience fantasy and make-believe, and to offer us a means to escape reality. We Europeans do not yet have the wisdom that issues only from an ancient culture, and we cannot fully understand the metaphysical significance of the performance in our lives.

The Chinese, so wise and philosophical, spend entire days at the theater. In silence they are brought food and drink, and in silence they eat and drink, [509] without taking their eyes off the stage; they do this only so they can be calm and free while watching the performance, without the discomfort of hunger or thirst.

Theater originated from our need for a supernatural world. Pantomimes and festivals organized to honor the gods laid the cornerstone on which theater was built.

In pantomime we have tried to represent and identify ourselves with the world beyond, to satisfy our desire to touch and see the invisible, to immerse ourselves in mystery and forget our doubts. From these primordial feelings, which have always obsessed humans, theater was born. We must not forget that.

In my writings here on theater, I speak of theater from a purely theatrical point of view—that of the performance—and not from a literary point of view.

Starting from the point of view that the performance must liberate us from reality and give us the means to immerse ourselves—if not in a different world, then at least in a different life—starting from this point of view, I deny all realism and all realist tendencies with regard to the theatrical performance.

Founded by Stanislavski, the “theater of the arts,” renowned for its realistic tendencies,¹⁸ had value, not because of its realism, but because it was “very well done.” A performance in which nothing is neglected, in which every detail has been studied at length and with care, in which every actor is first-rate, in which there are neither principal actors, nor extras, in which all collaborators are talented, must of course be an excellent performance.

Within a system like that of the “theater of the arts,” trends were irrelevant. The realism of the “theater of the arts” consisted of the strength of emotion it conveyed to the viewer; it was “theatrical realism,” or, to put it more clearly, a factor that removed the spectator from his own

¹⁸ The Russian actor, director, and co-founder of the Moscow Art Theatre, Konstantin Sergeevich Alekseyev (1863–1938), popularly known as Stanislavski, is considered the founder of modern realist acting. In seeking to develop a more realistic portrayal of human life and relationships than that afforded by the mimetic or “mechanical” acting styles of the 19th century, which relied on artificial significations of gesture and inflection, he pioneered a “psycho-physical” approach, whereby actors trained themselves to mentally and emotionally inhabit the role of the character onstage, creating the illusion that they were not merely imitating but in fact *living* the various characters they portrayed. See Rob Gordon, “Acting as Psychological Truth: Stanislavski’s Legacy,” in Rob Gordon, *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective* (Ann Arbor: University of Michigan, 2006), 37–61, and Colin Counsell, “Stanislavski’s ‘System,’” in Colin Counsell, *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theater* (London: Routledge, 2013), 24–51.

reality.

[510] Without theatrical realism, a good performance is unthinkable, but theatrical realism has nothing to do with the realism of the performance, or the realism of the set. For example, performances that some directors stage outdoors are almost always a mistake. Outdoor performances cannot be borne, except in countries where the sky lies very low, and even then... Like Greece, for example, where the sky—even when completely free of clouds—always looks like it would be easy to reach, as though you could touch it with your finger. In Greece, the sky stretches out over the country more like a breath of air than like an infinite vault; this is perhaps the origin of the ancient Greeks' profoundly metaphysical sense of divinity, which looms over mortals and participates in their lives.

The ancient Greeks had open-air theaters where they performed plays outdoors. These theaters were not constructed to fulfill aesthetic considerations, like today when a D'Annunzian tragedy is enacted in the ruins of the Forum, or a Shakespearean tragedy is performed amidst the palaces of Venice; in Greece outdoor plays, open-air theaters had the sole purpose of affording a large number of spectators the pleasure of the performance; in that period, theater was, much more than it is today, attended by large crowds.

Today, by contrast, open-air plays are put on for purely aesthetic purposes and have no real necessity. Today, open-air plays are an absurdity; performances of Greek or D'Annunzian tragedies or works of Shakespeare, performances that set out to be great spectacles, performed during the day or at night, in gardens, city squares, or among the ruins (characteristic examples of this genre were given to us by the famous *Maggio musicale fiorentino*¹⁹), performances, I say, which have the blue sky of the day or the starry vault of the night as a ceiling (when it's not raining, of course), are the most "false" things one can imagine from a theatrical point of view.

[511] To be powerful, a play must be performed in an enclosed space. It is necessary that the spectator feels and knows that above the sky painted on the set he sees at the back of the stage is the solid roof of the theater, separating and protecting one from infinity... and reality.

The same phenomenon occurs in open-air plays as in period films. Historic characters dressed in robes and armor inhabit and move around a real landscape. Here, the scene immediately seems false; the sky, the earth, the trees, the sea, the mountains; nothing of real nature connects with the characters in costume, and though the scenery is real, it seems false. Even the characters, on reflection, seem false. This feeling of falsity is accentuated when the wind blows the leaves off the trees, the grass, and the plants; when one sees the movement of the waves in the sea, the movement of rivers and streams and the wandering of the clouds in the sky. Then one has the precise impression that previously, in the times evoked by the costumes and armor of the characters, the leaves of the trees, the waves of the sea, the clouds in the sky, did not move in this way. We have this impression because we know past eras through paintings, drawings, and engravings, and art always shows us a nature that has been idealized, or, at least, changed, by the very fact that it is painted or drawn. Nature depicted in a painting lives and moves in a completely different way from nature in reality.

One has the same unpleasant impression in the theater when actors in costume, performing

¹⁹ *Maggio musicale fiorentino* is an annual month-long arts festival held in Florence. Established in 1933 by the conductor Vittorio Gui, it is the oldest music festival in Italy. In its opening season, de Chirico designed the sets and costumes for Vincenzo Bellini's opera, *I puritani* [*The Puritans*], and from 1949–52, he contributed additional set and costume designs for productions of Claudio Monteverdi's *Orfeo* [*Orpheus*], Ildebrando Pizzetti's *Ifigenia* [*Iphigenia*], and Vito Frazzi's *Don Chisciotte* [*Don Quixote*]. See Elena Gigli, "De Chirico and Performance," 85–96, 101–06, 196–202.

in a set composed of ancient buildings, move against a sky created by a Fortuny dome²⁰ as a background. The dome gives the illusion of a real sky, with moving clouds that change color. The Fortuny dome and other stage “tricks” cannot be used but in plays about modern life, where the actors are dressed like us; they are not, after all, real plays, but rather stories narrated and recited by different people who accompany words with gestures and movements. Naturally, I am talking about works which deal with subjects [512] drawn from modern life, and not modernized and *snobbish* plays, in which, for example, Shakespearean characters are dressed in tuxedos or their Sunday bests.

For some time already, the influence of modernism has been felt in the theater. Various directors, influenced by modern art, have believed it their obligation to renew the theater, having observed that painting, sculpture, architecture, music, and literature were being renewed. Many of these gentlemen thought (like many painters, sculptors, architects, musicians, and modern writers in their respective arts) that by overturning all traditional beliefs and doing what previously would have been considered absurd—and which today no one would dare label with such a word—by doing, I say, the opposite of what was done before, they might create a “new theater.” Although theater is not the most noble of the arts, it is an art and one must be talented to partake in it and even more so to renew it.

“Modernist” performances have had very little success with the general public, and from the very start *snobbish* directors have had to restrict themselves to blending some “modernist” elements into performances that are otherwise almost normal. Thus, little by little, the audience becomes accustomed to bizarreness and absurdity in the theater. In this regard, I would like to describe a play I saw in New York that remains in my memory as an example of the utmost stupidity one could create on stage.

A famous director, who encouraged the production of the play, wanted to put on an exceptional performance, something formidable, in short, to produce a “great play.” The subject of the play derived from the Old Testament, though naturally, it was a “renewed” version of it. The music he thought necessary to accompany the action on stage belonged to that genre of modern music that interjects cacophonies and dissonances in a kind of *potpourri* of familiar tunes. This *potpourri* was composed of [513] different melodies and tunes taken from all over the place; there were popular melodies, then a few bars of Beethoven, a bit of Stravinsky, then a few fragments of old Italian operas, then some more Beethoven, a bit of dissonance and then some tango, jazz, and so forth. All of this played in the rhythm of negro dances. A normal audience finds it easier to tolerate this genre of music than one hundred percent “modern” music. This more melodic type of music is often used in modernized plays, which are aimed not only at *snobs* and intellectuals, but at a wider audience. For theatrical inspiration, the great director had looked back to Meyerhold. On stage the old prophets performed a whole range of leaps; their

²⁰ Invented by the Spanish theater designer, painter, and couturier Mariano Fortuny (1871–1949) and patented by him in 1901, his “Système d’éclairage scénique pour lumière indirecte” (stage lighting system for indirect light), which became popularly known as the Fortuny dome or “celestial vault,” was a curved, quarter-sphere cyclorama made of plaster or cloth that diffused projected light throughout the stage space. The invention offered an unparalleled means of simulating natural light on stage, and was widely adopted by scenic illusionists of the time. See Patrick Carnegie, *Wagner and the Art of the Theatre* (New Haven: Yale, 2006), 192–95. For a primary source account extolling the merits of the Fortuny dome as a means of imbuing the “modern indoor stage” with the “pure radiances of... Nature herself,” see Charlotte Porter, “The New Stage Art: Fortuny,” in *The Drama: A Quarterly Magazine Devoted to the Enjoyment of the Play and the Theatre* IV, ed. Theodore Ballou Hinckley (Chicago: The Drama League of America, 1914): 292–301, at 294.

efforts were accompanied by tango melodies. I must admit that the effect was laughable to say the least. But what struck me most that evening was the audience, who impassively watched this affront to common sense. “If we continue in this way,” I thought, “I fear we will lose what little logic we have been able to acquire from millennia of work. We will lose our good sense and our logic,” I thought, “and this time we will lose it for good.” Then I continued sadly to reflect on the fact that we would have to start all over again.

Something that has always struck me as unpleasant in “modern” plays is when *snobbish* directors, wishing to enhance the interest of a scene in their play or film, place mannequins next to actors. The result is deplorable, not only because it lacks any artistic interest, but because the result is cold, irritating, macabre, and even bad.

It is interesting to observe that a living person, an actor or otherwise, always looks great next to a statue. (I am talking, of course, about classical statues, beautiful and normal sculptures, and not about “modern sculptures.”) This aspect of the fictional character next to the statue was created by Giorgio de Chirico in some of his paintings [514] several years ago; international snobism, particularly magazines such as *Vogue* and *Harper’s Bazaar*, stole this from his paintings. A living person next to a mannequin, however, immediately creates an unpleasant, distressing, snobbishly pretentious, and ultimately, very stupid image.

The more the mannequin resembles a human being, the colder and more disagreeable it is. The pathetic and lyrical aspect of de Chirico’s mannequins, especially seated ones, as in *The Archaeologists*, lies precisely in their estrangement from humans. In contrast, outside of de Chirico’s paintings, the mannequin is always unpleasant, because it is a kind of parody of a person.

The mannequin is an object that bears a resemblance to man, except that it does not move nor have a life; the mannequin is profoundly non-living, and this lack of life repels us and makes him odious to us. At the same time, its human aspect is monstrous—it scares us and irritates us. When a sensitive man looks at a mannequin, he should be overcome by a frenetic desire to accomplish great deeds, to prove to others and himself what he is capable of, and to demonstrate clearly and once and for all that the mannequin is a defamation of man and that we, after all, are not so insignificant that any object can resemble us.

Snobbish directors probably do not have this exaggerated sensitivity, and in any case, they certainly never have time to meditate.

It is well known that directors are the busiest people in the world. Directors have no time to look carefully at a statue or mannequin in detail, and to observe that it wants to be a man and is thus monstrous. The mannequin aspires to life, which is why it is profoundly non-living, while the statue wants to be a work of art—it does not aspire to life, but to the spirit—and thanks to this, it has an immortal life: the life of art.

I am speaking at such length about mannequins with regard to theater, because the mannequin was the starting point for the modernist tendency in theater.

[515] For *snobbish* directors, introducing a wooden mannequin on stage was not enough; they wanted to do more, to give the actor the appearance of a mannequin or marionette.²¹ It is

²¹ De Chirico presumably alludes here to the *Über-marionette* of the English theater designer and theorist Edward Gordon Craig—a mechanical figure that was, in theory, to replace the human actor, so as to bring the performance totally under the creative control of the theatrical director. See Edward Gordon Craig, “The Actor and the Über-Marionette,” *The Mask* 1/2 (April 1908): 3–15. In recent years, Marianne W. Martin, Francesco Poli, and Ara H. Merjian have all sought to establish Craig as an influence on the artist’s early metaphysical painting. See: Marianne W. Martin, “Reflections on de Chirico and *Arte Metafisica*,” *The Art Bulletin* 60, 2 (June 1978): 342–46; Francesco Poli, *La metafisica* (Rome: Laterza, 1989), 85–96; Francesco Poli, “Giorgio de Chirico: From Avant-Gardist to

probable that these directors felt in some obscure and confused way the need for make-believe and the “false” on stage, but they lacked the talent that would have shown them of what this fiction must consist and where to look for it, and they instead chose the opposite of what they should have. The mannequin is not make-believe; it is a reality, albeit a sad, monstrous reality. We will disappear, but the mannequin will stay. The mannequin is not a fragile and ephemeral toy that the hand of a child can break. It is not destined to entertain human beings, but in building it, they have destined it for certain functions: for painters, for tailors, for shop windows, for police dogs trainers, for *borsaiuoli* [pickpockets], school, etc. It is not the fiction of death, of non-existence, that we look for on stage. If people had asked theater for this type of fiction, the mannequin would perhaps have been a consolation; but we asked theater for a fiction of life; we asked for an unreal life, without beginning or end, as in fairy tales. The authors of these fairy tales, with admirable finesse, specify at the end of their stories that their heroes continue and will continue to live in peace and happiness to the present day... and beyond...

Today, almost everyone who works in art is a slave to modernism. The demon of modernism, which has in any case exhausted every possibility for renewal, pushes men working in theater to look for “novelty” in the “modern.” Now, it is a fact that the “new” can only come from talent, which is in itself eternally new. But talent should reward us. The mania for finding an odd subject must be replaced by a mania for high quality.

As regards the appearance of the performance, the set and so on, it must be said that art and mechanics do not go well together at all. In theater, we must first of all abandon [516] complicated machinery. We must abandon all those ingenious mechanisms that on stage make a sky look like a real sky, a storm on the sea look like a real storm, rain that looks just like real rain, and so on. In theater, machines have caused the same carnage and artistic decadence that the industrialization of art materials has caused in painting.

Projectors of colored lights, the Fortuny dome, stage “tricks” and other mechanical deceptions have removed the lyrical and metaphysical from the performance, or, to put it simply, the artistic side.

As regards the performance, the actors’ movements, and so on, the principle of the mannequin, the marionette, and the bizarre—which have been used so many times before—must be radically suppressed and attention must be paid to making the whole production work impeccably. In particular, we must improve the standard of extras, the *corps de ballet* and the chorus. Every person on stage during a play must know their profession well and they therefore must have a good and serious education. For a play to be truly superb, the human materials must be of high quality, and there must be excellent costumes, sets, accessories, and so on. In short, all efforts, all care, all attention must be paid to executing everything to perfection so that everything on stage is of high quality.

Taking care over the smallest details when executing a performance must be the main goal; indeed it is the only way of renewing theater, given that it is today afflicted with the same diseases consuming the other arts and creating so many discontented, irritated, agitated, and unhappy “artists” and “intellectuals.” These two terrible diseases are: the hunt for ideas and the mania for intelligence.

Maverick,” in *De Chirico and the Mediterranean*, ed. Jole de Sanna (New York: Rizzoli, 1998), 66–67; Francesco Poli, “Statues, Shadows, and Mannequins,” in *Nature According to de Chirico*, ed. Achille Bonito Oliva (Milan: Federico Motta Editore, 2010), 138–39; and Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico and The Metaphysical City: Nietzsche, Modernism, Paris* (New Haven: Yale University Press, 2014), 226, 248–57.

The majority of people working in theater today are always thinking about what to do and never about how to do it. They, [517] like people working in painting, are looking for novelty of subject matter rather than the quality of excellent execution. They start from the end, as they ignore the fact that only by avoiding half-measures, only by searching for perfect execution, and only with serious and conscientious work, will their ideas finally emerge.

Il teatro spettacolo

[506] Noi amiamo il “non vero.” Noi amiamo tutto ciò che ci ricorda la nostra vita, ma che “non è la nostra vita;” noi amiamo la finzione.

Già quando eravamo bambini noi amavamo i giocattoli e le favole. I giocattoli sono la finzione degli oggetti veri e seri; essi raffigurano delle case, dei bastimenti, delle botteghe, dei fucili, dei cannoni e, finalmente, delle bambole; le bambole sono la “finzione di noi stessi.”

I balocchi sono giocondi, sono allegri, poiché essi non hanno nessuna vera funzione fuori che quella di divertire. Le case non devono essere abitate, i bastimenti non faranno lunghi viaggi, le botteghe non hanno nulla da vendere, i cannoni ed i fucili non sparano che per scherzo e finalmente le bambole, questi uomini-giocattoli, non mangiano, non dormono, non parlano, non pensano, non sentono né il dolore, né la gioia, insomma “non vivono.” Le favole, che tanto ci piacciono quando siamo ragazzi e che continuano anche dopo ad esercitare il loro fascino su noi, sono in fondo la negazione di tutte le nostre esperienze, di tutte le regole da noi conosciute. Nelle favole noi vediamo un mondo immaginario ove tutto finisce bene, ove la bontà è sempre ricompensata e la malvagità punita. Nelle favole ci si mostra un mondo ove il miele scorre a rivoli, ove ci sono case fatte di panforte o di cioccolata, ove gli uomini sono belli e buoni, ove dei vagabondi [507] coraggiosi sposano delle principesse; un mondo ove ci sono dei mostri e delle fate, dei nani e dei giganti, insomma ove c'è tutto “fuorché la realtà.”

Quando eravamo piccoli amavamo il teatro. È raro che un giorno della nostra vita, o un episodio realmente vissuto da noi durante la nostra infanzia, sia rimasto tanto fortemente impresso nella nostra memoria come il giorno in cui fummo condotti al teatro e vedemmo uno spettacolo bello, uno spettacolo per noi pieno di fascino e di mistero.

Di solito le persone che conducono i ragazzi al teatro scelgono quelle rappresentazioni teatrali, prive di pretese intellettuali, che si adattano alle esigenze che hanno i ragazzi verso il teatro; queste esigenze sono naturali e spontanee e non sono affatto meditate o suggerite da una moda o dallo snobismo. I ragazzi non si lasciano ingannare da questi due fattori, che purtroppo tanto influenzano oggi una certa categoria di adulti.

La paura di non essere al corrente delle più recenti manie dello snobismo, la paura di non sembrare abbastanza intelligenti, o di sembrare addirittura stupidi, questa tremenda paura fa oggi tacere i gusti e le esigenze di molti uomini e fa loro accettare docilmente tutte le cretinerie che lo snobismo vuol loro imporre.

Vediamo ora quali sono le esigenze naturali che l'uomo prova per lo spettacolo. L'uomo, da ragazzo o da adulto, quando va a vedere uno spettacolo teatrale, vuol distrarsi, vuole provare delle emozioni piacevoli, insomma “si vuol divertire.”

Queste esigenze di divertimento che gli uomini hanno per il teatro, attingono la loro origine nel desiderio istintivo che sente l'uomo di poter evadere dalla sua propria vita e, almeno per qualche momento, “staccarsi da se stesso.” Questo desiderio è ancora più forte negli adulti che nei ragazzi.

Uno spettacolo veramente riuscito mostra allo spettatore delle cose che lo appassionano, che

lo assorbono completamente e che lo fanno uscire dalla sua esistenza [508] personale e dimenticarla. L'uomo è d'un tratto trasportato in un'altra atmosfera; egli vive per qualche ora una vita affatto diversa, triste o gaia, fantastica, eroica o sentimentale, ma soprattutto molto intensa, molto concentrata e quindi quasi "più reale" della sua vita, ove tutto va per le lunghe ed ove le emozioni e gli avvenimenti si seguono di solito abbastanza lentamente.

Bisogna senza dubbio cercare il successo del cinematografato nella possibilità che offre agli uomini di vivere durante una serata una vita più brillante e più interessante della loro, che di solito è quella vita grigia, mediocre e noiosa, alla quale purtroppo sono condannati la maggior parte degli uomini.

Durante questa vita breve, questa vita-giocattolo, offerta agli uomini dal teatro e dal cinematografato, durante questa vita senza responsabilità e senza conseguenze, l'uomo "sa vivere veramente l'attimo presente," scienza che egli abitualmente ignora, poiché l'uomo è troppo assorto e perseguitato dal futuro e dal passato e generalmente osserva pochissimo il presente.

Solo nei giorni di grande dolore o di grande felicità (nei secondi includo anche quei giorni che l'uomo, specialmente l'artista, consacra al lavoro che lo soddisfa), solo dunque in quei giorni intensi ed importanti della nostra vita "lo spettacolo non ci è necessario." Nei giorni di dolore non ci consola e nei giorni di felicità non ci interessa.

Il teatro è per noi adulti altrettanto importante quanto per i ragazzi sono importanti i giocattoli e le favole. Il vero scopo del teatro è di soddisfare il bisogno che proviamo di cose fantastiche e di finzione, e di darci il modo di sfuggire alla realtà. Noi europei non abbiamo ancora la saggezza che viene solo in seguito ad una vecchissima cultura e non possiamo pienamente capire il significato metafisico dello spettacolo nella nostra vita.

I cinesi, tanto saggi e filosofi, passano intere giornate al teatro. Silenziosamente viene loro portato da mangiare e da bere ed essi mangiano e bevono silenziosamente, [509] senza staccare lo sguardo dal palcoscenico e fanno ciò solo per poter seguire lo spettacolo con più tranquillità e libertà senza essere incomodati dalla fame e dalla sete.

Il teatro è nato da un nostro bisogno di un mondo soprannaturale. Sono le pantomime e le feste organizzate in onore degli dei che hanno posto la pietra angolare sulla quale è costruito il teatro.

Con queste pantomime si è cercato di rappresentare e di identificarsi con un mondo dell'aldilà, di soddisfare il proprio desiderio di toccare e di vedere l'invisibile, di immergersi nel mistero e di dimenticare i propri dubbi. Da questi sentimenti primordiali, che hanno sempre ossessionato gli uomini, è nato il teatro. Non bisogna dimenticarlo.

In questo mio scritto sul teatro io parlo del teatro unicamente dal punto di vista teatrale, cioè dello spettacolo, e non dal punto di vista letterario.

Partendo da questo punto di vista, che lo spettacolo deve liberarci dalla realtà e darci il modo di immergerci, se non in un mondo differente, almeno in una vita differente, partendo, dico, da questo punto di vista, io nego tutto il realismo, tutte le tendenze realiste per quanto riguarda lo spettacolo teatrale.

Il "teatro delle arti," fondato da Stanislavskij e la cui tendenza realistica è nota, aveva del valore, non per via del suo realismo, ma per via della "cosa molto ben fatta." Uno spettacolo ove nulla è negletto, ove ogni particolare è studiato a lungo e con cura, ove ogni attore è un attore di prim'ordine, ove non ci sono né attori principali, né comparse, ove tutti i collaboratori sono persone di talento, dev'essere per forza uno spettacolo eccellente.

In un insieme come quello del "teatro delle arti" le tendenze e gli orientamenti non potevano contare. Il realismo del "teatro delle arti" consisteva nella forza dell'emozione che dava agli

spettatori; era il “realismo teatrale” o, per esprimersi con maggior chiarezza, un fattore che provoca l’allontanamento dello spettatore dalla sua propria realtà.

[510] Senza realismo teatrale un buon spettacolo non si può pensare, ma il realismo teatrale non ha nulla a che vedere con il realismo della recita, o il realismo degli scenari. Per esempio, gli spettacoli che alcuni registi allestiscono all’aperto sono quasi sempre uno sbaglio. Spettacoli all’aperto non sarebbero sopportabili che in paesi ove il cielo è molto basso, e ancora... In Grecia, per esempio, ove il cielo, anche completamente spoglio di nubi, dà sempre l’impressione di poter essere facilmente raggiunto, direi quasi toccato col dito. In Grecia il cielo si distende sul paese più come un soffio che come una volta infinita; è forse questo che ha fatto nascere presso gli antichi greci quel sentimento così profondamente metafisico della divinità, che sovrasta solo di poco i mortali e partecipa alla loro vita.

I greci antichi avevano dei teatri scoperti ove si rappresentava all’aperto, ma questi teatri non erano scoperti per soddisfare delle considerazioni estetizzanti, come oggi quando si rappresenta una tragedia di D’Annunzio tra le rovine del Foro, o una tragedia di Shakespeare tra i palazzi di Venezia; in Grecia gli spettacoli all’aperto, i teatri scoperti, avevano l’unico scopo di permettere ad un gran numero di spettatori il godimento dello spettacolo; in quell’epoca il teatro era, molto più di oggi, frequentato da grandi masse di popolo.

Oggi invece gli spettacoli all’aperto son fatti unicamente per estetismo e non corrispondono a nessuna necessità reale. Oggi lo spettacolo all’aperto è un non senso; le rappresentazioni di tragedie greche, o dannunziane, o di opere di Shakespeare, quelle rappresentazioni che vorrebbero essere dei grandi spettacoli, organizzate di giorno o di notte, in giardini, sulle piazze delle città, o tra le rovine (esempi caratteristici di questo genere ci ha offerto il famoso *Maggio musicale fiorentino*), quelle rappresentazioni, dico, che hanno come soffitto il cielo azzurro del giorno o la volta stellata della notte (quando non piove, s’intende), sono la cosa più “falsa” che si possa immaginare dal punto di vista teatrale.

[511] Uno spettacolo, per avere tutta la sua forza, deve essere fatto in un luogo chiuso. Bisogna che lo spettatore senta e sappia che sopra il cielo dipinto dello scenario, che egli vede in fondo al palcoscenico, c’è il solido tetto del teatro che lo separa e lo difende dall’infinito... e dalla realtà.

Negli spettacoli all’aperto avviene lo stesso fenomeno che si osserva nei film in costume, nei film storici, quando si vedono gli attori in vesti ed armature di personaggi antichi stare e muoversi in mezzo ad un vero paesaggio; la scena in questo caso piglia subito un aspetto falso; il cielo, la terra, gli alberi, il mare, i monti; nulla della vera natura si lega con i personaggi in costume e, mentre il paese, essendo vero, sembra falso, anche i personaggi, per riflesso, sembrano falsi. Questo sentimento di falsità si accentua quando il vento muove le foglie degli alberi, le erbe e le piante, quando si vedono il movimento delle onde del mare, il movimento dei fiumi e dei torrenti ed il vagare delle nubi nel cielo; allora si ha l’impressione esatta che prima, nei tempi evocati dai costumi e le armature dei personaggi, le foglie degli alberi, le onde del mare, le nubi nel cielo, non si muovevano in quel modo. Noi abbiamo quest’impressione perché le epoche passate le conosciamo attraverso la pittura, i disegni e le incisioni e l’arte ci mostra sempre una natura idealizzata o, perlomeno, cambiata, per il fatto stesso che è dipinta o disegnata. La natura raffigurata in un quadro vive e vibra in modo assolutamente diverso della natura nella realtà.

La stessa spiacevole impressione si ha in teatro quando degli attori in costume, in uno scenario di costruzioni antiche, hanno come sfondo un cielo fatto con la cupola Fortuny, che dà l’illusione del vero cielo, con nubi in movimento e che cambiano di colore. La cupola Fortuny ed

altri “inganni” scenici non possono essere usati che per soggetti della vita moderna, ove gli attori sono vestiti come noi e che non sono in fondo dei veri spettacoli, ma piuttosto dei racconti narrati e declamati da diverse persone che accompagnano le parole con gesti e movimenti. Parlo naturalmente delle opere di cui il soggetto è [512] tratto dalla vita moderna, e non di quegli spettacoli modernizzanti e *snoobs* ove si vedono, per esempio, dei personaggi di Shakespeare vestiti in *smoking* o in abito da passeggio.

Già da parecchio tempo l’influenza del modernismo si fa sentire in teatro. Diversi registi, influenzati dall’arte moderna, hanno creduto loro dovere di rinnovare il teatro, vedendo che si rinnovava la pittura, la scultura, l’architettura, la musica e la letteratura. Molti di questi signori hanno pensato (come del resto hanno pensato i pittori, gli scultori, gli architetti, i musicisti e gli scrittori moderni per le loro arti rispettive) che rovesciando tutte le concezioni tradizionali e facendo quello che prima si sarebbe stigmatizzato d’assurdo e che oggi non si osa più definire con tale parola, che facendo, dico, il contrario di quello che si faceva prima, essi avrebbero creato un “teatro nuovo.” Benché il teatro non sia l’arte più elevata tra le arti, è pure un’arte e bisogna avere del talento per occuparsene ed ancora di più per rinnovarlo.

Gli spettacoli “modernisti” non hanno avuto che pochissimo successo presso il grande pubblico e da principio i registi *snoobs* hanno dovuto limitarsi a mischiare degli elementi “modernisti” a degli spettacoli per il resto quasi normali; così, poco per volta, il pubblico si è abituato a bizzarrie ed assurdità in teatro. A questo proposito voglio descrivere uno spettacolo che vidi a Nuova York e che mi è rimasto nella memoria come un esempio della massima stupidità che si è potuta creare sulla scena.

Un celebre regista, che aveva stimolato la realizzazione di questo spettacolo, aveva voluto realizzare una rappresentazione eccezionale, qualcosa di formidabile, insomma creare un “grande spettacolo.” Il soggetto era tratto dal Vecchio Testamento; naturalmente un Vecchio Testamento “rinnovato.” La musica con la quale si era creduto di dover accompagnare l’azione sulla scena, apparteneva a quel genere di musica moderna che framezza le cacofonie e le dissonanze ad una specie di *pot-pourri* di motivi noti. Questo *pot-pourri* si componeva di [513] differenti melodie e motivi presi a dritta ed a manca; c’erano delle arie popolari, poi alcune battute di Beethoven, un po’ di Stravinskij, poi qualche frammento di vecchie opere italiane, poi ancora del Beethoven, un po’ di dissonanze e poi dei tanghi, dei jazz e via di seguito. Tutto questo suonato sul ritmo delle danze negre. La pazienza d’un pubblico normale tollera più facilmente questo genere di musica che una musica “moderna” al cento per cento. Questo genere di musica, più melodioso, è spesso usato negli spettacoli modernizzanti, non destinati unicamente agli *snoobs* ed agli intellettuali, ma anche ad una più larga massa di spettatori. Come tendenze teatrali il grande regista si era ricordato di Mejerchol’d. Si vedevano sulla scena dei vecchi profeti saltare su tutt’una gamma di salti ed accompagnati nei loro sforzi da motivi di tango. Ammettiamo che l’effetto fosse perlomeno buffo. Però quello che più mi colpì quella sera fu il pubblico, che assisteva impassibile a tutto questo oltraggio al buon senso. “Se noi continueremo in questo modo” pensai “temo che perderemo anche quel poco di logica che abbiamo potuto acquistare con sforzi che durano da millenni. Noi perderemo il nostro buon senso, e la nostra logica” pensai “e questa volta lo perderemo per davvero.” Poi continuai a riflettere tristemente sul fatto che bisognerà ricominciare tutto da capo.

Una cosa che mi ha sempre, spiacevolmente, colpito negli spettacoli “moderni” è quando dei registi *snoobs*, volendo al teatro o nei film aumentare l’interesse di una scena, mettono dei manichini accanto agli attori. Il risultato allora è deplorabile; non solo esso manca di ogni interesse artistico, ma ne risulta un che di freddo, di irritante, di macabro e persino di cattivo.

È curioso osservare come una persona viva, sia essa attore o altro, sta sempre molto bene vicino ad una statua. (Parlo naturalmente di una statua antica, di una scultura bella e normale e non di una “scultura moderna”). Quest’aspetto del personaggio accanto alla statua è stato creato da Giorgio de Chirico in alcuni suoi quadri, già [514] parecchi anni or sono, ed ai suoi quadri lo ha rubato lo snobismo internazionale e specialmente lo hanno rubato certe riviste come *Vogue* e *Harper’s Bazaar*. Una persona viva vicino ad un manichino crea invece subito un aspetto spiacevole, penoso, snobisticamente pretenzioso, e, in fondo, molto stupido.

Più il manichino somiglia all’uomo e più esso è freddo e sgradevole. Il lato patetico e lirico dei manichini di de Chirico, specie di quelli seduti, tipo *Archeologi*, risiede appunto nel loro allontanamento dall’uomo. Invece, fuori dei quadri di de Chirico il manichino è sempre spiacevole, perché esso è una specie di parodia dell’uomo.

Il manichino è un oggetto che possiede a un dipresso l’aspetto dell’uomo, ma senza il lato movimento e vita; il manichino è profondamente non vivo e questa sua mancanza di vita ci respinge e ce lo rende odioso. Il suo aspetto umano è, nel tempo stesso, mostruoso, ci fa paura e ci irrita. Quando un uomo sensibile guarda un manichino egli dovrebbe essere preso da un desiderio frenetico di compiere grandi azioni, di provare agli altri ed a se stesso di che cosa è capace e di dimostrare chiaramente ed una volta per sempre che il manichino è una calunnia dell’uomo e che noi, dopo tutto, non siamo una cosa tanto insignificante che un oggetto qualunque possa assomigliarci.

I registi *snobs* non hanno probabilmente questa sensibilità esagerata, e poi del resto essi certamente non hanno mai tempo per meditare.

È cosa nota che i registi sono gli uomini più indaffarati del mondo. I registi non hanno tempo da perdere per guardare con attenzione una statua o un manichino e per osservare che un manichino vuol essere l’uomo e che per questo è mostruoso; aspira alla vita, per questo è profondamente non vivo, mentre una statua vuol essere un’opera d’arte, non aspira alla vita, ma allo spirito e, grazie a questo, ha una vita immortale: la vita dell’arte.

Parlo così a lungo dei manichini a proposito del teatro moderno, perché il manichino è stato il punto di partenza e la base delle tendenze moderniste nel teatro.

[515] I registi *snobs* non si sono contentati di introdurre sulla scena un manichino in legno, hanno voluto fare di più, hanno voluto dare all’attore l’aspetto del manichino o della marionetta. Questi registi sentivano probabilmente in modo oscuro e confuso la necessità della finzione e del “falso” sulla scena, ma non avevano il talento che avrebbe loro indicato in che cosa deve consistere questa finzione e dove essi avrebbero dovuto cercarla, ed hanno scelto il contrario di quello che dovevano scegliere. Il manichino non è una finzione, è una realtà, anzi una realtà triste e mostruosa. Noi spariremo, ma il manichino resta. Il manichino non è un giocattolo, fragile ed effimero, che una mano di bambino può spezzare, non è destinato a divertire gli uomini, ma, costruendolo, gli uomini lo hanno destinato a determinate funzioni: per i pittori, i sarti, le vetrine dei negozi di abiti, gli ammaestratori di cani-poliziotto, le scuole di borsaiuoli, ecc. Non è la finzione della morte, della non esistenza che noi cerchiamo sulla scena. Se gli uomini chiedessero al teatro tale finzione, il manichino sarebbe forse stato una consolazione, ma noi chiediamo invece al teatro la finzione della vita, gli chiediamo una vita irreale, senza principio né fine, come nelle favole i cui autori, con ammirevole finezza, precisano al termine dei loro racconti che gli eroi di cui parlano continuano e continueranno a vivere nella calma e la felicità fino ai giorni nostri... e oltre...

Oggi quasi tutti quelli che si occupano d’arte sono schiavi del modernismo. Il demone del modernismo, che del resto ha esaurito ogni possibilità di rinnovamento, spinge anche gli uomini

che si occupano del teatro alla ricerca della “novità,” del “moderno.” Ora, sta il fatto che il “nuovo” può nascere solo dal talento, che è in sé eternamente nuovo. Ma il talento bisogna rimeritarselo. La mania d’un soggetto curioso dev’essere sostituita dalla mania della buona qualità.

In quanto poi all’aspetto dello spettacolo, degli scenari, ecc., bisogna dire che l’arte e la meccanica non vanno affatto d’accordo. Sul teatro bisogna anzitutto abbandonare [516] il macchinario complicato. Bisogna abbandonare tutti quegli ingegnosi meccanismi che fanno vedere sulla scena un cielo che sembra un vero cielo, una tempesta sul mare che sembra una vera tempesta, una pioggia che somiglia perfettamente alla vera pioggia, ecc. Nello spettacolo teatrale la macchina ha fatto le stesse stragi ed ha provocato la stessa decadenza artistica che l’industrializzazione del materiale pittorico ha fatto e provocato nella pittura.

I proiettori di luci colorate, la cupola Fortuny, gli “inganni” scenici ed altri trucchi della meccanica, hanno tolto allo spettacolo l’aspetto lirico e metafisico o, per dire più chiaramente, l’aspetto artistico.

Per quanto riguarda la recita, i movimenti degli attori, ecc., il principio del manichino, della marionetta, della bizzarria, già tanto sfruttato, dev’essere radicalmente soppresso e l’attenzione deve concentrarsi sul funzionamento impeccabile di tutto l’insieme e, precisamente, bisogna rialzare il livello delle comparse, del corpo di ballo e dei cori, bisogna che tutte le persone che stanno sulla scena durante uno spettacolo conoscano bene il loro mestiere; bisogna che abbiano una scuola buona e seria. Perché uno spettacolo sia veramente ottimo, questa buona qualità del materiale umano è altrettanto necessaria, quanto la buona esecuzione dei costumi, degli scenari, degli accessori, ecc. Insomma tutti gli sforzi, tutte le cure, tutta l’attenzione, devono concentrarsi sull’esecuzione perfetta, sulla buona qualità di tutto ciò che si vede sulla scena.

L’esecuzione d’uno spettacolo, curata nei minimi particolari, dev’essere la meta principale e sarebbe il solo mezzo per rinnovare lo spettacolo teatrale, poiché esso è oggi afflitto da quelle stesse malattie che rodono le altre arti e che creano tra gli “artisti” e gli “intellettuali” tanta gente scontenta, irritata, agitata ed infelice. Queste due tremende malattie sono: la caccia alle idee e la mania dell’intelligenza.

La maggior parte degli uomini che oggi si occupano di teatro pensa sempre a cosa fare e mai a come fare. Essi, [517] come quelli che operano nel campo della pittura, cercano la novità del soggetto, invece di cercare la qualità della buona realizzazione; essi cominciano dalla fine, poiché ignorano che solo evitando le mezze misure, solo cercando la realizzazione completa, solo con il lavoro serio e coscienzioso, verranno fuori, alla fine, anche le idee.