

# *intorno al futurismo*

a cura di

**Alessandra Borghese**

**Sergio Illuminato**



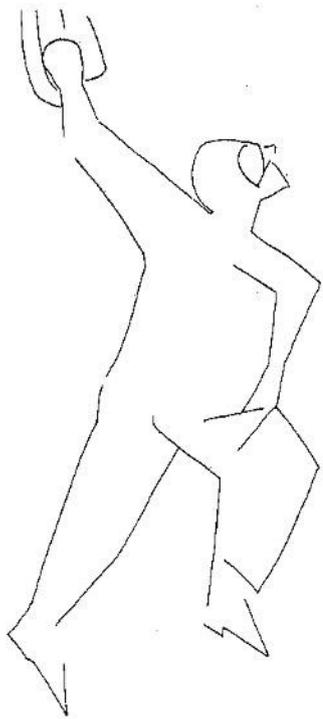
Giuseppe Balla, Simbolo di Marinetti, 1920/1922

**LEONARDO ~ DE LUCA  
EDITORI**

Il libro "intorno al futurismo", edito dalla Leonardo - De Luca Editore, nasce nell'ambito delle iniziative di "RomaFestival" promosso a Roma dal 16 novembre 1991 al 31 gennaio 1992 dal Movimento Culturale Romano.

L'idea di Alessandra Borghese e Sergio Illuminato è di proporre un tracciato veloce ed efficace della "parola futurista" estrapolata dai Manifesti attraverso i quali i futuristi più rappresentativi, ed in particolare F.T. Marinetti, hanno diffuso le linee d'azione di uno dei movimenti d'avanguardia italiano più longevo: il Futurismo (1909-1944).

La provocazione letteraria futurista coinvolgendo l'Arte, lo Spettacolo e persino la Gastronomia ed il Costume si confronta in queste pagine anche con autori non propriamente futuristi; ne scaturisce una dialettica viva che ci racconta un po' dell'atmosfera culturale del primo novecento rapportata alla sensibilità artistica e creativa di questi giorni.





*Quand'ero giovane, avevo ali forti e instancabili,  
ma non conoscevo le montagne.  
Quando fui vecchio, conobbi le montagne  
ma le ali stanche non tennero più dietro alla visione.  
Il genio è saggezza e gioventù. [1]*

Manifestazione dedicata

all'ASSOCIAZIONE ITALIANA  
PER LA RICERCA SUL CANCRO, COMITATO LAZIO

MOVIMENTO CULTURALE ROMANO  
ASSOCIAZIONE CULTURALE

*intorno al futurismo*

*a cura di*

Alessandra Borghese  
e Sergio Illuminato

LEONARDO ~ DE LUCA  
EDITORE

ROMAFESTIVAL 91  
intorno al futurismo  
I edizione

16 novembre 1991  
31 gennaio 1922  
Scuderie di Palazzo Ruspoli  
e Museo del Genio

a cura di  
Alessandra Borghese  
Sergio Illuminato

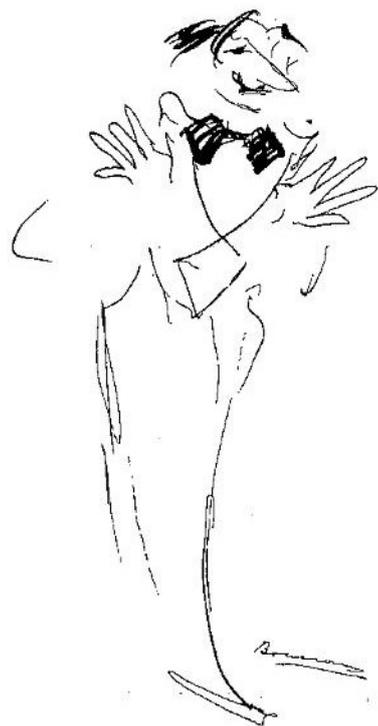
*Redazione*  
Stefania Benigni, Emanuela Imparato,  
Francesca Mariani, Ginella Vocca

*Consulente per la comunicazione*  
Maurizio Giannusso

*Capo Ufficio Stampa*  
Valeria Accornero

*Fotografie*  
Riccardo Musacchio

*Impostazione grafica della copertina*  
Paola Trombin



*Ringraziamenti:*

La realizzazione del presente volume è stata possibile grazie alla preziosa collaborazione dei membri del Comitato Scientifico di "ROMAFESTIVAL '91, intorno al futurismo"; grazie alla redazione composta da: Stefania Benigni, Emanuela Imparato, Francesca Mariani e Ginella Vocca; e grazie alla LEONARDO ~ DE LUCA EDITORI, e in special modo a Claudio Ferri, Anna Gramiccia e Francesca Pagnotta, per averci aiutato fattivamente in ogni fase della stesura e della costruzione del volume.

Un ringraziamento particolare ad Alfredo De Santis per l'ideazione dell'immagine di "ROMAFESTIVAL 91 intorno al futurismo"

*Direzione Editoriale*  
Anna Gramiccia

*Responsabile Tecnico*  
Mario Ara

*Ufficio Stampa*  
Monica Bracardi e Donatella Oggioni

© 1991 by Leonardo ~ De Luca Editori S.r.l.  
Via di S. Anna, 16 - 00186 Roma  
Stampato in Italia - Printed in Italy  
ISBN 88-7813-393-0



#### COMITATO D'ONORE

Livia Andreotti  
Enza Battistuzzi  
Laura Biagiotti  
Fabrizia Borghese  
Sandra Carraro  
Anna Craxi  
Annamaria Jacorossi  
Rosa Russo Jervolino  
Ala Marinetti  
Luce Marinetti  
Vittoria Marinetti  
Marida Recchi  
Lucilla Vitalone



#### COMITATO PROMOTORE

Goffredo Canino  
Maria Fede Caproni  
Leonardo Clerici  
Joseph Connors  
Fabrizio Du Chene  
Vincenzo Figus  
Claudio Gasparrini  
Francesco Grandinetti  
Janos Kelemen  
Fiamma Lanzara  
Leonardo Mondadori  
Roberto Memmo  
Vincenzo Monaci  
Rosana Pistolese  
Mario Schifano  
Giorgio Tecce  
Maria Lucia Verde  
Cesare Vivaldi

#### COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Antonucci  
Carlo Ludovico Bragaglia  
Giovanni Calendoli  
Maurizio Calvesi  
Enrico Crispolti  
Renzo De Felice  
Raoul Meloncelli  
Francesco Moschini  
Giovanni Nuvoletti Perdomini  
Lorenzo Tozzi  
Mario Verdone



#### COMITATO TECNICO

Alessandra Briganti  
Lucia Collarile  
Cecilia Fanfani  
Christine Ferry  
Giorgio Gallione  
Maurizio Illuminato  
Andrea Lusa  
Fabio Mini  
Sandro Piccioni  
Luigi Tarantini  
Enrico Vignes  
Ginella Vocca

ROMAFESTIVAL '91,  
intorno al Futurismo

*Sotto l'Alto Patronato del*  
Presidente della Repubblica Italiana

*Con il patrocinio de:*  
Presidenza del Consiglio dei Ministri

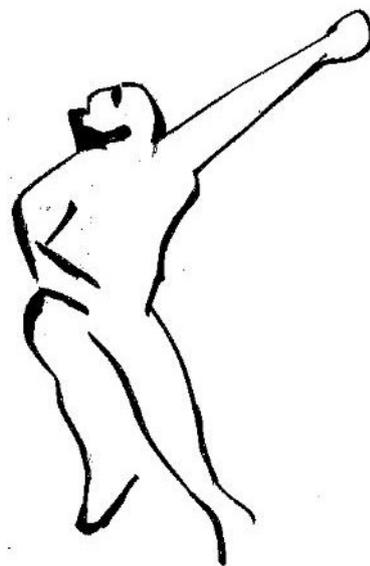
Ministero del Turismo e dello Spettacolo  
Ministero degli Affari Esteri  
Ministero dell'Industria, del Commercio e  
dell'Artigianato  
Ministero per gli Interventi Straordinari nel  
Mezzogiorno  
Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali  
Ministero delle Politiche Comunitarie  
Ministero dell'Interno  
Ministero delle Poste e delle Telecomunicazioni  
Ministero della Difesa  
Ministero dell'Ambiente  
Ministero per il Coordinamento della Prote-  
zione Civile  
Ministero della Pubblica Istruzione  
Ministero delle Partecipazioni Statali  
Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale  
Ministero del Commercio con l'Estero  
Ministero del Bilancio e della Programma-  
zione Economica  
Stato Maggiore dell'Esercito Italiano  
Commissione delle Comunità Europee  
Ambasciata della Repubblica Federale di  
Germania  
Ambasciata di Francia  
Ambasciata del Portogallo  
Ambasciata del Brasile  
Ambasciata dell'Ungheria  
Regione Lazio  
Comune di Roma  
Assessorato all'Ambiente, Comur. e di Roma  
Provincia di Roma  
Ente Provinciale per il Turismo  
Università di Roma "La Sapienza"  
Il Messaggero

*Sotto l'Augurio de:*

Nunziatura Apostolica in Italia  
Ambasciata degli Stati Uniti d'America

*Si ringrazia:*

Accademia d'America  
Accademia d'Ungheria  
Accademia Belle Arti di Roma  
Accademia di Costume e di Moda  
Accademia Italiana della Cucina  
Associazione Europea Arte, Scienza e Spet-  
tacolo  
A.A.M. Architettura Arte Moderna  
Archivio di Nuova Scrittura di Milano  
Centro di Studi Brasiliani  
Circuito Nazionale Cinque Stelle  
Ditta Camponeschi  
Ditta Bruno Tartaglia  
Ditta Sciolari  
Editioni Anastatike  
E.M.S.I. di Daniela Cirillo & C.  
Fondazione Memmo  
Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del  
Genio  
Istituto Europeo di Design, dipartimento di  
Architettura d'interni  
Musica Studio Watt Roma  
Ritmica - (Rivista semestrale di poesia)  
Systemens & Management  
Teatro dell'Archivolto di Genova  
Sergio Valente  
Si ringrazia inoltre la Presidenza del Consi-  
glio dei Ministri per aver concesso Villa Ma-  
dama  
Un ringraziamento a tutti i collezionisti per  
la loro gentile collaborazione.

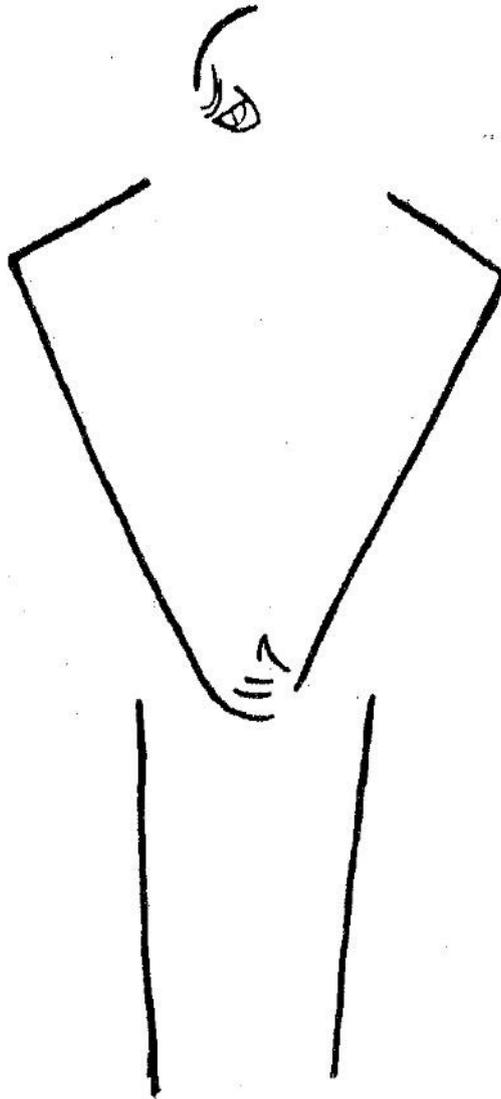


SPONSOR DI ROMAFESTIVAL '91:

Banco di Roma  
Banco di Santo Spirito  
Gruppo Cassa di Risparmio di Roma

STET - Gruppo IRI

IP Italiana Petroli

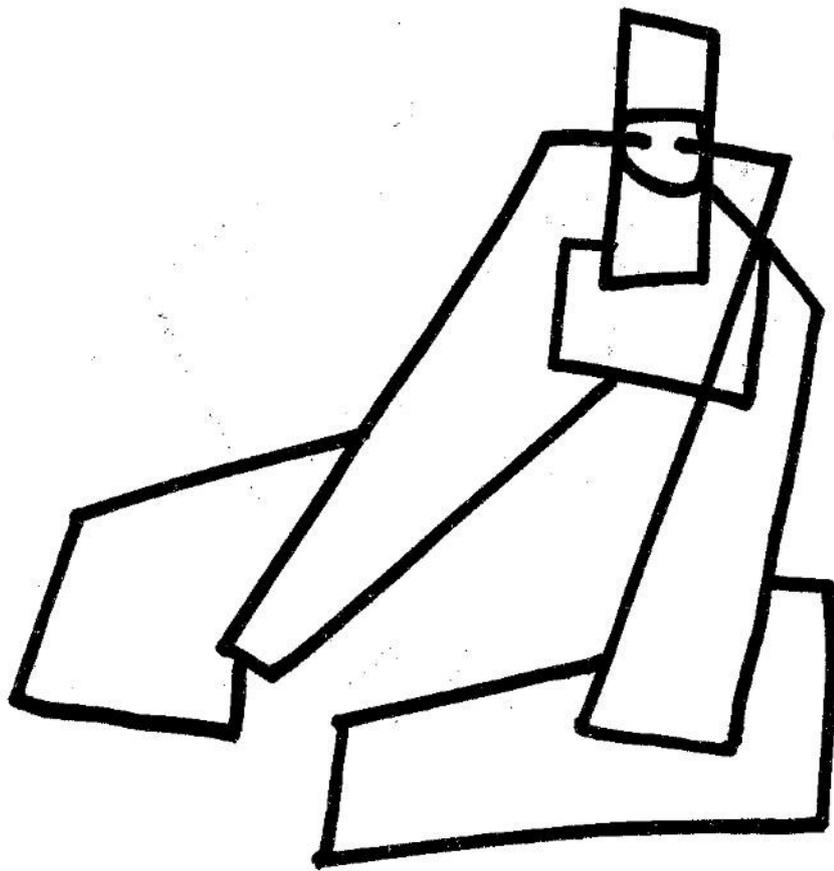


*Fornitori ufficiali:*

Assitalia  
ATAC  
Impresa Generale Pubblicità  
Gruppo MCO  
Telesia

*Organizzazione generale*  
Illuminato iniziative

*con il patrocinio de:*  
Il Messaggero



L'AIRC è una libera associazione con la principale finalità di aiutare la ricerca sul cancro in Italia. A 25 anni dalla sua fondazione l'AIRC continua a svolgere un'intensa attività di sensibilizzazione pubblica sulle tematiche generali e sui problemi specifici della ricerca oncologica. Offre a ciascun cittadino la possibilità di partecipare concretamente ai progressi della scienza in questo settore attraverso una quota associativa annuale. I soci prendono parte attiva a un grande obiettivo scientifico il cui successo non dipende solo dall'impegno costante dei ricercatori, ma anche dal senso di responsabilità dei singoli cittadini.

Grazie agli sforzi intensi e mirati nel campo dell'informazione o del coinvolgimento dell'opinione pubblica, sostiene l'attività di ricerca oncologica in Italia al 40% in perfetta collaborazione con gli Enti pubblici a questo adibiti.

Ancora una volta il mondo della cultura a Roma contribuisce all'AIRC attraverso manifestazioni di grande prestigio.

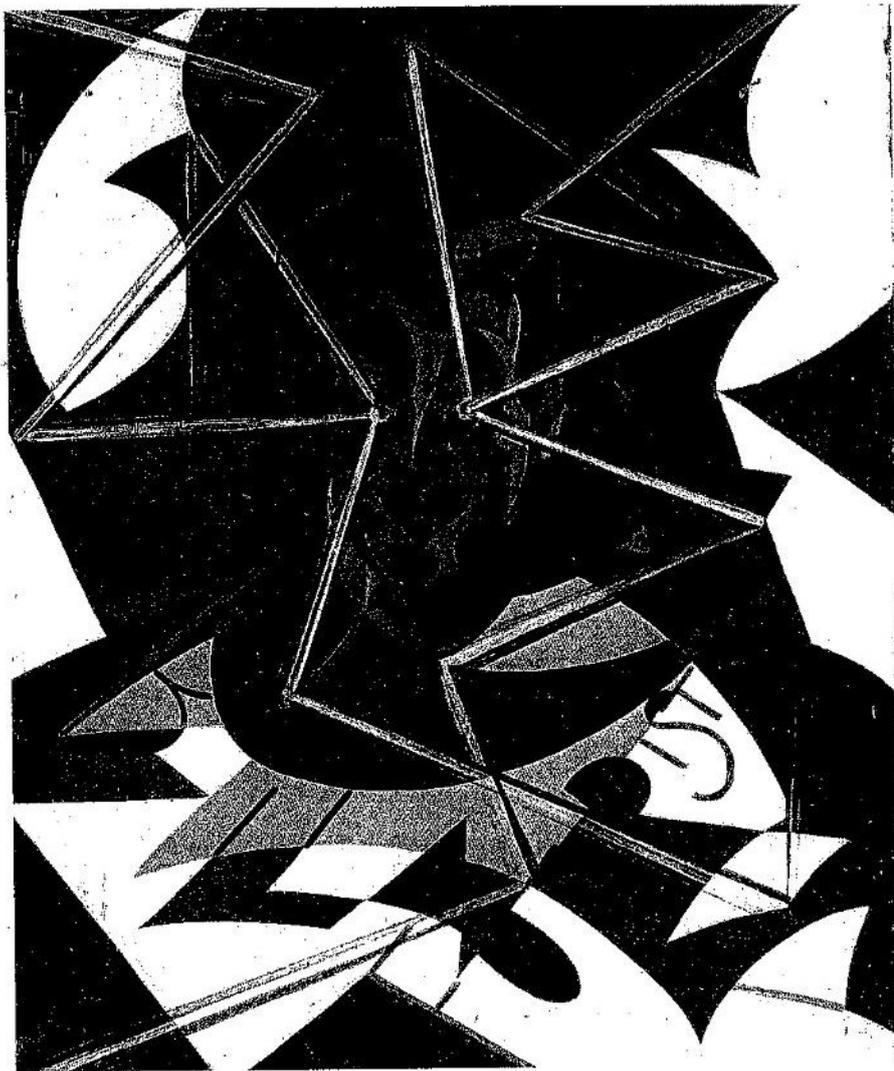
In qualità di Presidente del Comitato Lazio ringrazio il Movimento Culturale Romano e tutti coloro che con la loro partecipazione a "ROMAFESTIVAL '91, intorno al futurismo" hanno reso possibile la realizzazione di questa bella iniziativa.

Fabrizia Borghese  
*Presidente del Comitato Lazio  
Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro*

*Avvertenza*

Il numero posto alla fine di ogni singolo frammento rimanda all'indice che, collocato nelle ultime pagine del volume, rivela la fonte da cui è tratto il frammento stesso.

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il **Futurismo**<sup>79</sup>. [2]



G. Balla, *Autoritratto tricolore*, 1927. Olio su tela, cm. 84 × 69. Coll. Musia

Il Futurismo non poteva nascere che in Italia e quanto avvenne di conseguenza non poteva avvenire che in Italia.  
Eppure fu una cosa tanto chiara, tanto umana: una esplosione di gioventù in un paese rigenerato da poco e giovane fisicamente, ma non altrettanto per quello che riguardava le manifestazioni dello spirito e della cultura. [3]

111  
111



TAVOLA SINOTTICA DAL 1876 AL 1946

	SITUAZIONE POLITICO-SOCIALE	CULTURA E SCIENZA	FUTURISMO
1876	Caduta della Destra in Italia	Telefono elettrico	22 dicembre. Nasce Filippo Tommaso Marinetti a Alessandria d'Egitto
1877	Guerra russo-turca		
1878	Congresso di Berlino tra le potenze europee per risolvere la questione Bulgara		
1879	Misure repressive antisocialiste in Germania	Pasteur scopre il vaccino Invenzione della lampada elettrica (Edison)	
1880			
1881	Assassinio dello Zar Alessandro II*	Verga: I Malavoglia; Fogazzaro: Malombra; D'Annunzio: Canto Novo; Verlaine: Saggezza	
1882	Triplice alleanza Nuova riforma elettorale in Italia Occupazione dell'Egitto	Carducci: Nuove Odi Barbare; Verlaine: Arte poetica Koch scopre il bacillo della tubercolosi	
1883	Legislazione sociale in Germania	Nietzsche: Così parlò Zarathustra	
1884	Riforma elettorale in Gran Bretagna	D'Annunzio: Novelle della Pescara; Huysmans: A ritroso; Verlaine: I poeti maledetti (saggi). Hanno inizio le riunioni (i famosi "martedì") del cenacolo Mallarmè	
1885	Occupazione Italiana di Massaua	Fogazzaro: Daniele Cortis; Peter: Mario l'epicureo; Nietzsche: Al di là del bene e del male Esperimenti per la costruzione dell'autonobile	
1886		Manifesto del simbolismo su Le Figaro	
1887	In Italia: primo ministero Crispi	Pater: Ritratti immaginari	
1888		Verga: Mastro Don Gesualdo	
1889	Fondazione della II <sup>a</sup> inter. dei lavoratori Trattato di Uccelli	D'Annunzio: Il piacere	
1890	Inizio del Neue Kurs in Germania Prima celebrazione del 1° Maggio		
1891	Enciclica Rerum novarum di Leone XIII	Pascoli: Myrica (prima ediz.); D'Annunzio: Poema Paradisiaco; inizia in pittura il divisionismo; Wilde: Il ritratto di Dorian Gray	
1892	Fondazione del Partito dei lavoratori italiani (poi Partito Socialista Italiano)	Gualdo: Decadenza, Pellizza da Volpedo inizia a dipingere il Quarto Stato	
1893	Fasci dei lavoratori in Sicilia Secondo ministero Crispi	Svevo: Una vita	Marinetti studia a Parigi
1894	Stato d'assedio in Sicilia; disordini in Lunigiana Guerra cino-giapponese Duplice intesa franco-russa Affare Dreyfus		
1895		Il Convito (sino al 1907); Fogazzaro: Piccolo mondo antico; prima Biennale d'Arte di Venezia Cinematografo (Lumiere) Scoperta dei raggi X (Roentgen)	
1896	Sconfitta di Adua; cade il ministero Crispi	Il Marzocco (sino al 1932); D'Annunzio: Le vergini delle rocce; prima rappresentazione della Salomè di O. Wilde; Bergson: Materia e memoria	
1897	Gabriele D'Annunzio eletto deputato	Pascoli: Primi poemetti, e prima pubblicazione de Il fanciullino	

## SITUAZIONE POLITICO-SOCIALE

## CULTURA E SCIENZA

## FUTURISMO

1898	Moti di Milano repressi dal gen. Bava Beccaris Guerra ispano-americana Fondazione del partito socialdemocratico russo	Pierre e Marie Cuires scoprono la radio	Marinetti vince il concorso dei Samedis populaires con i vecchi marinai, versi liberi pubblicati sull'Anthologie Revue
1899	In Italia: Pelloux propone leggi liberticide: ostruzionismo dell'opposizione Guerra anglo-boera	Mallarmè: Poesia (edizione definitiva)	
1900	Rivolta dei Boxers in Cina Umberto I ucciso a Monza dall'anarchico Gaetano Bresci	Freud: L'interpretazione dei sogni Exposition Universelle a Parigi Jarry: Ubu incatenato Morte di Nietzsche Teoria dei quanti di M. Planck S. Freud, La scienza dei sogni	Balla è a Parigi; Carrà soggiorna a Parigi fino a giugno; si trasferisce a Londra e vi rimane fino a dicembre; Soffici si reca a Parigi e vi soggiorna ad intermittenze, fino al 1907
1901	In Italia Giolitti è ministro degli interni L'Austria diventa dominion	D'Annunzio: Francesca da Rimini; Pirandello: L'Esclusa; Mann: I Buddenbrook	Boccioni è a Roma; frequenta insieme a Severini lo studio di Balla; Russolo si stabilisce a Milano
1902		Croce: Estetica; Wedekind: La scatola di Pandora; Debussy: Pelleas e Melisande	Marinetti: La Conquete des Etoiles, poeme epique
1903	Secondo congresso del partito socialdemocratico russo: scissione tra menscevichi e bolscevichi Inizio dell'età giolittiana in Italia	D'Annunzio: Alcione; iniziano le pubblicazioni: La Critica (sino al 1944); Il Leonardo (sino al 1907); Il Regno (sino al 1906); Mann: Tonio Kroger Volo dei fratelli Wright	
1904	Guerra russo-giapponese Sun Yat-Sen fonda il Kuomintang Sciopero generale in Italia	Pirandello: Il fu Mattia Pascal; Hermes (sino al 1906); Pascoli: I poemi conviviali; Previati; Freud: Psicopatologia della vita quotidiana; Melies: Viaggio verso l'impossibile	Marinetti: Destruction, poemes lyriques
1905	Riforme sociali promosse da Giolitti in Italia: Separazione tra Chiesa e Stato in Francia Inizio della riforma agraria in Russia Fondazione della Conferenza italiana del lavoro	Previati: La tecnica della pittura; prima mostra dei pittori Fauves a Parigi; Craig: L'arte del teatro Teoria della relatività di A. Einstein	Marinetti: Le Roi Bombance, tragedie satirique; Marinetti fonda a Milano la rivista Poesia-Rassegna Internazionale
1906		Mostra di Kandinskij a Berlino; personale di Matisse a Parigi; Morte di Cezanne	Boccioni lascia Roma; da aprile a giugno è a Parigi; da luglio a novembre in Russia; in dicembre a Padova; Severini si trasferisce a Parigi; si costituisce l'"Abbazia di Creteil", formato da Mercerau, Arcos, Vildrac, Gleizes, Linard, Duhamel, Barzun. Tra i membri esterni Romains, Allard, Apollinaire, Marinetti
1907	Formazione della Triplice Intesa Enciclica Pascendi	Cozzano: La via del rifugio; Rilke Nuove poesie; Bergson: L'evoluzione creatrice; Picasso dipinge Les demoiselles d'Avignon; Morte di Jarry	Alla fine dell'anno Boccioni si trasferisce a Milano Enrico Cavacchioli: L'incubo velato
1908	Annessione della Bosnia e dell'Erzegovina da parte dell'Austria	D'Annunzio: La nave; inizia La voce (sino al 1916); Sorel: Riflessioni sulla violenza; Mostra di Munch a Monaco	Ai primi di marzo Boccioni conosce Previati; incidente di Marinetti con una Fiat; Marinetti: La città carnale; Romains La vita unanime; L'"Abbazia di Creteil" si scioglie
1909	Suffragio universale in Svezia		Il 20 febbraio sul giornale Figaro di Parigi: Le Futurisme, manifesto e programma del movimento futurista; in aprile Marinetti scrive il manifesto proclama Uccidiamo il chiaro di luna; Soffici: L'impressionismo e la pittura italiana; poi Medardo Rosso; Marinetti pubblica Enquete internationale sur le vers libre; la rivista Poesia, rassegna internazionale diretta da F.T. Marinetti fondata nel 1904, diventa organo del movimento futurista; Paolo Buzzi Areoplani; Cavacchioli, Le ranocchie turchine; Lucine: Revolverate
1910	Formazione del dominion del Sud Africa. Rivoluzione messicana	In occasione del salon d'Automn si costituisce un gruppo cubista formato da Gleizes, Metzinger, Leger, Delaunay, Le Fauconnier, dai critici Allard, Mercerau; prime formulazioni della simultaneità in pittura da parte di Metzinger e Allard; Delaunay inizia le "Tour" e le "Villes"; Stravinskij: L'uccello di fuoco	Lucini: La solita canzone del Melibee; il giorno 11 febbraio viene stampato in decine di migliaia di volantini il Manifesto dei pittori futuristi, firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Bonzagni e Romani; Marinetti pubblica Re Baldoria, tragedia satirica in 4 atti, in posa; il giorno 11 aprile viene stampato il

1910

Manifesto Tecnico della pittura futurista, firmato Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; Palazzeschi: L'incendiario; nel numero di ottobre di Poesia appare il Manifesto dei musicisti tecnici; Marinetti: Mafarka il Futurista; l'8 ottobre, si apre al Tribunale di Milano il processo contro Marinetti accusato di oltraggio al pudore per il romanzo Mafarka

1911

Guerra italo-turca per la conquista della Libia  
Rivoluzione in Cina

Gozzano: I colloqui; Pascoli: Discorsi La grande proletaria; L'Unità (sino al 1920) con qualche interruzione; Debussy e D'Annunzio: Il martirio di San Sebastiano; Mann: La morte a Venezia

Conferenza di marinetti alla casa dello studente di Parigi e alla Fenice a Venezia  
Prime Fotodinamiche di A.G. Bragaglia che pubblica Fotodinamismo Futurista  
Mostra di Boccioni, Carrà, Russolo a Milano. In ottobre Boccioni e Carrà incontrano a Parigi Picasso e Apollinaire  
C. Govoni: Poesie Elettriche  
A. Soffici: Arthur Rimbaud, saggio. Carrà: Ritratto di Marinetti; I funerali dell'anarchico Galli. Boccioni: La risata; Le forze di una strada; Stadi d'animo  
Severini: serie delle danseuses, Il boulevard  
Russolo, Rivolta, Musica  
Il 30 Aprile si apre in Milano la Prima esposizione d'arte libera che presenta cinquanta quadri futuristi  
La musica futurista manifesto tecnico di B. Pratella

Aldo Palazzeschi: Il Codice di Perelà, romanzo futurista

Gesualdo Mazzarella-Frontini, Contemporanei e Futuristi

Marinetti, a Parigi Le Futurisme

Marinetti in "Poesia", il Manifesto Tecnico della letteratura futurista

Marinetti: La Battaglia di Tripoli (26 ottobre)  
La sera del 27 dicembre, rappresentandosi alla Scala di Milano il Cavaliere della Rosa di Strauss, i futuristi invadono il teatro, lanciando manifestini. Tra l'altro chiedono: "Noi futuristi esigiamo che la Scala, cessando di essere la Pompei del teatro italiano e la vetrina chiassosa dei grandi editori, faccia in ogni stagione l'esperimento di almeno tre opere di giovani musicisti italiani, audacemente novatori e ancora sconosciuti". Risse in platea

1912

Guerra Balcanica. Concessione del suffragio universale maschile in Italia  
Al congresso del partito comunista italiano prevale la sinistra rivoluzionaria. Mussolini direttore dell'"Avanti"

D'Annunzio: Canzoni delle gesta d'oltremare; Slataper: Il mio Carso; Majakovskij: Schiaffo al gusto del pubblico, manifesto futurista; Marc: Almanach der Blaue Reiter; Apollinaire: Alcools e I pittori cubisti

Mostra dei pittori futuristi italiani da Benheim, a Parigi: Boccioni, Carrà, Russolo, Severini; Marinetti vi tiene una conferenza; La mostra si trasferirà a Londra, Berlino, Bruxelles, L'Asia, Amsterdam e Marinetti vi terrà altre conferenze. Balla: Finestra; Dinamismo di un cane al guinzaglio; Compenetrazioni iridescenti; Ragazza che corre sul balcone; Le mani del violinista.

Severini: Nord-Sud; Dance du Pan-Pan ou Monico; Danseuse bleue. V. de Saint-Point: Manifesto della donna futurista.

In ottobre Marinetti è corrispondente nella Guerra nei Balcani. G. Papini scrive un uomo finito.

I poeti futuristi: antologia pubblicata a Milano  
Boccioni: Antigravioso; Materia; Sviluppo di una battaglia nello spazio; Sintesi del dinamismo umano; Fusione di una testa-finestra. A Parigi il Manifeste Technique de la littérature futuriste Marinetti, a Parigi, Le monoplan du Pape.

Appare, compilata da Marinetti, l'antologia I poeti futuristi. Sono presenti Altomare, Bètu-

1912

da, Buzzi, Cavaccioli, D'Alba, Folgore, Govoni, Manzella-Frontini, Marinetti e Palazzeschi.

Umberto Boccioni, il "Manifesto Tecnico della scultura Futurista". Raccolti in volume i Manifesti del Futurismo.

Anton Giulio Bragaglia pubblica Fotodinamica futurista.

Francesco Cangiullo: Le Cocottesche.

Marinetti: Noi Futuristi (teorie essenziali e chiarificazioni)

1913

In Italia: Patro Gentiloni

Rebora: Frammenti lirici; Lacerba; Proust: La casa di Swann; Kafka: Contemplazione; Freud: Totem e tabù

Gennaio: Papini e Soffici lanciano il primo numero di Lacerba a Firenze. V.de Saint-Point: Manifesto futurista della lussuria.

Tavolato: Contro la morale sessuale. Boccioni, Forme uniche della continuità, nello spazio; Dinamismo di un ciclista; Balla: Voli di rondine; Velocità d'automobili.

Al teatro Costanzi di Roma dove espongono Balla, Carrà, Russolo, Severini e Soffici, Papini legge Contro Roma e Contro Benedetto Croce e Boccioni tiene una conferenza.

Russolo: L'arte dei Rumori.

Soffici: Cubismo e oltre.

Marinetti, il teatro di varietà, manifesti.

Programma politico futurista di Marinetti, Boccioni, Carrà.

Il Manifesto del teatro sintetico futurista.

Giacomo Prampolini, nella Gazzetta Ferrarese del 26 agosto, "La Cromofonia, manifesto sul cuore dei suoni, dei rumori e degli odori".

Fortunato Depero: Spezzatura. Impressioni: segni e ritmi.

Boccioni: Il teatro sintetico futurista.

Paolo Buzzi: Versi liberi

1914

Assassinio dell'Arciduca Francesco Ferdinando d'Austria e di sua moglie a Sarajevo

Campana: Canti orfici; Joyce: I Dublinesi. Apertura del canale di Panama

Serate futuriste alla Galleria Sprovieri a Roma. Manifesti, lo splendore geometrico e meccanico di Marinetti; Il contropotere di Palazzeschi; Il passato non esiste più di Papini; Abbasso il tango e Parsifal di Marinetti.

In gennaio Marinetti parte per la Russia. Tensione fra i futuristi di Milano e quelli di Firenze; diatriba tra Papini e Boccioni su Lacerba. Boccioni, pitture e sculture futuriste.

Cangiullo presenta Piedigrotta alla galleria Sprovieri; I futuristi moltiplicano le manifestazioni interventiste.

Balla, il vestito antineutrale futurista.

Sintesi futurista della guerra, affiché manifesto collettivo.

Boccioni, Cavallo + cavaliere + case.

Carrà, Manifesto Interventista, collage.

Severini, Espansioni luminose. Balla, Mercurio passa davanti al sole visto al cannocchiale. Nel numero 15 (primo agosto) di Lacerba il "Manifesto dell'architettura futurista" di Antonio Sant'Elia.

Al teatro dal Verme di Milano primo Grande concerto futurista d'intonatori con musiche di Luigi e Antonio Russolo.

Ardegnò Soffici, a Firenze Cubismo e Futurismo.

Luciano Folgore Ponti sull'oceano, versi liberi e parole in libertà.

Aldo Palazzeschi, in Lacerba, il manifesto "Il controdolore".

Marinetti: Zang Tumb Tumb. Adrianopoli Ottobre 1912, Enrico Cavacchioli, "futurista": Cavalcando il sole.

Dimostrazioni interventiste a Milano. In

- 1914
- 1915
- Inizio della Grande Guerra.  
L'Italia divisa tra interventisti e neutralisti.  
Mussolini fonda il Popolo d'Italia e sostiene l'interventismo.  
L'Italia dichiara guerra all'Austria
- D'Annunzio: Discorso di Quarto
- 1916
- Battaglia di Verdun, della Somme, dell'Isonzo, del Trentino. Assassino di Rasputin
- Ungaretti: Il porto sepolto; Pirandello Così è (se vi pare) Kafka: La metamorfosi; Joyce: dedalus; Nascita di Dada a Zurigo
- 1917
- Disfatta di Caporetto. Entrata in guerra degli USA.  
Rivoluzione di Febbraio in Russia. Caduta del regime zarista.  
Rivoluzione di Ottobre e conquista del potere da parte dei Sovietici
- De Chirico dipinge Le Muse inquietanti; Valery; La giovane Parca; Primo numero di Dada; T.S. Eliot: Prufrock
- 1918
- I 14 punti di Wilson.  
Offensiva generale degli alleati in Francia e ritirata dell'esercito tedesco. Vittoria italiana a Vittorio Veneto: Resa dell'Austria. Fine della guerra. Rivoluzione in Germania: istituzione del regime repubblicano
- Majakowskij: Mistero Buffo. Nascita dell'ultraismo a Madrid. Morte di Apollinaire e Duchamp-Villon
- 1919
- Conferenza della pace.
- La Ronda (fino al 1925); L'ordine nuovo;
- piazza Duomo i futuristi bruciano otto bandiere austriache. Marinetti è arrestato. Cinque giorni di carcere a S. Vittore.
- Tournèes del Teatro Sintetico dopo la pubblicazione del manifesto del Teatro futurista sintetico di Marinetti, Corra e Settimelli. Prampolini, Scénographie futuriste e pitture pure.  
Marinetti, guerra sola igiene del mondo.  
Carrà, guerrapittura.  
Soffici, Simultaneità e chimismi lirici.  
Papini, cento pagine di poesia.  
Balla, Il pugno di Boccioni (cartone).  
Severini Treno bilando in azione.  
In data 15 marzo, Balla e Depero scrivono il Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo.  
Paolo Buzzi, L'Elisse e la Spirale, film più parole e libertà. Dimostrazioni interventiste. In febbraio Marinetti è arrestato a Roma.  
Palazzeschi, Papini e Soffici firmano l'articolo "Futurismo e Marinettismo" e lo pubblicano su Lacerba. La rivista il 14 febbraio 1915 si stacca dal futurismo di Marinetti. Corrado Govoni, Rarefazioni e parole in libertà. Marinetti, Sant'Elena, Boccioni, Russolo, Carrà, Funi, Erba e Piatti partono per la guerra, arruolandosi nel "Battaglione lombardo volontari coclisti", per poi passare nel settembre negli alpini. Partecipano a combattimenti sull'Altissimo e alla presa di Dosso Casina. Auro D'Alba, Baionette.
- Marinetti, La nuova religione-morale della velocità. Russolo, L'arte dei Rumori (teoria). Fondazione della rivista L'Italia. Futurista a Firenze. F. Gangiullo, Piedigrotta.  
Volt, Archi voltanici.  
Boccioni, ritratto di Busoni (realismo).  
Bragaglia, Thais, Il perfido incanto, due film.  
Morte di Boccioni e di Sant'Elia.  
Nato dalla collaborazione di Marinetti, Anton Giulio Bragaglia, Corra, Settimelli, Gianna, Balla e Chieti viene lanciato il "Manifesto della Cinematografia Futurista".  
"Manifesto futurista della declamazione dinamica e sinottica".
- Marinetti, La danza futurista, manifesto.  
Cantarelli, Ascendenze cromatiche.  
Corra, Sam Dunn è morto.  
Settinelli, mascherate futuriste.  
Paolo Buzzi, il Teatro sintetico, Come si seduce le donne, Noi Futuristi, teorie essenziali e chiarificazioni.  
Antonio Bruno: Fuochi di bengala.
- Balletti plastici di depero a Roma.  
Fondazione della rivista Roma Futurista.  
Giornale del partito politico futurista.  
Gangiullo, alfabeto a sorpresa.  
G. Balla lancia il Manifesto del colore pubblicato nello stesso anno.  
Francesco Gangiullo, Caffèconcerto.  
Manifesto del partito futurista italiano.  
Marinetti comandante di una blindata durante le operazioni militari di Vittorio Veneto ottiene la seconda medaglia al valore.  
Dicembre fondazione dei fasci politici futuristi.
- Marinetti, il futurismo, prima e dopo e durante

- 1919** Istituzione della Società delle Nazioni. Assassinio di Rosa Luxemburg. Fondazione del partito popolare italiano e del movimento dei fasci. D'Annunzio occupa Fiume
- 1920** Gandhi proclama la prima campagna di resistenza passiva. Guerra russo-polacca. Occupazione delle fabbriche in Italia. Squadrismo fascista
- 1921** Fondazione della Nep in Russia. Fondazione del partito comunista
- 1922** Sciopero generale contro le violenze fasciste. Marcia su Roma e avvento del Fascismo
- 1923** Culmine dell'inflazione in Germania. Sviluppo del movimento nazista e tentativo di Hitler
- 1924** Morte di Lenin. Piano Dawes. Uccisione di Giacomo Matteotti
- 1925** Discorso di Mussolini che preannuncia un programma didattoriale
- 1926** La Germania nella Società delle Nazioni. Istituzione del "Tribunale speciale per la difesa dello Stato". Arresto di Gramsci. Morte di Amendola e Gobetti. Opposizione liberale al fascismo promossa da Croce
- 1927** Carta del lavoro. Rottura tra Chiang Kai-shek e i Comunisti
- 1928** Primo piano quinquennale in URSS. Formazione dell'Armata Rossa in Cina
- 1929** Patti Lateranensi. Crollo della Borsa a New York. Inizio della crisi economica
- Ungaretti: Allegria di naufragi; Jahier: Con me e con gli alpini; Aragon, Breton, Soupault: I campi magnetici; Gropius fonda il Bauhaus a Vienna; Kafka: La colonia penale; R. Wiene: Il gabinetto del dottor Calligari; Eliot: Poesie; Brecht: Tamburi nella notte
- Saba: Canzoniere
- Rivoluzione liberale (sino al 1925); Joyce: Ulisse; Eliot: La terra desolata; Shlemmer presenta Il balletto triadico; Murnau: Nosferatu; Gance: La ruota; Lang: Mabuse
- Svevo: La coscienza di Zeno; Proust: La prigioniera (postumo)
- Il Selvaggio (sino al 1943); Mann: La montagna incantata; Majakowskij; Lenin; Breton: primo manifesto surrealista; Leger: Ballet Mecanique
- Mentale: Ossi di seppia; Il Baretto (sino al 1928); Kafka: Il processo (postumo); Eisenstein: La corazzata Potemkin; Chaplin: La febbre dell'oro
- Solaria (sino al 1936); Eluard: Capitale della douleur; Lang: Metropolis; Le Corbusier: Almanacco di architettura moderna; Gance: Napoleon
- Dulac-Artaud: La coquille et le Clergyman
- Saba: Preludio e fughe; Croce: Storia d'Italia dal 1871 al 1915; Brecht: Opera da tre soldi
- Moravia: Gli indifferenti. Scoperta della penicillina (Fleming). Esperimenti di televisione
- la guerra, volantino, poi aderisce ai Fasci di Mussolini. Pubblica Otto anime in una bomba e in francese Les Monts en Liberté futuristes. Dopo la sconfitta alle elezioni, Mussolini, Marinetti e qualche altro sono arrestati e poi liberati. Azari, Il teatro aereo futurista, manifesto. Marinetti, Democrazia futurista, dinamismo politico, Milano, Facchi editore. Luciano Folgore Città veloce lirismo sintetico. Ardengo Soffici, Scoperte e massacri, scritti sull'arte. Ottone Rosai, Il libro di una teppista. Francesco Cangiullo, Il debutto del sole, poesie.
- In Roma futurista Cangiullo pubblica Mobilio futurista e Marchi un Manifesto dell'architettura futurista dinamica. Marinetti manifesta a Milano in favore di D'Annunzio che resiste a Fiume. Soffici, Primi principi di una estetica futurista. Alberto Viviani, Il mio cuore, parole in libertà. Marinetti, Al di là del Comunismo, Milano
- Cangiullo e Marinetti, Il Teatro della Sorpresa. Sironi, paesaggi urbani. Carrà, L'amante dell'ingegnere. L'11 gennaio Marinetti lancia il "Manifesto del tattilismo" Marinetti: Lussuria-Velocità
- Marinetti. Gli indomabili, romanzo. Nel gennaio, la nuova rivista Il Futurismo, diretta da Marinetti. Marinetti, Gli amori futuristi, programmi di vita con varianti a scelta. Marinetti in collaborazione con Fillià, La cucina futurista
- Manifesto dell'arte meccanica di Paladini, Pannaggi, Prampolini. Marinetti, Tamburo di fuoco dramma africano. Francesco Cangiullo, poesia pentagrammata
- Prampolini, L'atmosfera scenica futurista. Congresso nazionale futurista a Milano. Marinetti, Futurismo e Fascismo.
- R. Vasari, L'angoscia delle macchine, teatro. Cangiullo F., La scoperta del sostantivo anatomico del sesso in esso
- Prampolini, L'architettura futurista, manifesto. Marinetti in America Latina. Compilata da Marinetti, l'antologia I nuovi poeti futuristi, Milano. L'antologia presenta Catrizzi, Cremonesi, Dolfi, Escodamè, Farfà, Fillià, Folicaldi, Cerbino, Guatteri, Mainardi, Maiano, Marchesi, Marinetti, Sanzin, Simonetti, Vianelli
- Depero futurista, libro macchina imbullonato
- Prima mostra di architettura futurista
- Bragaglia, Dal teatro teatrale, ossia del teatro. Marinetti diviene accademico d'Italia. Marinetti, Primo dizionario aereo. "Manifesto della aeropittura".

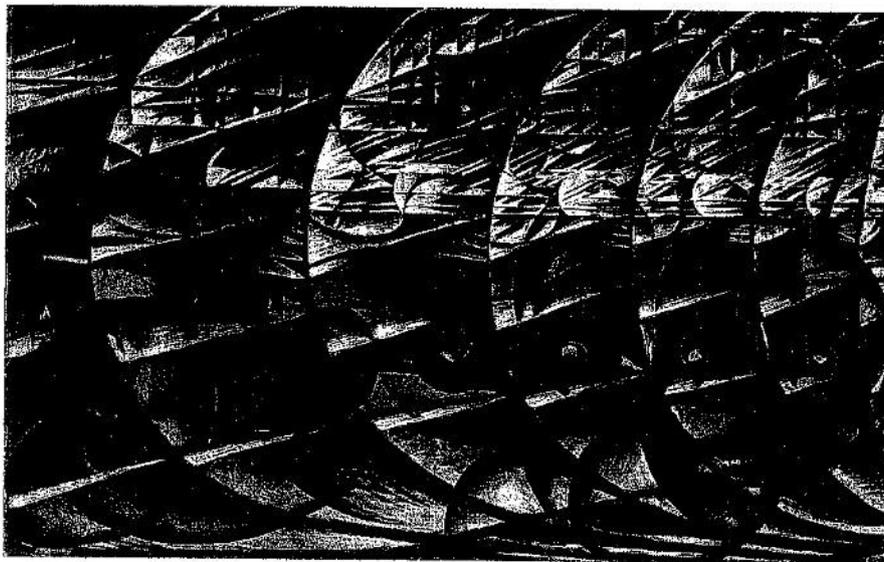
## SITUAZIONE POLITICO-SOCIALE

## CULTURA E SCIENZA

## FUTURISMO

1929			Marinetti sulla Gazzetta del Popolo di Torino (22 ottobre) il "Manifesto dell'aeropoesia".
1930	Successo elettorale Nazista in Germania. Guerra civile in Cina. Ha inizio in Cina la lunga marcia	Quasimodo: Acqua e terra; Alvaro: Gente in Aspromonte; Breton: secondo manifesto surrealista; Dos Passos: Quarantaduesimo parallelo; Bunuel: L'age d'or	
1931			
1932		Croce: Storia d'Europa	Raccolta in quattro volumi, l'Istituto editoriale Italiano pubblica i Manifesti del futurismo. Marinetti in collaborazione con Fillia, La cucina futurista. Fortunato Depero lancia il "Manifesto dell'aeroplastica futurista". Marinetti, L'Aeropoema del Golfo della Spezia. Partecipa alla guerra di Etiopia. Il poema africano.
1933		Ungaretti: Sentimento del tempo; Vittorini: Il garofano rosso; Malraux: La condizione umana. Radioattività artificiale (Joliot Curie)	
1934		Palazzeschi: Le sorelle materassi; Brecht pubblica a Parigi Canzoni, poesie, cori	
1935	Attacco Italiano all'Etiopia. Inizio della II fase del New Deal	Fermi ottiene la fissione dell'atomo	
1936	Inizia la guerra civile Spagnola. L'Esercito italiano occupa Addis Abeba. Asse Roma-Berlino	Pavese: Lavorare stanca; Chaplin: Tempi Moderni	
1937	L'Italia abbandona la società delle Nazioni. Hitler enuncia i suoi piani per la conquista di uno spazio ad oriente. Morte di Gramsci	Moravia: L'imbroglio	
1938	Leggi antisemite in Italia	Costruzione della prima macchina calcolatrice elettronica	
1939	Vittoria di Franco in Spagna. Patto d'Acciaio italo-tedesco. Hitler attacca la Polonia. Inizio della seconda guerra mondiale	Montale: Le occasioni	
1940	L'Italia entra in guerra		
1941		Vittorini: Conversazione in Sicilia; Brancati: Don Giovanni in Sicilia; Pavese: Paesi tuoi	
1942		Quasimodo: Ed è subito sera; Eluard: Poesia e verità	Marinetti, Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana. Marinetti parte per il fronte russo
1943	Sbarco alleato in Sicilia. Caduta del Fascismo. Armistizio tra l'Italia e gli Alleati. Sviluppo della Resistenza in tutta Europa		
1944	Sbarco alleato di Normandia. Attentato contro Hitler		Muore a Bellagio, il 2 dicembre, colpito da infarto
1945	Conferenza di Yalta. Insurrezione partigiana e capitolazione dell'esercito tedesco in Italia. Fucilazione di Mussolini. Morte di Roosevelt. Occupazione russa di Berlino, suicidio di Hitler e resa della Germania. Bombe su Hiroshima e Nagasaki. Fondazione dell'ONU	Levi: Cristo si è fermato ad Eboli; Vittorini: Uomini e no; Il Politecnico (fino al 1947); Sartre fonda la rivista dei tempi moderni	
1946	Proclamazione della Repubblica in Italia. Processo di Norimberga per i crimini di guerra Nazisti	Eluard: Poesia ininterrotta; Sartre: L'esistenzialismo è un umanismo	

Si potrebbe arrivare a credere che la cosa che importa, in arte, è una sorta di energia, qualcosa più o meno simile alla *elettricità* o alla *radioattività*, una forza che *trasfonde, salda e unifica*. Una forza che somiglia piuttosto all'acqua che sgorga attraverso sabbia chiarissima e la mette in veloce movimento. Si trovi l'immagine che si vuole. [4]



G. Balla, *Felocità astratta*, 1913. Olio su tela, cm. 260 × 332. Coll. priv.

*Movimento Culturale Romano, Associazione Culturale*  
*Manifesto*

**S**i, la scena è proprio questa! La quiete è pronta ad inghiottirci. Non sembra di aver sentito il tuffo, giù nell'acqua lenta della Capitale. Nell'oscurità di questo silenzio le parole pesano il doppio: Movimento Culturale Romano.

Abbiamo capito che non si sfugge ai ricordi, come non si sfugge al destino. E il nostro destino è di proseguire una ricerca di conoscenza mai interrotta, che allontana gli sguardi pigri e sonnolenti, sguardi proiettati in un ricordo del passato adagiato nel nulla, e nel profondo: vocabolario e volte, vuoto ed impenetrabile.

Abbiamo provato quindi, a visitare i nostri sogni d'infanzia per sublimare, con la conquista della crescita, il diritto di esser veri, nell'antica sintonia della saggezza. Ma intelligenza, sensibilità, armonia, costanza, fortuna e furbizia non bastano: sei parte di una dura conquista di involucri da destinarsi.

Ci alziamo in piedi e piani diversi d'ascolto occupano i colori dall'istruzione, arruffati dal vento gentile e carezzevole del nostro animo di buon poeta della cultura.

È un fatto che nel nostro secolo spesso il linguaggio è un'inutile sfoggio di belle figure dialettiche.

Così come è un fatto che nella cultura c'è un'aria come di perenne crisi, un momento di stasi infinito.

Andiamo avanti troppo adagio, anzi andiamo quasi indietro.

Questo nonostante le associazioni culturali continuano ad aumentare.

È vero che l'azione di queste "città-d'incontro" si confronta solitamente con un mercato poco recettivo che utilizza i libri, forse, solo come strumenti per ammazzare i ragni, ma noi tutti saremmo diversi se anche l'ultima delle associazioni rispondesse alla speranza di una diversa prospettiva del domani.

In una grande metropoli come Roma le "attività culturali" sono destinate ad occupare un posto sempre più ampio nel complesso delle "attività economiche", infatti l'esplosione, delle nuove tecnologie, trasformando la nostra società industriale in una civiltà dell'informazione e della comunicazione, racchiude in sé la sfida di preservare la specificità culturale e nel contempo la necessità di adattarsi ai nuovi mezzi di espressione europei ed internazionali. Le grandi istituzioni pubbliche e private, con il patrocinio ed il mecenatismo, hanno in questo senso una forte responsabilità nel cercare di evitare una eccessiva dispersione degli sforzi servendo da catalizzatori per quelle cooperazioni che sono indispensabili per garantire il successo di progetti culturali essenziali per la nostra società.

Collegamento e concertazione che, con dibattiti e confronti vivi auspicati nell'ambito del termine - movimento -, mirano al rilancio del polo artistico romano, e quindi italiano.

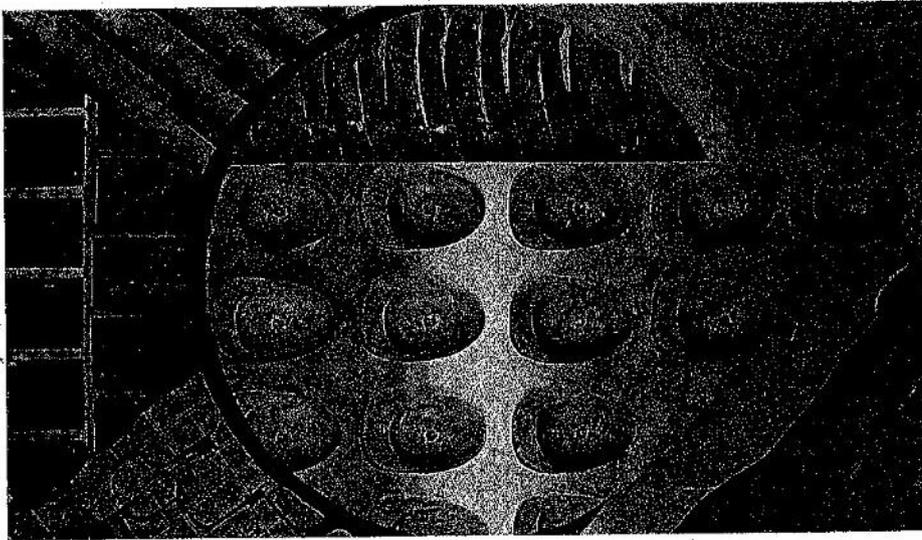
Per l'esercizio di queste prime basi teoriche il Movimento Culturale Romano cercherà di garantire la libera circolazione di beni e servizi culturali, andando a definire progressivamente con l'aiuto di professionisti e in collegamento con i responsabili nazionali dell'azione culturale, le linee direttrici delle sue manifestazioni, per raggiungere quell'indispensabile competitività a livello mondiale.

La necessaria sfida di adeguamento che attende gli operatori culturali italiani, e nello specifico quelli romani, ci guida ad un più intenso sforzo di interazione nel campo dell'istruzione della comunicazione culturale, risultato di una forma di alchimia tra la saggezza dell'antico e la meraviglia della gioventù: genio di un'entusiastica illusione.

*Alessandra Borghese e Sergio Illuminato*



*Anonimo, Il 16 futurista, 1913*



Di Bosso, *Avventure d'Africa*, 1936. Pannello polimerico, cm. 40 × 60. Coll. Museo Caproni di Taliedo

I nostri amici francesi, maestri non solo di cultura e d'arte, ma anche maestri nella loro gestione, hanno avuto fin dalla nascita storica delle avanguardie parigine la precisa percezione del loro valore e non hanno mancato di vigilare fin da allora sull'affermazione della loro centralità, poi ribadita in sede storica accreditando una vicenda dell'arte contemporanea che discende tutta e solo di lì.

Se il Futurismo è stato messo in ombra, è certo perché un'accorta opera di demolizione, o di ridicolizzazione, prese le mosse da quel centro robustamente e intelligentemente egemone, già negli anni attorno al primo conflitto mondiale. Ma non può lamentarsene un paese come l'Italia, che non solo non ha fatto nulla per correggere una simile visione, ma anzi ha fatto di tutto per mettere il carico sulla demonizzazione del Futurismo. E ciò, con l'autolesionismo esterofilo proprio di tutta la nostra cultura (ad eccezione dello stesso Futurismo), in particolare del suo più bolso filone crociano-razional-marxista; e con l'aggravante del totale, incredibile scollamento esistente nel Paese tra cultura d'avanguardia o di punta — in tutti i campi — e classe socio-economica-politica; nonché, più in generale; di una grossolana indifferenza della stessa classe politica (ma anche imprenditoriale) per qualsiasi manifestazione della cultura, o suo conato di organizzazione e valorizzazione, dagli storici "beni culturali" ai fermenti, sorprendentemente persistenti e rinnovati, dell'arte italiana degli ultimi decenni.

(Povero Marinetti, l'unica sua profezia che non si sia avverata è stata quella sui fulgidi destini della penisola).

In realtà il Futurismo è stata la matrice — assolutamente prioritaria — di un'idea di avanguardia "globale", e non solo "interdisciplinare" (fino alla musica, al teatro, al cinema), ma che s'irradiasse, come in parte s'è irradiata, nel costume, nel gusto o nel modo di vivere di un'intera società: interpretando con la chiave dell'arte, addirittura, con provocante anticipo, una nuova filosofia dell'essere nel mondo, con i suoi nuovi valori: o negazioni di valori, dis-valori e non valori, giacché al punto di tuttora degradata diffusione attuale l'anti-umanesimo marinettiano (una volta riconosciuto il suo strabiliante merito storico) potrebbe ormai legittimamente cominciare a diventare, davvero, l'oggetto di una critica "costruttiva" intesa ad andare oltre, o al di là, o altrove, o verso un qualche dialettico recupero, si proprio dell'umanesimo.

Matrice dunque di ogni altra avanguardia "globale", come poi Dadaismo e Surrealismo, il Futurismo ha inoltre elaborato, nel quadro di questa precorritrice filosofia dell'arte, singoli e precisi spunti. Sull'importanza della pittura, a cominciare da Boccioni e da Balla, si è già sufficientemente insistito. Ma resta forse ancora mal valutato tutto un filone di estetica marinett-

tiana, che è in realtà il più denso di precorritimenti: con il suo richiamo alle energie del subconscio, all'automatismo, al gioco, alla sorpresa e all'azione.

Un momento cardine dell'influenza esercitata dal Futurismo sul corso degli indirizzi letterari e artistici d'avanguardia, e sulla capitale svolta del Surrealismo, è la teorizzazione degli impulsi automatici delle "parole in libertà", contenuta nello straordinario *Supplemento* marinettiano al *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* (1912).

Breton, dodici anni dopo, parlerà di "automatismo psichico puro grazie al quale ci si propone d'esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in ogni altro modo, il reale funzionamento del pensiero". "La prima frase verrà da sola, tanto è vero che ad ogni secondo c'è una frase estranea al nostro pensiero cosciente, che chiede solo di esternarsi. (...) L'atmosfera surrealista creata dalla scrittura meccanica (...) si presta particolarmente alla produzione delle immagini più belle. Anzi, si può dire che le immagini appaiono, in questa corsa vertiginosa, come i soli segnali di orientamento dello spirito. Lo spirito si convince a poco a poco della realtà suprema di quelle immagini. Dopo essersi limitato in un primo tempo a subirle, ben presto si accorge che lusingano la ragione, costituendo un incremento alle sue conoscenze".

Rileggiamo ora il testo di Marinetti del 1912: "Quando parlo d'intuizione e d'intelligenza, non intendo già parlare di due dominii distinti e nettamente separati. Ogni spirito creatore ha potuto constatare, durante il lavoro di creazione, che i fenomeni intuitivi si fondevano coi fenomeni dell'intelligenza logica. È quindi impossibile determinare esattamente il momento in cui finisce l'ispirazione incosciente e comincia la volontà lucida. Talvolta quest'ultima genera bruscamente l'ispirazione, talvolta invece l'accompagna. Dopo parecchie ore di lavoro accanito e penoso, lo spirito creatore si libera ad un tratto dal peso di tutti gli ostacoli, e diventa, in qualche modo, la preda di una strana spontaneità di concezione e di esecuzione. La mano che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lungi dal cervello, che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall'alto, con una terribile lucidità, le frasi inattese che escono dalla penna. Questo cervello dominatore contempla impassibile o dirige, in realtà, i balzi della fantasia che agitano la mano? È impossibile rendersene conto".

Già dunque Marinetti, nel 1912, proponeva di praticare quella che Breton chiamerà "la scrittura meccanica" e cercava di indagare, nell'intrecciarsi dell'"intuizione" inconscia e dell'"intelligenza" (Breton dirà: "ragione") il "reale funzionamento del pensiero". Il cervello, scrive Marinetti, guarda dall'alto

“con una terribile lucidità” le frasi inattese che escono dalla penna. Il linguaggio automatico, dice Breton, “mi dà una lucidità straordinaria”.

Breton: “La punteggiatura s’opponne indubbiamente alla continuità assoluta di quel flusso che ci occupa”. Marinetti: “Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero”.

Breton: “Se il silenzio minaccia di prendere piede, solo che abbiate commesso uno sbaglio: potremmo dire, di inattenzione, interrompete senza esitare una riga troppo chiara”. Marinetti: “Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell’intuizione”.

Per Marinetti (*L’immaginazione senza fili*, 1913) le parole in libertà sono come un racconto fatto “in fretta e furia”. Breton raccomanda: “Scrivete rapidamente (...), tanto in fretta da non trattenervi”.

Per Breton, “il valore dell’immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori” (ovvero “delle due realtà poste a confronto”). “Quando questa differenza esiste appena, come nella normale similitudine, la scintilla non si produce”. Ma è proprio questa l’idea, che Marinetti aveva sottolineato nel *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*: “Gli scrittori si sono abbandonati finora all’analogia immediata” (esempio: un “fox-terrier trepidante” paragonato a “una piccola macchina Morse”), quando invece “l’analogia non è altro che l’amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. (...)”

Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione.

Bruno Corradini e Enrico Settimelli (*Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, 1914) avevano insistito, sia pure meccanicisticamente, su questo punto: “Chiunque è capace di associare azzurro a cielo. Mentre invece vi sono pezzi di conoscenza tra i quali è difficile stabilire un rapporto perché non sono mai stati associati, perché non esistono somiglianze evidenti tra di loro. (...) La quantità di energia cerebrale necessaria a produrre un’opera è direttamente proporzionale alla resistenza che separa gli elementi prima della sua azione e alla coesione che li unisce dopo”.

La conclusione di Breton torna ad insistere proprio sul tema marinettiano dell’automatismo: “Non resta dunque che ammettere che i due termini dell’immagine non sono dedotti l’uno dall’altro dall’intelletto *in vista* della scintilla da produrre, ma che sono i prodotti simultanei di quell’attività che chiamo surrealista, mentre la ragione si limita a constatare e a valutare, il fenomeno luminoso”. Ciò non contraddice affatto la già citata nota del leader futurista: “Ogni spirito creatore ha potuto constatare, durante il lavoro di creazione, che i fenomeni intuitivi si fondevano coi fenomeni dell’intelligenza logica”. E quanto alla produzione “simultanea” (che è aggettivo futurista) dell’accostamento tra termini distanti, valga il rimando a Severini: “affinità o avversioni plastiche che la sua [della realtà] azione espansiva evoca simultaneamente in noi” (*Le analogie*

*plastiche del dinamismo*, 1913).

Breton dunque dialoga con Marinetti; ne conosce benissimo le proposte, le riprende e le orienta in vista di una sistematica applicazione, dagli obiettivi più sottilmente motivati. Ma non bisogna neanche attribuire un valore esagerato a quella che è la diversità ideologica, dai risvolti politici: in realtà l’azione innovatrice delle avanguardie, se ha avuto un’efficacia anche sociale, l’ha avuta sul piano di un’emancipazione del costume o della mentalità corrente, e l’ha avuta grazie al cuneo del linguaggio come audace paradigma di libertà, indipendentemente dalle ideologie. In questo processo, il Futurismo si colloca con la stessa dirompenza (ma prima).

Gli ingredienti “tecnici”, base del linguaggio, assolvono alla medesima azione di allargamento dell’orizzonte espressivo (in questo caso con l’automatismo della scrittura), verso le risorse dell’incoscio o del preconcio e dei suoi nessi logicamente improbabili di immagini.

Resta il fatto, naturalmente, che quello che in Marinetti è solo uno spunto, l’apertura di uno spiraglio, diventa nel Surrealismo un principio organico dai risultati più profondamente coinvolgenti (ma anche più pesantemente “culturali”). Sono contesti di poetica differenti e occorre semmai valutare come l’intuizione marinettiana dell’automatismo si ambienta nel contesto futurista. C’è indubbiamente una certa “superficialità” (nel senso di una psicologia di superficie) nell’arcaica idea marinettiana di “incoscio”, cui invece i surrealisti sostituiscono la “profonda” concezione freudiana.

Su questo torneremo subito, ma non prima di aver segnalato un altro passaggio, quello del Futurismo al Dadaismo (altra e più intima matrice del Surrealismo). Almeno una metà dei contenuti del recipiente dadaista, è travasato di netto dal generoso vaso futurista. E basterà rileggere alcuni brani del marinettiano manifesto de *Il Teatro di varietà* (1913): “Tutta la gamma della stupidaggine, dell’imbecillità, della balordaggine e dell’assurdità, che spingono insensibilmente l’intelligenza fino all’orlo della pazzia (...). Cumulo di avvenimenti sbrigliati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (...). Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio (...). Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi (...). Capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione (...). Travestimenti impensati. (...) Introdurre la sorpresa e la necessità di agire tra gli spettatori (...). Il Teatro di Varietà collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli. Incrociarsi di trrr trrr Elevated trrr trrr sulla testa trombeebettee fiiii sirene di ambulanze + pompe elettriche. Orrore uscire presto cappello bastone scala tassametro spintoni keee-keee-keee”.

Il trapasso dal Futurismo al Dadaismo del Cabaret Voltaire è, linguisticamente, preciso e conseguente. (Ciò che muta è quasi soltanto l’ideologica, bellicista in Marinetti, pacifista nei dadaisti: ma è poi anche vero che il Dadaismo nasce nel clima, assai diverso, degli ultimi anni di guerra e del dopoguerra).

Ed è questo il contesto in cui può appropriatamente ambientarsi anche lo spunto marinettiano della scrittura automatica, e la sua idea di “incoscio”, cioè nel ricco nucleo di invenzio-

ni predadaiste messe a fuoco dallo stesso Marinetti intorno al 1913. In questo contesto, per altro, si spiega anche meglio il tramando a Breton, che aveva collaborato con Tristan Tzara. L'“incoscienza” non è il luogo del profondo, ma una sorgente fisiologicamente affiorante di quel patrimonio di energia (più fisiologica, appunto, che fisica) da liberare nella dissacrante e provocante erompente della sua carica, destinata a “ringiovanire” e a “ricreare” il mondo: ecco allora, accanto ai temi dell'automatismo e dell'illogico, quelli della sorpresa, dell'ilarità, del comico, del “meccanico”, del casuale e della vita della materia.

L'automatismo, non essendo chiamati in causa gli abissi della psicoanalisi, si presenta come una manifestazione di quel principio di assoluto arbitrio e libertà che è il caso.

Nel *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* Marinetti invita a disporre i sostantivi “a caso, come nascono”. Il caso fotografa il dinamismo della realtà, animata da un'incontrollabile energia, essa “vibra confusamente intorno a noi e su di noi, con le sue raffiche di frammenti di fatti combinati, incastrati gli uni negli altri, mescolati, allacciati, caotizzati” (*Manifesto del Teatro Futurista Sintetico*, 1915).

Corradini e Settimelli nel marzo del 1914, con il già citato *Pesi, misure e prezzi*, propongono di “dedicarsi a combinare degli organismi con pezzi di legno, tele, carta, piume e chiodi, i quali, lasciati cadere da una torre alta 37 metri e 3 centimetri, descrivano cadendo a terra una certa linea più o meno difficile da ottenere, più o meno rara”. Ciò che conta non è la forma plastica del nuovo organismo, ma la linea di *caduta*, diagramma energetico del caso (*casus* come caduta).

Siamo già in pieno spirito dada, ma l'invenzione di Corradini e Settimelli del 1914 è il perno di un percorso che attraversa lo sviluppo delle arti visive futuriste, dal polimaterismo di Boccioni (1912-13) ai “complessi plastici” di Balla e Depero (1915). “Legno, tele, carta, piume e chiodi” sono in effetti un suggerimento del polimaterismo di Boccioni che nel *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista* (1912) aveva proposto di utilizzare organicamente e in vista di una rappresentazione più coinvolgente, materie come “vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, luce elettrica ecc.”. Ma l'invenzione di Corradini e Settimelli apre già sul “complesso plastico” (non più una scultura ma un oggetto) che sarà teorizzato da Balla e Depero nella *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915) e che dovrà essere “volatile” e “scoppiante”, composto di “fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline ecc.”. I diversi elementi saranno combinati “secondo i capricci della nostra ispirazione”, dove la parola “capriccio” richiama l'automatismo del caso. Lo scopo è “ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente”.

Balla e Depero citano un'affermazione di Marinetti davanti ai primi complessi plastici: “L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) (...) Col Futurismo, invece, l'arte diventa arte-azione”. Arte-azione cioè arte come diretta manifestazione, e non più rappresentazione, di un'energia.

Queste tappe dell'evoluzione del pensiero futurista sulla fun-

zione e natura dell'arte trovano tutte un punto di riferimento nello stesso Marinetti e hanno un riflesso, anche se non sempre una diretta influenza, nell'intero tragitto delle avanguardie, fino agli anni Cinquanta e Sessanta.

Il polimaterismo boccioniano, poi sviluppato originalmente da Enrico Prampolini, trova un parallelo nel *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, dove si parla di “ossessione lirica della materia”, e si teorizza l'uso delle onomatopee, che sono brani di realtà (come i rumori nella musica di Luigi Russolo, di lì derivati), introdotti nel corpo del linguaggio: “utilizzare tutte le onomatopee, anche le più cacofoniche, che riproducono gli innumerevoli rumori della materia in movimento”, fino alla “onomatopea astratta, espressione rumorosa e incoscienza dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità” e all'“accordo onomatopeico psichico, cioè fusione di 2 o 3 onomatopee astratte”. L'onomatopea come linguaggio della materia o come espressione di un automatismo psichico.

La psiche è essa stessa materia, la materia è energia: “Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia (...) i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione e di disgregazione, le sue torse di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni”. Il polimaterismo futurista si distingue per i suoi più drastici assunti dal contemporaneo ricorso di altre avanguardie a tecniche di collage. In una lettera del 1912 Robert Delaunay, parlando con disprezzo della nuova moda, cita come caso paradossale un futurista italiano (di cui tace il nome) “qui a mis dans un cadre de la mottadelle, des cheveux et toutes sortes d'objects hétéroclites”. “Les importateurs de ces bluffs”, scrive ancora Delaunay, non sono francesi ma stranieri: Picasso e Boccioni.

Un erede italiano dell'estremismo polimaterico dei futuristi sarà (benché con spirito del tutto diverso) Alberto Burri i cui materiali, a loro volta, avranno una certa influenza sugli assemblaggi di Robert Rauschenberg.

Ma con la nascita dei “complessi plastici”, la materia non è più confinata nel quadro o nella scultura, bensì crea con le proprie forme un nuovo “oggetto” destinato ad agire dinamicamente nello spazio. Oppure lo stesso artista (il “vestito anti-neutrale” di Giacomo Balla) diventa un vivo elemento colorato che esercita in prima persona l'“azione” artistica.

Nello stesso anno (1915) Marinetti firma *Il Teatro Futurista Sintetico* dove la proposta di “eliminare il preconetto della ribalta lanciando reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico”, e invadendo “platea e spettatori” con l'“azione scenica”, corrisponde all'abolizione del limite convenzionale del quadro. Non c'è più un luogo scenico definito, la scenografia si fonde con le invadenti strutture della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*.

Più tardi, la fantasia marinettiana si sbrigherà nell'ideazione de *Lo spazio vivente*, titolo di una sintesi teatrale che ha per protagonista Ballamar (fusione di Balla e Marinetti). Esclama Ballamar: “Riplasmiamo il mare con nuovi tipi di onde! Nuove molle d'acqua, nuove spirali d'acqua con progressione aritmetica e progressione geometrica, botole ellittiche d'acqua altale-

nante. Sopra molti triangoli d'acqua equilateri avremo nuove curve di mare che lanceranno da un foro del loro dorso la loro verde bianca anima gassosa (...). Un organo marino modulerà le forme del mare e del vento mediante tubi verticali, fori, bottiglie e tunnels elastici graduati. Riplasmiamo il cielo! Architetture espansive e polimateriche si uniranno alle nuvole, alla pioggia, alla neve, alle tenebre (...). Creeremo l'acchiappa-sole, enorme imbuto guarnito di mille specchi rapidamente agitati".

Dall'opera d'arte o teatrale come "punto" o luogo circoscritto e depurato di una rappresentazione, allo spazio del mondo

come dilatato teatro dell'azione artistica: questa evoluzione logica traccia una traiettoria in cui già trovano idealmente posto l'*Happening*, l'*Environment* o la stessa *Land Art*. È l'apertura programmatica del Futurismo, nella sua estremistica consequenzialità, ad anticipare "necessariamente" l'intera parabola delle avanguardie e delle neo-avanguardie. Anche se indubbiamente, a confronto della straordinaria importanza teorica dei manifesti e di altri scritti, le effettive realizzazioni del Futurismo possono assumere non di rado un rilievo secondario.

Maurizio Calvesi



G. Balla, *Aerorumor*, 1923. Olio su tela, cm. 77 × 77. Coll. Giorgio Franchetti, Roma



F. Depero, *Cinese*, 1922. Farsia in stoffa, cm. 48 × 54. Coll. Verdone

**P**aradossalmente le esperienze del Futurismo oggi si rischia di leggerle in termini tradizionali. Che tuttavia, attenzione, non vuol dire secondo un'ottica "passatista" (come avrebbero detto gli interessati). Cioè di opposizione e rifiuto. Quel passatismo è ormai trascorso, e nessuno più immagina nega un'importanza del Futurismo. Ma oggi è possibile apprezzandoli, considerarne diversamente i portati secondo una lettura che risulti tradizionale, oppure secondo una lettura diciamo attualistica.

Tradizionale è di chi quei portati apprezzi soltanto in un loro aspetto, creativamente eccezionale certo, e tuttavia circoscritto (come rivolgendosi soltanto agli esiti della pittura, e ancora presupponendovi un'netta preminenza boccioniana, epicentro Milano). Circoscritto e rinchiuso in tempi molto brevi, neanche un lustro (gli anni "eroici" 1910-14). È una lettura che considera dunque l'esperienza futurista come qualcosa di inevitabilmente consegnato alla storia, di remoto, se vogliamo di un futuro ormai remoto, con tutta la sua dignità e il suo peso creativo ma ormai lettera morta. Un patrimonio insomma consultabile soltanto con la soddisfazione che può offrirci il passato. Goduto, studiato e ricostruito puntualmente. Un'area che si offre alla filologia e all'antiquariato, anzi al modernariato come oggi si comincia a dire. Che dunque non scotta più, che più non stimola, giacché il filtro del tempo ha spento si crede (e provvidenzialmente in fondo secondo tali lettori) ogni scintilla, impedisce ogni nesso, qualsiasi attingibile lezione (né in fondo interessa cercarvene).

L'altra lettura possibile è attualistica, giacché al contrario ci restituisce, su non minore rigorosa ricostruzione, il clima e gli eventi del fervore operativo che caratterizzò il movimento (che fu tale non di fatto, ma in senso organizzato, attorno al proprio "leader" carismatico: naturalmente F.T. Marinetti). È lo caratterizzò non in un aspetto circoscritto (la pittura), ma nella molteplicità sistematicamente cercata degli ambiti svariati di attività creativa praticati, a coprire, anzi a "ricostruire" futuristicamente, ogni aspetto della realtà ambientale e sociale. E non più durante qualche anno, ma lungo oltre tre decenni; quanti ne corrono dal manifesto marinettiano "di fondazione" (1909), di previsione ancora soltanto letteraria, alla dissoluzione di fatto del movimento in quanto tale con la scomparsa di Marinetti (1944), e l'evoluzione postbellica. È una tale lettura attualistica restituisce quelle esperienze, ricostruite altrettanto puntualmente nella loro realtà storica, considerandole anche in un confronto attuale, come patrimonio ancora cioè capace di provocazioni e suggerimenti operativi. Se questo tipo di lettura, indubbiamente il più aderente a quelle che è stata la realtà storica operativa e la portata del movi-

mento, è oggi possibile lo si deve ad un lungo e intelligente lavoro storico-critico svolto soprattutto in Italia nell'ultimo trentennio o poco più, e che ha progressivamente scardinato una visione riduttiva di quello che è stato il Futurismo, dapprima ridotta alla sola pittura, e della prima metà degli anni Dieci, e attorno alla sola preminenza di Boccioni. Allargandola invece non soltanto anzitutto nell'ambito stesso della pittura alla radicale alternativa romana rappresentata da Balla (negli stessi primi anni Dieci), e poi da Prampolini e Depero (da metà di quelli), ma a tutti gli aspetti praticati da quella "ricostruzione" che proprio Balla e Depero enunciarono in un loro manifesto del 1915. Vale a dire dall'architettura, la scena urbana, l'ambientazione, e la natura artificiale, gli allestimenti, alla pittura e scultura, ai "complessi plastici" (sculptopittorici), al "tattilismo", dall'arredamento alla scenografia, dall'abito e la moda agli oggetti d'uso quotidiano, dalle "parole in libertà" nuova scrittura poetica e "tavole parolibere" all'immaginazione tipografica (visualizzazione emotivo-immaginativa del testo), alla pubblicità, alle comunicazioni di massa, all'arte postale, dal cinema alla fotografia, al fotomontaggio, dall'esercizio della critica alla pratica della scienza, dalla politica al costume, al comportamento.

Se il Futurismo rappresenta, come in effetti riconosciuto, il maggiore movimento artistico manifestatosi in Italia in questo secolo, con riscontri a livello mondiale, non lo si deve soltanto al lotto eccezionale di dipinti degli anni "eroici", né soltanto al dinamismo delle provocazioni teoriche e pratiche enunciate nei loro manifesti, e all'attivismo di quel personaggio inesauribile loro "leader" che fu detto "caffèina d'Europa", ma ad un patrimonio di proposizioni, progetti e realizzazioni creative, la cui intensità ed estensione tuttora sorprende, ed è capace ancor oggi, come lo è stato in un recente passato, di stimoli, suggestioni, modelli. E a cominciare da quanto fu elaborato a Roma da Balla, Prampolini e Depero da metà degli anni Dieci, nella prospettiva appunto di una "ricostruzione futurista dell'universo". Momento che sul piano della novità delle idee plastiche d'analogo astratto, e proprio anzitutto in termini di pittura, comporta un nuovo e diverso livello di confronto, non certo perdente, anzi, nel quadro delle avanguardie europee rispetto a quello ormai canonico con il Cubismo avanzato per quanto avveniva nei primi anni Dieci.

È stato detto che il Futurismo ha mirato ad una vera e propria rinnovata "antropologia globale", nel senso appunto di una provocazione innovativa in ogni aspetto operativo e comportamentale. Certamente ha rappresentato una fortissima sollecitazione all'emancipazione creativa, al senso dell'attualità e della sfida rispetto al proprio tempo. I futuristi hanno lavorato

mossi da una straordinaria fiducia in ciò che proprio oggi sembra si sia incapaci di assumere. Vale a dire la forza dell'utopia, della capacità di immaginare il futuro, di progettarlo, e dunque di non subirlo ma in certo modo di determinarlo. Di credere nel segno del rinnovamento, e radicale, nella dignità e rappresentatività vitale del nuovo, del "moderno".

Credo che oggi quella lezione ci ritorni come qualcosa di più che una provocazione rispetto alla nostra caduta di speranze e di fede. È tutto ciò fu compiuto non per leggerezza più o meno irresponsabile, ma appunto per virtù utopica, sotto il segno non solo della positività della vita, ma dell'ottimismo operativo confidente, della vitalità spesso gioiosa giacché consapevole della propria energia modificatoria. Forza utopica d'urto contro una società "passatista", negli anni Dieci; capacità innovativa di fronte ad una realtà socioeconomica rinnovatasi e dunque in qualche modo "sopravvenuta" nella sua consistenza avanzata e nelle sue stesse domande di nuovo, lungo gli anni Venti e Trenta. Quando i futuristi furono fra i più pronti e disinvolti (si pensi a Prampolini) a rispondere creativamente alle nuove possibilità operative, e a farsi portatori della bandiera del nuovo appunto negli ambiti più diversi. E sia detto non certo per spezzare una lancia a favore di operazioni di "neofuturismo", alle quali non credo, ma per recuperare una dimensione

sia d'ampiezza d'interessi d'attività, sia d'intensità di fede creativa, della quale certamente sentiamo in vario modo la mancanza.

L'aspetto contingente di una politica futurista, peraltro in diversi aspetti socialmente avanzata (anche la politica interessò infatti la volontà futurista di "ricostruzione", sul preupposto del nesso strettissimo arte-vita, che è tutt'oggi eredità non rinunciata, né almeno implicitamente rinunciabile), e alla quale il fascismo iniziale, "rivoluzionario", attinse (le circoscritte collusioni successive sono poca cosa rispetto a quelle riscontrabili nell'insieme della cultura italiana, non solo artistica), quell'aspetto è comunque sostanzialmente scavalcato dal peso creativo delle proposizioni addotte, e nei più diversi ambiti operativi. Direi proprio altrettanto di come il peso creativo delle proposizioni del Futurismo russo, del Suprematismo, del Costruttivismo e del Produttivismo scavalcano le vicende che dalle Rivoluzioni d'ottobre condussero allo stalinismo, e nelle cui speranze innovative e utopie quei movimenti artistici furono largamenti implicati. Potremmo dire con uno slogan che se le ideologie tramontano l'arte nella sua autenticità antropologica e poetica resta.

*Enrico Crispolti*

Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna e inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpestati? (...) noi non vogliamo più saperne del passato, noi giovani e forti futuristi (...).

Impugnate i picconi, le scuri, i martelli, e demolite, demolite senza pietà le città venerate! (...). Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo! [5]



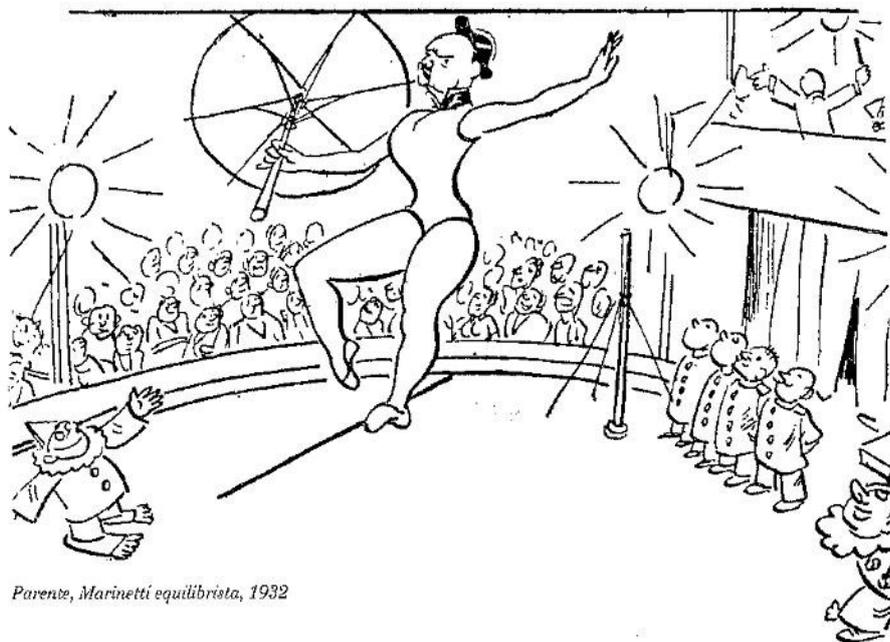
Anonimo, Marinetti all'Università di Bologna, 1914

*Ma tutto quello che sono,  
non ve lo posso dire  
a dirlo non sono buono  
lo proverò a cantar...*

*Sono un uomo ardito e bello  
Io sono Fortunello  
Sono un uomo molto dritto  
ch'è venuto qui in Egitto  
per provar la gioia grande  
di passeggiar senza mutande  
per provare il gusto matto  
di mangiare senza il piatto  
e la gioia più perfetta  
di mangiar senza forchetta  
per provar la nostalgia  
di un buon piatto di melodia  
Sono un uomo molto in vista  
io sono un futurista... [6]*

Cinnabuco, Marinetti alla serata del teatro futurista, 1913

Noi vogliamo cantare  
l'amor del pericolo  
l'abitudine all'energia  
e alla temerità.



*Parente, Marinetti equilibrista, 1932*

Il coraggio  
l'audacia  
la ribellione  
saranno elementi essenziali della nostra  
poesia



*Fellani-Marchi, Marinetti accademico, 1933*



Balla, Ritratto di Marinetti, 1926

La letteratura esaltò, fino ad oggi,  
 l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno.  
 Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo,  
 l'insonnia febbrile, il passato di corsa,  
 il salto mortale lo schiaffo ed il pugno.



Alf Guadagni, L'infanzia di Marinetti, 1932

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità.

Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.



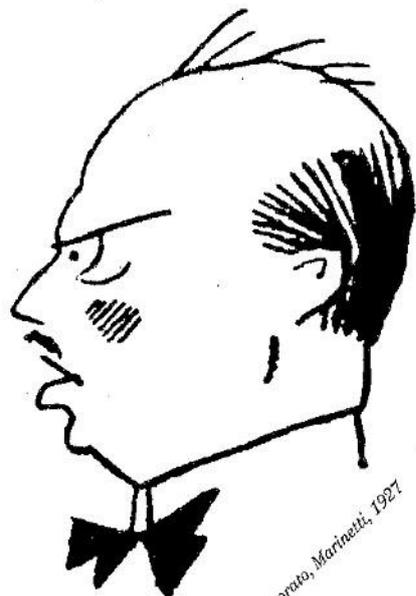
Cangiullo, Ritratto di Marinetti con l'alfabeto a sorpresa, 1927

Noi vogliamo inneggiare  
 all'uomo  
 che tiene il volante  
 la cui asta ideale  
 attraversa la Terra lanciata a corsa  
 essa pure  
 sul circuito della sua orbita.



Balla, Marinetti, 1924

Bisogna che il poeta si prodighi  
 con  
 ardore,  
 sfarzo  
 e munificenza,  
 per aumentare l'entusiastico fervore  
 degli elementi primordiali.



Onorato, Marinetti, 1927



Non v'è più bellezza, se non nella lotta.  
 Nessuna opera che non abbia un carattere  
 aggressivo può essere un capolavoro.  
 La poesia deve essere concepita come un  
 violento assalto contro le forze ignote, per  
 ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.

## MARINETTI



Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli...  
 Perché dovremmo guardarci alle spalle, se voglia-  
 mo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile?  
 Il Tempo e lo Spazio morirono ieri.  
 Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già  
 creata l'eterna velocità onnipresente.

*Nannetti, Caricatura sintetica di Marinetti, 1916*

Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo

il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari,

le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

Parente, *Marinetti accademico*, 1930



Noi vogliamo distruggere i musei,  
le biblioteche,  
le accademie d'ogni specie,  
e combattere contro il moralismo,  
il femminismo  
e contro ogni viltà  
opportunistica o utilitaria.



Fucini, *Declamazione parolibera di Marinetti*, 1928



Bonelli-Chevoff, Marinetti, 1924

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichìo di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dell'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta. [7]



Cangiullo, Marinetti nella Casa Rossa, 1914



Pierre-Louis Flouquet, Marinetti, 1926



E. Sacchetti, Caricatura di Marinetti

*Sordo.  
L'universo dorme,  
poggiando sulla zampa  
l'enorme orecchio con zecche di stelle. [8]*



Dottori, *Battaglia nel Golfo di Napoli*

Dormire – sognare. Forse è ... [9]

La vita comincia con l'infanzia, e in tutta l'età adulta non fa che perseguire un unico scopo, per mille vie diverse: quello di ritornare bambini... [10]

Chiunque tenti di comprendere i disegni dei bambini, si trova abbastanza spesso obbligato a –interpretarli– come siamo soliti fare con i sogni, perché l'arte grafica del bambino è in larga misura controllata dal processo primario, (...) mentre nell'ARTE PITTORICA dell'adulto civile esso si manifesta come tecnica liberamente e consapevolmente scelta. [11]



F. Depero, *Temporale patriottico*, 1924

Nel principio: “per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne l'ATMOSFERA e già contenuta l'aspirazione, condivisa da tutti i futuristi, a dipingere l'invisibile, l'impalpabile, i fatti psichici, le emozioni e l'atmosfera, che è una diversa qualità più sottile di materia...”. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esse si amalgamano... le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali”. [12]

Ma Dove? Qua! Ma non ti vedo! Eppure ci sono. Sì, sentirti ti sento, ma non ti vedo. Bé, ci credo, cosa vuoi vedere al buio? Ma perché allora al buio si sente? Perché? Stai sentendo qualcosa, adesso? Certo! Sento te! Perché proprio me? Ma, probabilmente perché non c'è nessun altro. Ne sei proprio sicura? Certo che sono sicura, sennò sentirei qualcun altro oltre a te.  
[13]



G. Balla, *La guerra*, 1916. Olio e collage, cm. 64 × 94. Coll. Banco di Roma

L'occasione è qui di un impatto con un clima immaginativo, con una particolarissima caratterizzazione ambientale. Non si mira dunque a riproporre una ennesima ricostruzione sistematica della creatività plastica futurista, aspetto per aspetto (a cominciare, come sempre, dalla pittura). Quanto a suggerire un rapporto immediato, giacché non preordinato, con l'atmosfera di un ambiente futurista ricomposto in parecchi suoi elementi (mai così tanti assieme riuniti), quasi nella sua discorsività quotidiana: mobili, suppellettili, oggetti, tappeti, arazzi, e naturalmente dipinti e sculture, a loro modo preminenti, e progetti. E attraverso questi ultimi un flash piuttosto esteso sulla creatività nell'ambito rilevante e tuttora stimolante della moda (ma anche con alcune realizzazioni), e altrettanti su quello ambientalmente significativo della scena.

Complessivamente insomma attraverso diverse opere, qualcuna peraltro capitale (come la grande *Velocità astratta* di Balla), e numerosi progetti e realizzazioni settorialmente fondamentali, quali quelle e questi, modelli estremamente significativi di intenzioni innovative. E con alcuni inediti assoluti o di fatto (come uno prezioso studio d'arredo di Prampolini, o i rari quattro bozzetti di scenografie di Tato, o le tempere sorprendenti di Maino, ponte in un rapporto fra ambiente romano e torinese in clima di "arte meccanica" all'inizio degli anni Venti, per esempio); con alcune riproposizioni di opere poco note (di Balla, Prampolini, Depero, Dottori, o gli ingrandimenti delle sculture di Monachesi) o comunque mai viste a Roma (le ceramiche futuriste del Museo di Faenza, di Tullio d'Albisola, Fillia, Torido Mazzotti, Munari e Gatti; le pubblicità Campari non solo di Depero, ma di Diulgheroff, i bozzetti di copertine di Munari e di Ricas, per esempio).

La scena teatrale in fondo offre virtualmente appunto un esempio di ambiente futurista realizzato. La moda ne propone l'eccezionalità di provocazione immaginativa a livello del comportamento autorappresentativo nella sfera del quotidiano. Casa Balla, soprattutto

quando nel casone di Via Paisiello (Via Porpora), era l'esempio d'ambiente futurista realizzato più stupefacente e vissuto. Del quale il periodico "Roma Futurista" nel 1920 poteva suggerire ai lettori, in una vera e propria "maquette" pubblicitaria, la visita entro un preciso orario pomeridiano domenicale. Ma che per i futuristi romani, e non, era luogo straordinario di quotidiane esaltanti (e spesso esilaranti) frequentazioni.

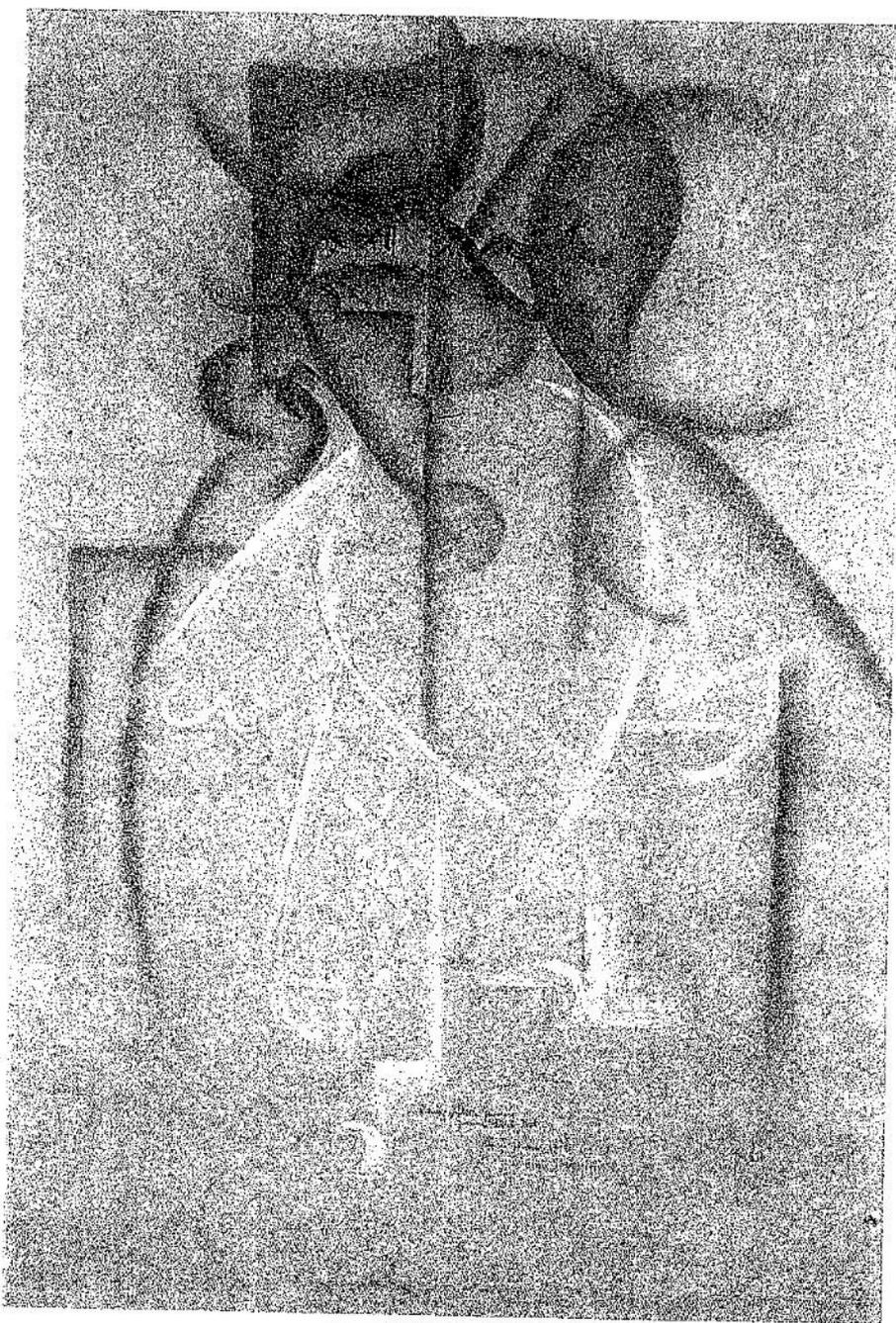
L'ambiente futurista è anzitutto colorato. Il colore dà il tono dell'implicazione emotivo-immaginativa dell'ambiente futurista, caratterizzandone le pareti e il soffitto (in qualche caso le une o soltanto questo) entro uno spaziamiento fantastico (così nei famosi bozzetti di Balla dello scorcio degli anni Dieci; e così ero nel suo *Bal Tik Tak* in Via Milano, inaugurato nel 1921). Dipinti e sculture si collocavano entro tale contesto come episodi in certo modo focali, nei quali cioè più forte risultava la densità dei segni, le forme, i colori. Le componenti dell'arredo erano reinventate in termini di metamorfosi formale fantastica, mirando anch'essi ad una provocazione emotivo-immaginativa. E tuttavia risultano strutturati secondo una metodologia costruttiva assai semplice, elementare, al suo estremo desunte dall'artigianato popolare: sostanzialmente infatti ad incastro (così Balla in particolare, ma anche a volte Depero, mentre più costruite ebanisticamente risultano le realizzazioni di Prampolini e quelle del Depero più maturo).

Balla ha realizzato i mobili della propria casa in Via Porpora e poi in Via Oslavia, ma anche arredi d'occasione (come per Casa Jannelli a Terme Vigliatore, Castoreale Bagni, ove operò anche Depero). Ne ha progettati come riproducibili in piccola serie. Ne ha progettati e realizzati di particolare invenzione per il *Bal Tik Tak*. Prampolini nella sua Casa d'Arte Italiana ne ha progettato l'arredo piuttosto fantastico, esemplare della possibile produzione, e ha progettato poi mobili per la propria casa, in modi di razionalità "meccanica". Depero ha progettato mobili per il *Cabaret del Diavolo*, a Roma, inaugu-

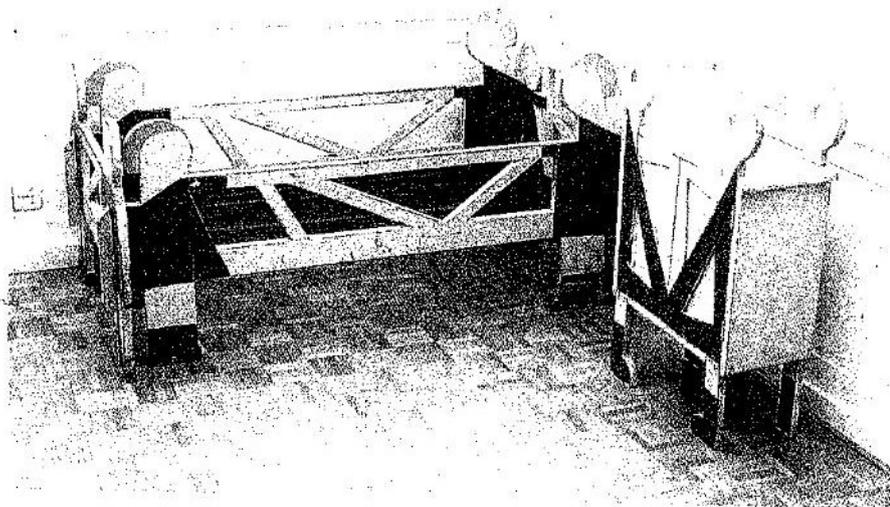
rato nel 1922, e per una possibile produzione, e ne ha realizzati di più complessi come lavoro di ebanisteria fra anni Venti e Trenta, fino a praticare un materiale nuovo, ligneo, come il "Buxus". Un particolare elemento d'arredo utilizzato da Balla è stato il paravento. Ma ha progettato anche lampade, come del resto Prampolini e Giannattasio. A terra erano tappeti molto colorati, e d'impianto formale astratto (di Balla, di Prampolini); come altrimenti alle pareti eventualmente anche arazzi, o i "quadri di stoffa" di Depero. Non si tratta di ripetizioni di motivi della pittura, quanto di risultati di progetti specificamente elaborati. Le suppellettili riguardano sia gli oggetti d'uso (reinventati numerosi in particolare da Balla: portacarte, portafiori in ceramica, lampade e paralumi, scatole, ecc., e piatti e servizi in ceramica; o naturalmente le tante ceramiche di Tullio ed altri prodotte ad Albisola); sia gli oggetti di decorazione (come i famosi "fiori futuristi" di Balla).

Nessun elemento dunque rimaneva escluso. E il vestito e i suoi accessori completavano l'ambiente futurista nella realtà del vissuto. Le diverse Case d'Arte costituivano il luogo di progettazione e produzione in particolare di arredi e suppellettili, ma anche delle componenti della moda futurista: da quella di Depero a Rovereto, a quella di Tato a Bologna, dall'officina domestica di Balla alla Casa d'Arte Italiana di Prampolini, a Roma, da quella immaginatavi da Giannattasio alle Case d'Arte palermitane di Rizzo e dei Corona.

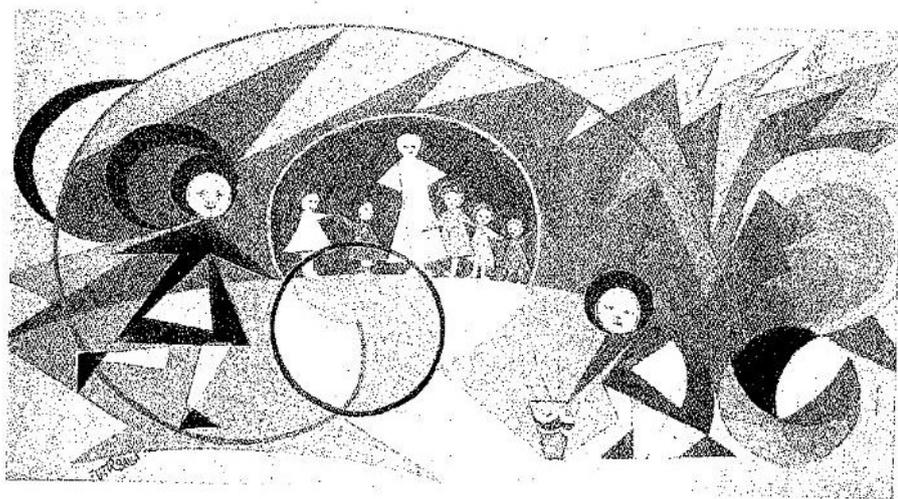
Era insomma la realizzazione ambientale quotidiana dalla "ricostruzione futurista dell'universo", della quale sono protagonisti, fra metà degli anni Dieci (già allora epicentro Roma) e i Trenta, Balla, Prampolini, Depero, e della quale sono partecipi Dottori, Fillia, Diulgheroff, e numerosi altri. L'atmosfera di un ambiente futurista sollecitava l'emancipazione immaginativa; aveva dunque un'intenzione autorappresentativa e di proselitismo rispetto all'eccezionalità dell'universo futurista, e alla sua ideologia di radicalità innovativa, e di nuova attualistica e dinamica dimensione



C. Severini, *Ritratto di Jeanne Fort*, 1913. Carbonecino e tempera su carta gialla, cm. 64 × 42. Coll. Romana Severini



C. Balla, *Camera per bambini*, 1928. Legno dipinto. Coll. priv.

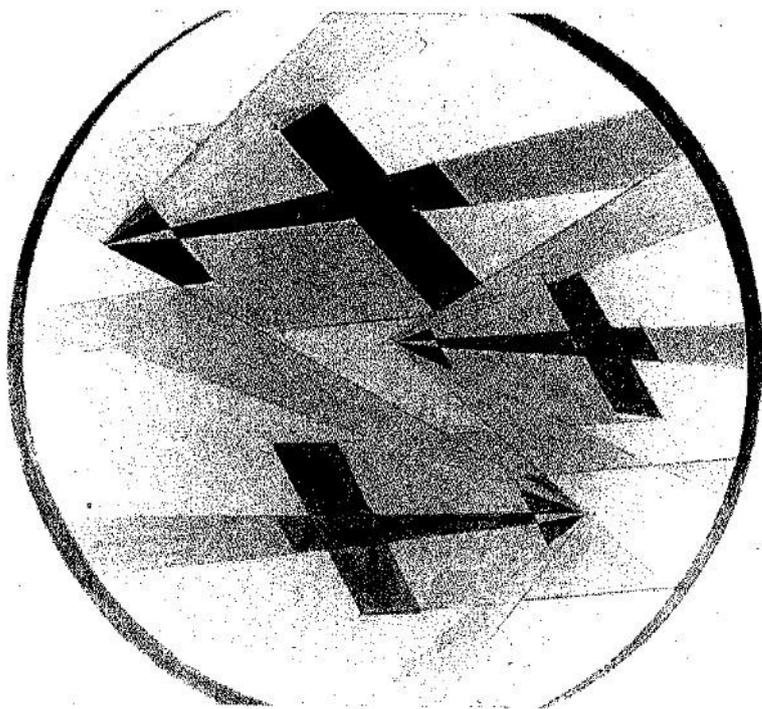


C. Balla, *Studio di camera per bambini "giochi di bimbi"*, 1920. Tempera su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

di sensibilità. Era un'atmosfera gioiosa, ottimistica, a volte ludica. Per i futuristi il gioco rompe la seriosità passatista e innesca un vitalismo creativo. Ma se una componente ludica è presente molto frequentemente nel grado di provocazione immaginativa tipica dell'attività creativa futurista, esistono in realtà anche progetti e realizzazioni futuriste specifiche nell'ambito del gioco (al quale è del resto dedicato un particolare paragrafo del manifesto di Balla e Depero del 1915: "utilissimo" infatti anche "all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo").

Del resto, dopo le provocative "azioni", grottesche ed esilaranti, nella loro violenza polemica, svoltesi nella Galleria permanente futurista di Sprovieri nel 1914, a Roma all'inizio degli anni Venti i luoghi di ritrovo e specializzazione capaci di un'offerta d'intrattenimento intellettuale, spettacolare e di svago, erano riconoscibili nell'attività anche soltanto caratteristica, e scenica e musicale (balletti, ecc.) futurista: fra la Casa d'Arte Italiana di Prampolini e in particolare le Crotte dell'Augusteo; la Casa d'Arte Bragaglia, il *Bal Tik Tak* e il *Cabaret del Diavolo*.

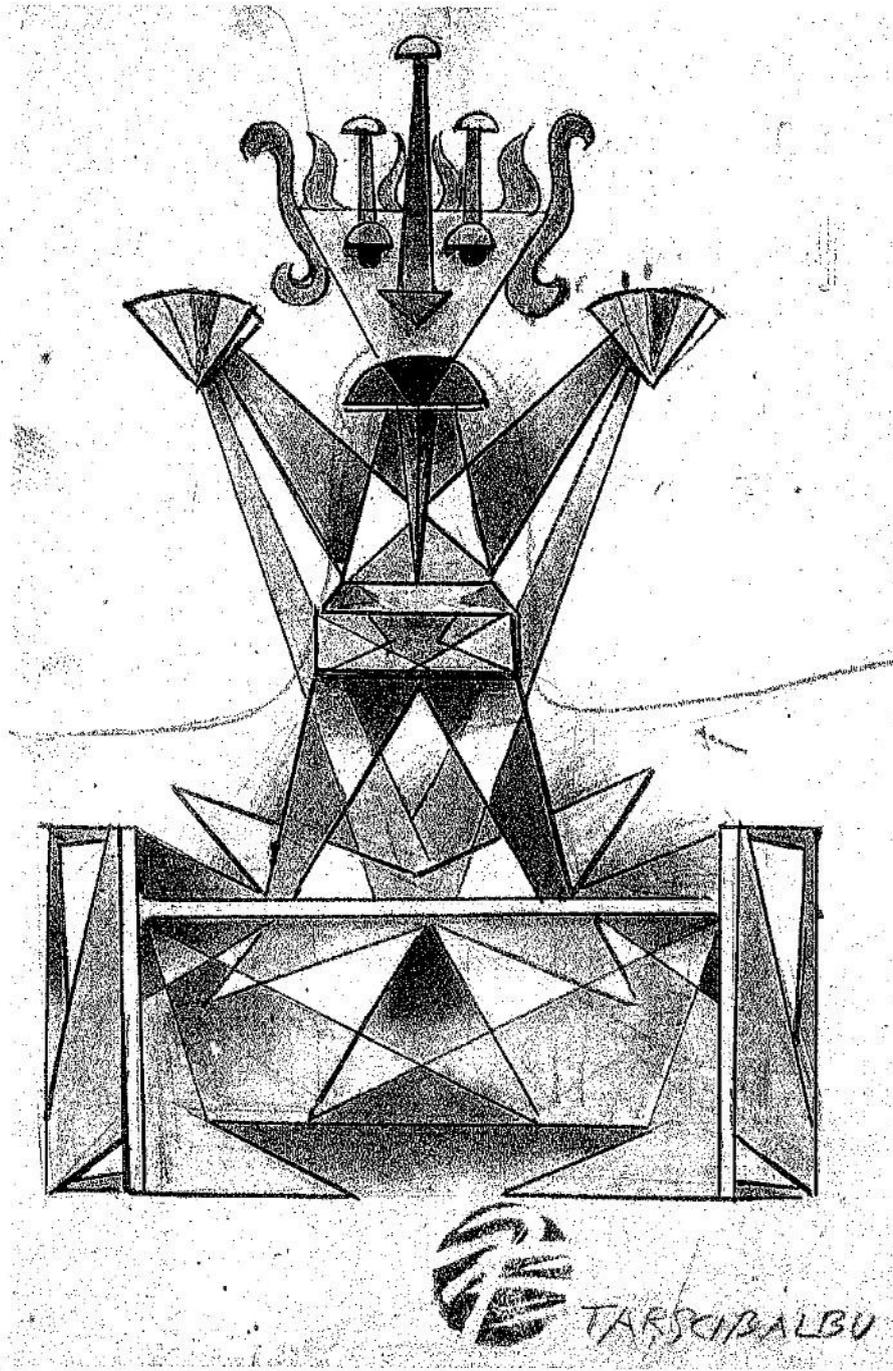
Il presupposto d'immaginazione plastica era direttamente o indirettamente nelle formulazioni di quello "stile astratto futurista" elaborato da Balla, Depero e Prampolini a Roma a metà degli anni Dieci, mirato all'analogia formale appunto astratta, in essenzialità di forme plastiche e in acceso elementare colorismo disteso uniformemente su grandi superfici. L'atmosfera ambientale futurista ha i suoi picchi focali d'intensità emotivo-immaginativa nei dipinti e nelle sculture (e li avrebbe nei "complessi plastici" se la loro precarietà materologica non li avesse resi caduchi). E tuttavia si realizza, ed è in qualche modo anche per noi percepibile, attraverso un assemblamento dei diversi elementi che l'ambiente stesso futurista componevano. Purtroppo non sopravvive molto dei peraltro non numerosi ambienti futuristi realizzati: qualche angolo di Casa Bella, in Via Oslavia; tre



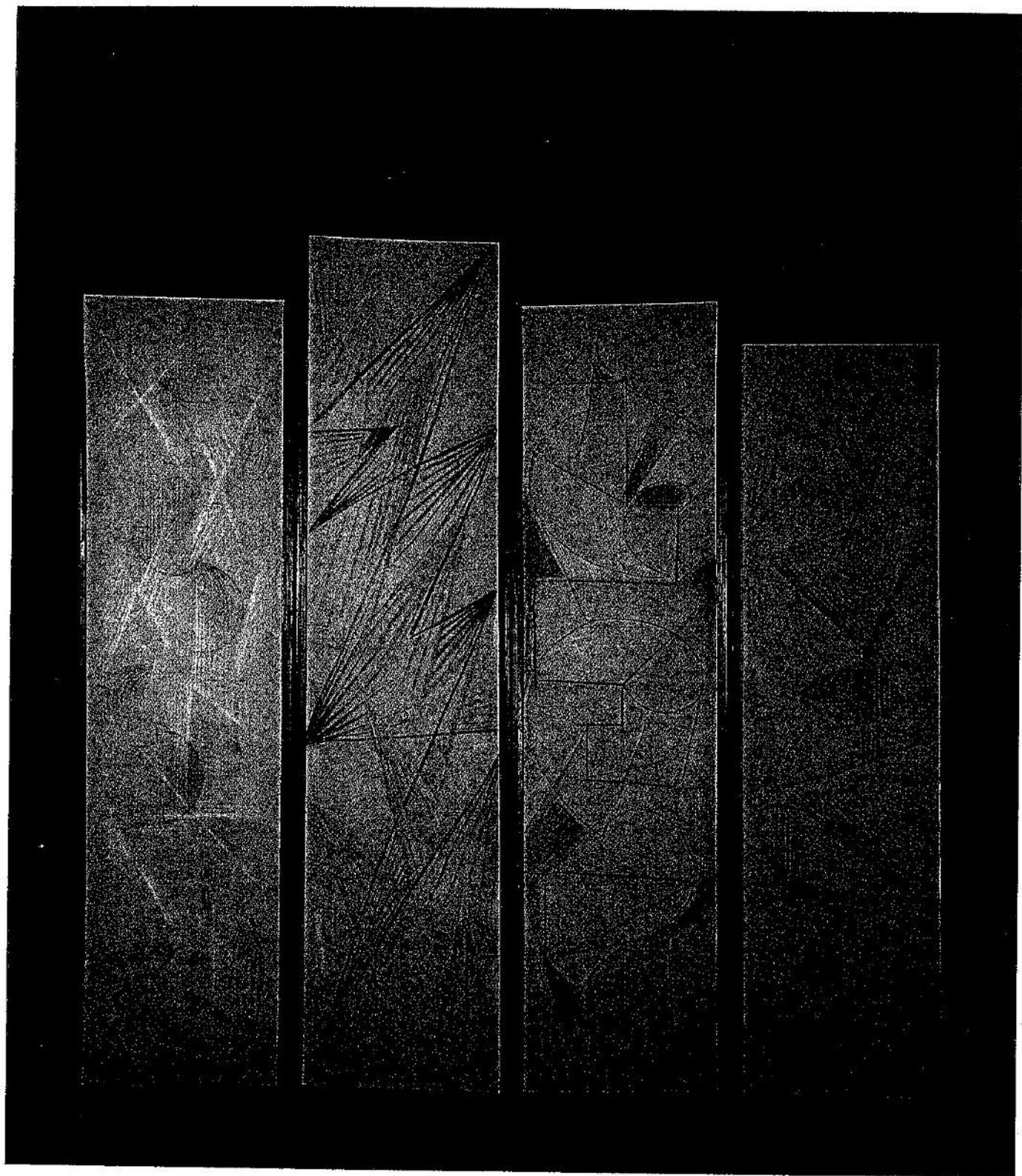
G. Balla, *Aerocaproni studio decorativo*, 1925. Tempera, cm. 28 × 22. Coll. Locatelli

ambienti di Casa Zampini, ambientata da Pannaggi, ad Esanatoglia, due ancora in loco, uno nella Pinacoteca Civica di Macerata. Ci restano comunque chiarissimi e più spinti progetti, documenti fotografici indicativi delle realizzazioni, e progetti e realizzazioni di scene teatrali (e foto di scena), ove appunto l'ambiente futurista si dava in qualche misura per esemplarmente realizzato, in tutta la sua meravigliosità fantastica.

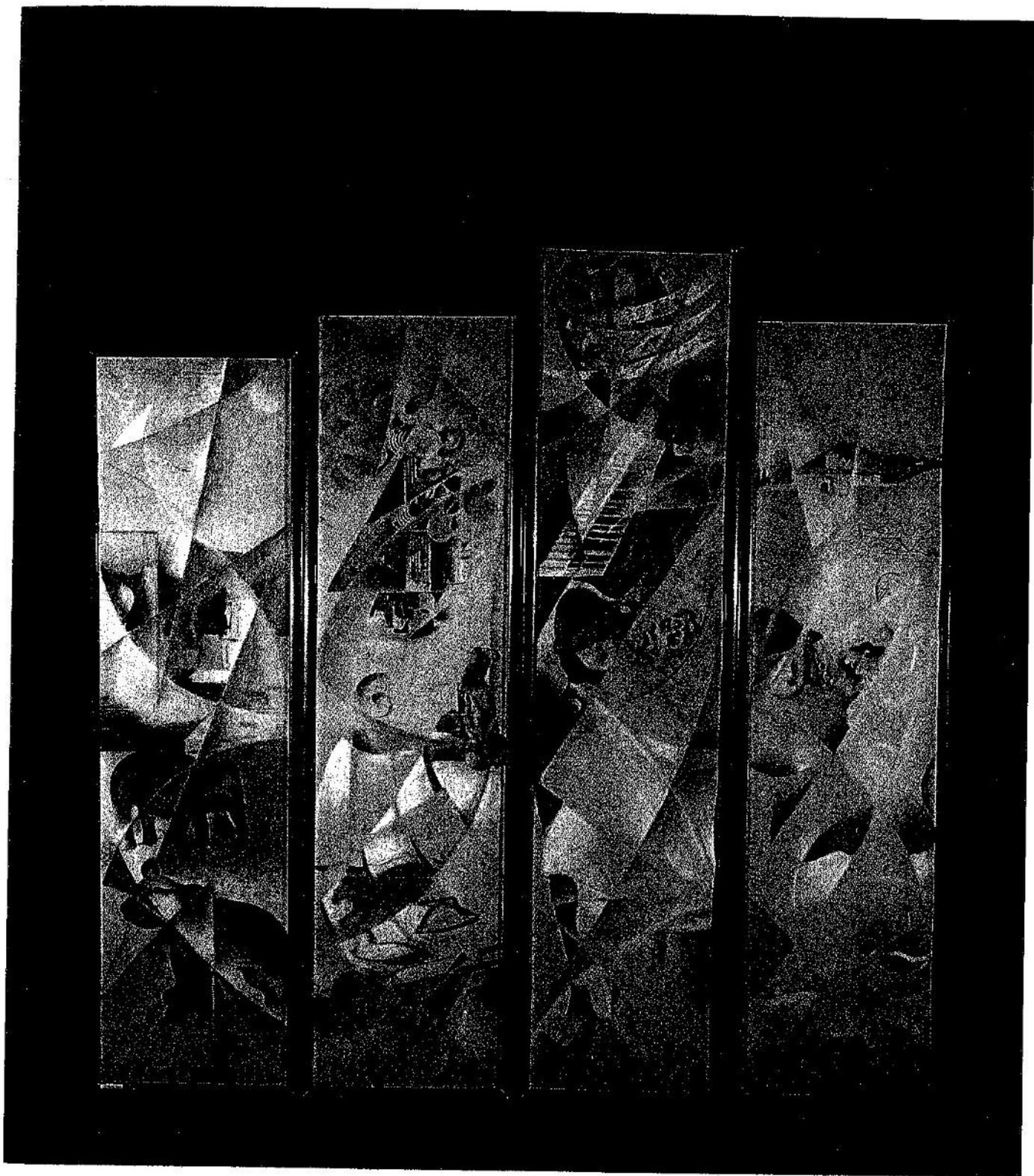
Seppure esaltassero una sorta di aristocrazia della genialità creativa, i futuristi in realtà non l'intendevano necessariamente come oligarchia, facendo piuttosto questione di livelli di capacità, e anzi attivando nelle loro provocazioni immaginative una dimensione antropologica elementare e comune, e sollecitando una creatività diffusa, involvente il comune ambiente quotidiano, e praticabile per chiunque fosse capace di adeguarvisi. [14]



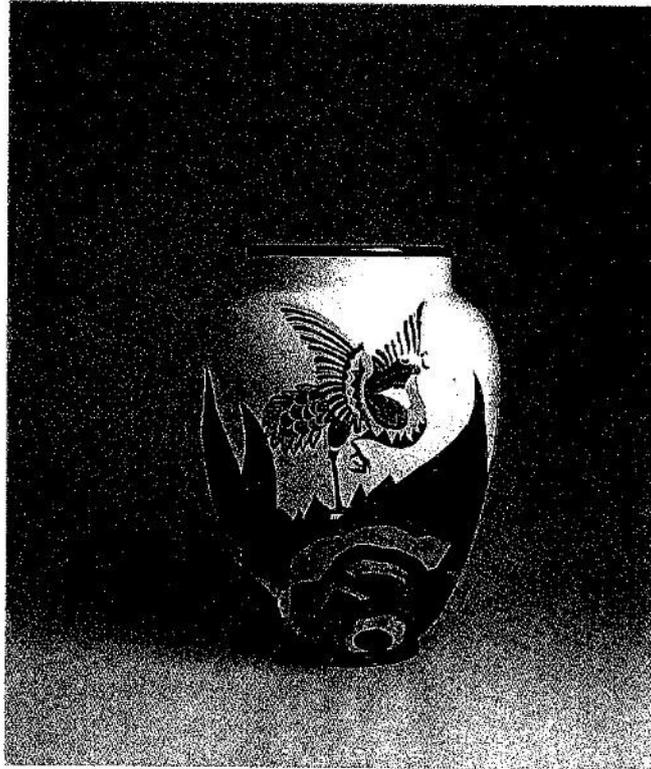
G. Balla, *Tarscibalbu*, 1928. Tempera su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)



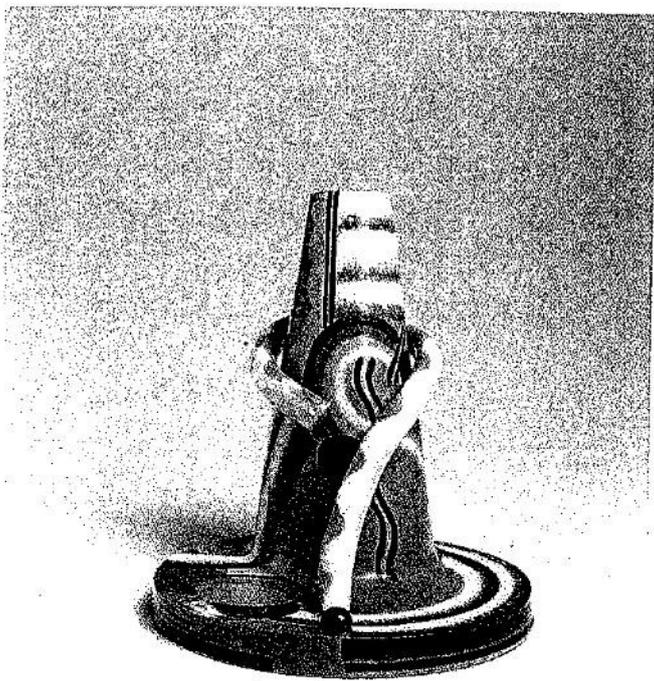
(verso)



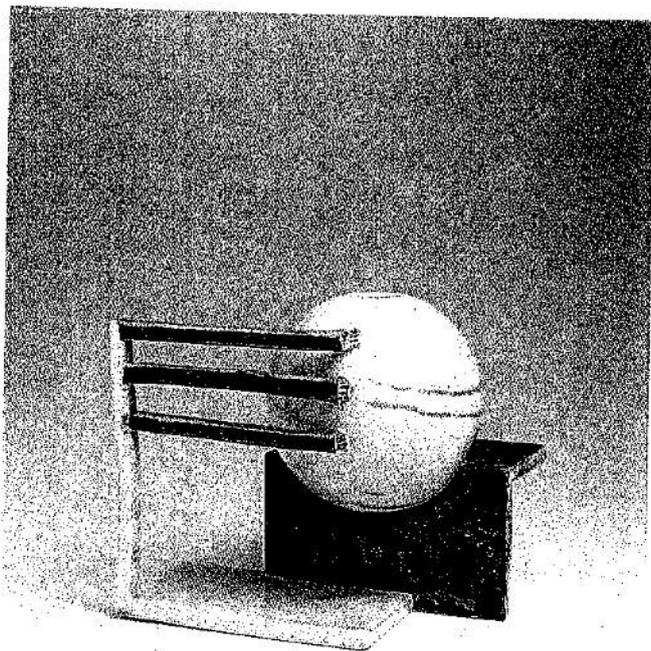
C. Balla, *Pravento*. 1918 (recto). Tela dipinta a pastello, cm, 182,5 × 168. Coll. priv.



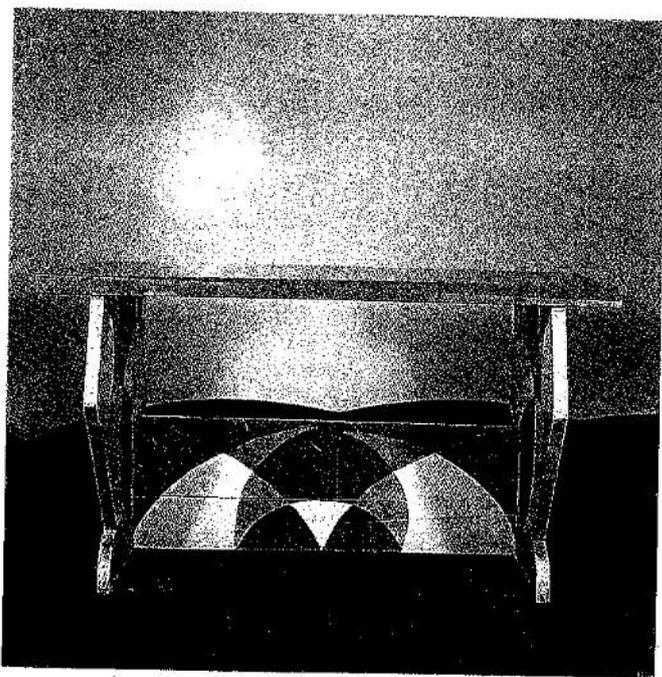
R. Gatti, *Vaso con cicogne*, 1928/29. Terracotta maiolicata con decorazione policroma alt. cm. 30. Coll. Museo Internazionale delle ceramiche, Faenza



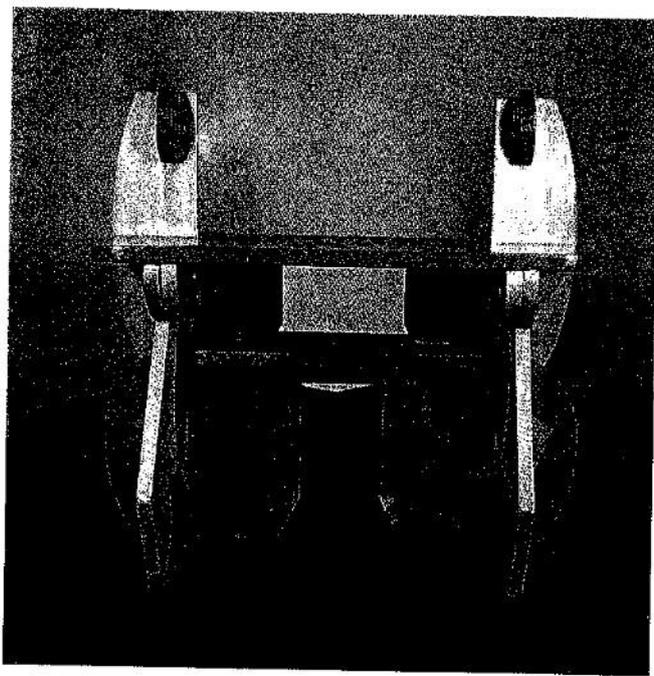
T. d'Albisola, *Vaso con punto interrogativo*, 1930/31. Terracotta decorata sotto vernice alt. cm. 18,5. Coll. Museo Internazionale delle ceramiche, Faenza.



Filia, *Aerovaso*, 1932. Terracotta maiolica decorata a smalto nero vardastro alt. cm. 18. Coll. Museo Internazionale delle ceramiche, Faenza.

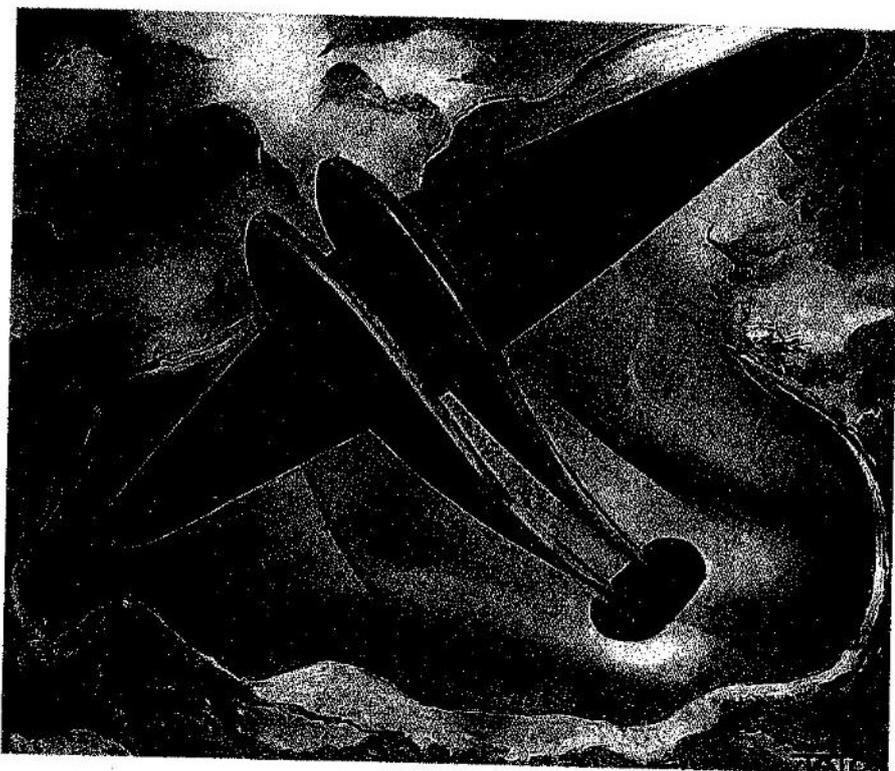


G. Balla, *Tavolinetto*, 1922. Legno dipinto, cm. 45 x 34 x 79. Coll. priv.

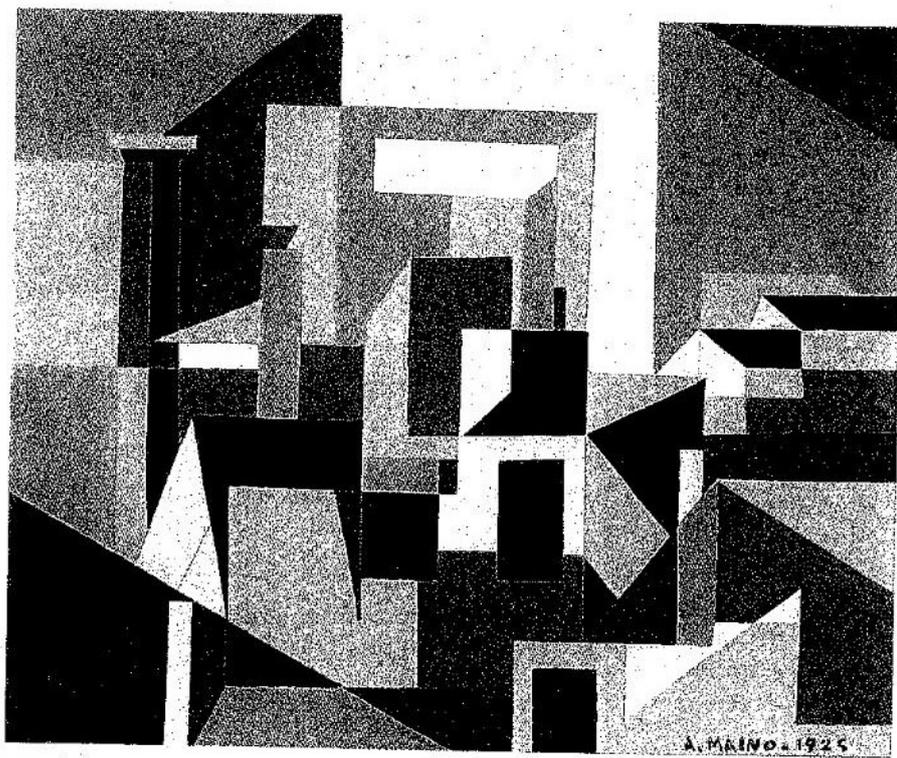


G. Balla, *Panchetto*, 1922. Legno dipinto, cm. 67 x 24 x 67,5. Coll. priv.

È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda.. noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla feroce rete di velocità che avvolge la terra, ai transatlantici, ai voli meravigliosi.. alle audacie dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo NOI rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *vivéur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'*alcolizzato*?" (...). Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari! <sup>[15]</sup>

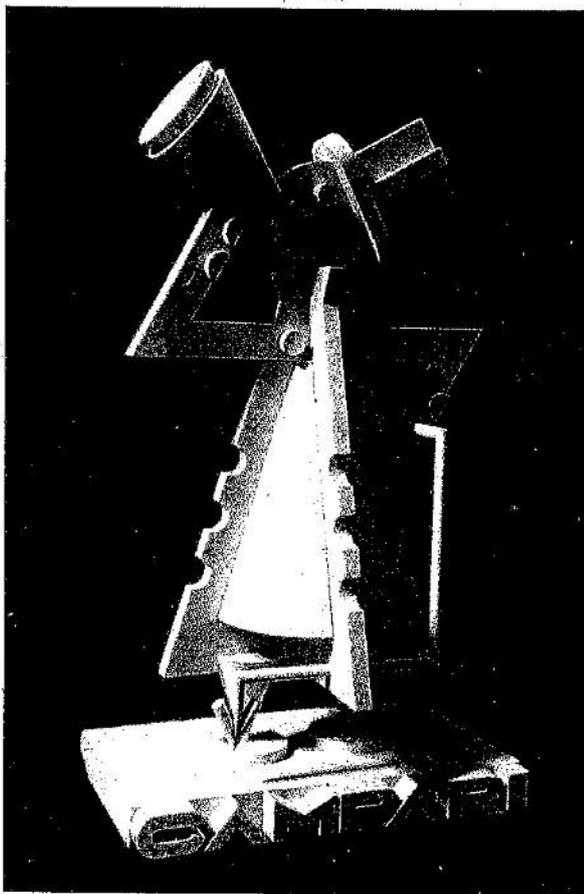


Tato, *Aeropittura n. 3*, 1932. Olio su tela, cm. 105 × 125. Coll. priv.



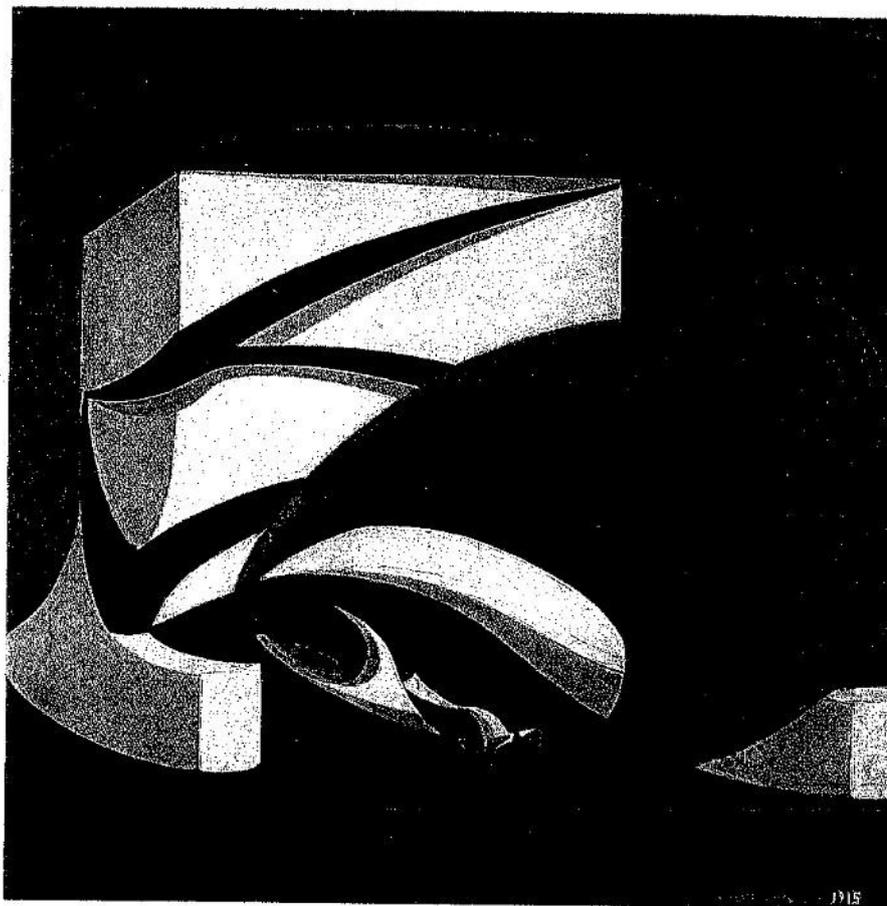
A. Maino, *Paesaggio*, 1925. Tempera su cartoncino, cm. 29 × 35. Coll. priv.

Coi telai delle gambe divorando le  
miglia, con le gru delle braccia sgom-  
brando le strade, i futuristi han disfatto  
il passato, gettando al vento i coriandoli  
d'una vieta cultura. [16]



F. Depero, *Papazzo che beve il Campari soda*, 1926. Maquette in legno, mm. 650 × 460 × 270. Coll. Studio Campari-Arte nella Comunicazione

Il futurismo è stato qualcosa nel mondo, non in quanto ha detto "penso, dunque sono", ma in quanto ha detto e ripetuto sino alla sazietà voglio, dunque sono. [17]

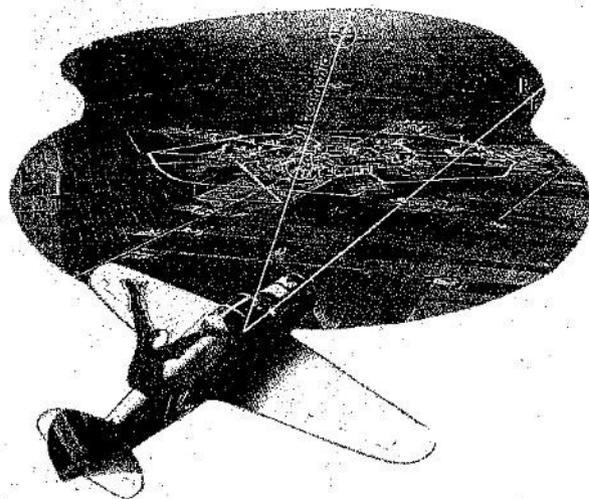


G. Balla, *Bandiere all'altare della patria*, 1915. Olio su tela, cm. 100 × 100. Coll. priv.

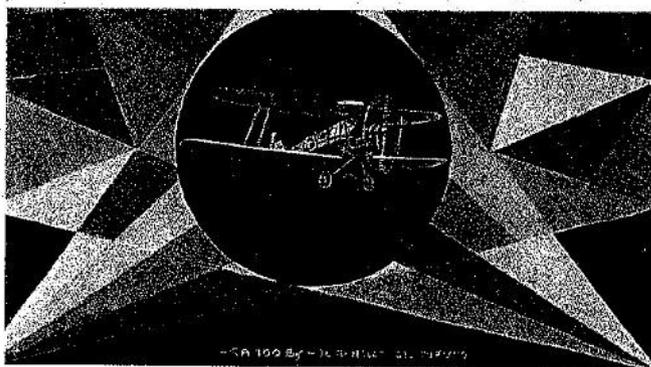
Per i futuristi Venezia  
è la tana per i sorci.  
Roma è detrito di muffa  
e i romani sono porci!  
Napoli è un covo d'insetti,  
una guazza che trabocca,  
e come insultan Torino  
quando ei han Torino in bocca!  
Rispettan solo Milano,  
Como, Lecco... è un caso strano!  
Onde un bel dì il futurismo  
finirà a Lecco Milano!... [18]



C. Balla, *Studio per francobollo*, 1923. Inchiostro su carta, cm. 27 × 19.  
Coll. Museo Caproni di Taliedo



Ricas, *Senza titolo (allineamento)*. Fotocollage, cm. 18 × 22. Coll. Museo Caproni di Taliedo



B. Munari, *Bozzetto per copertina CA 100 Bis*, 1937. Acquarello su carta, cm. 12 × 22. Coll. Museo Caproni di Taliedo

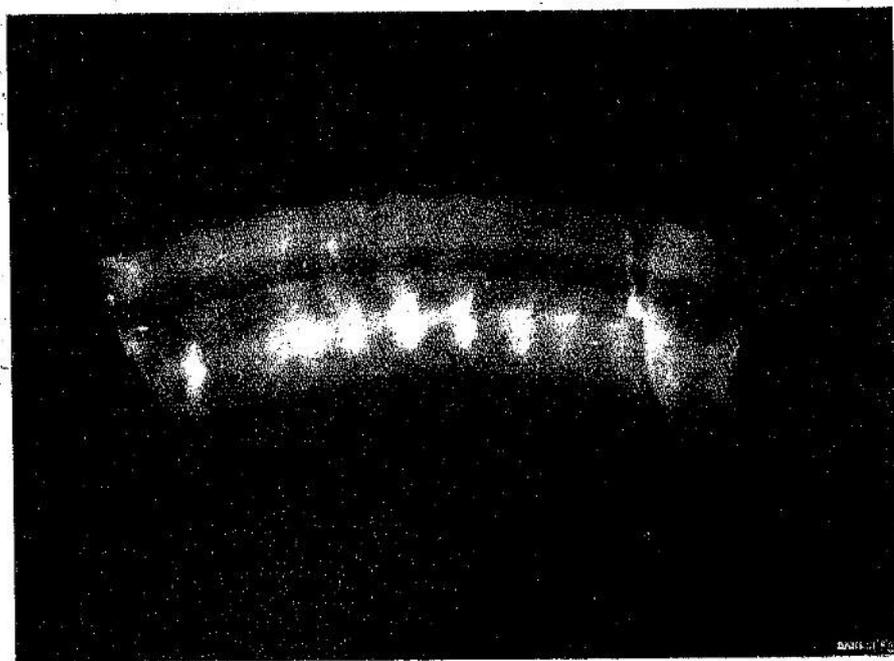


F. Deperò, *Distraattamente mise il Bitter Campari in testa*, 1928. China su carta, mm. 253 × 395. Coll. Studio Campari-Arte nella Comunicazione



N. Djulgheroff, *Campari liquor*, 1930. Tempera su cartoncino, mm. 253 × 330. Coll. Studio Campari-Arte nella Comunicazione

A nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la **FOTODINAMICA** del Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione schematica o successiva della statica e del moto. [19]



Giovane che si dondola 1912 (Carlo Ludovico Bragaglia)

**I**o e mio fratello Arturo fin dall'infanzia ci siamo dilettrati con la fotografia che era ancora ai primordi della sua realizzazione tecnica. Quando nel 1905 mio padre, ingegnere Francesco, assunse la direzione del piccolo stabilimento CINES di via Vejo, noi avemmo l'opportunità di perfezionare la nostra passione prendendo contatto con i fotografi e gli operatori che lavoravano nello stabilimento e diventammo ben presto celebri come fotografi ritrattisti delle grandi dive del cinema muto.

Nel 1908 nostro fratello maggiore Anton Giulio sposò e si staccò dalla famiglia. Egli iniziò la professione di giornalista utilizzando la nostra abilità fotografica per illustrare i suoi articoli. Anton Giulio strinse amicizia con F.T. Marinetti che aveva conosciuto a Milano nel salotto della Sarfatti e nel desiderio di inserirsi nel movimento futurista ci suggerì di sperimentare la possibilità di realizzare fotografie che dessero l'impressione del movimento, tema che nel futurismo era già coltivato nella pittura (Boccioni, Balla, Prampolini, Pannaggi, ecc.).

Arturo ed io, dopo parecchi tentativi, riuscimmo ad ottenere risultati che, presentati a Marinetti, riscosero il suo entusiastico consenso ad includere anche la fotografia tra le tematiche del futurismo. Si trattava di esperimenti che si servivano di tanti espedienti, trucchi cioè che consentivano di ottenere foto che volutamente cercano di dare l'immagine del movimento. Utilizzammo come soggetti noi stessi e molti nostri amici eseguendo gli esperimenti nel nostro piccolo studio ricavato nella camera da letto mia e di Arturo. Bisognava impressionare la lastra almeno dieci volte mediante mascherini e coprendo progressivamente la parte impressionata. Ottenemmo così una sequenza di immagini che rendevano appunto l'idea del movimento.

In seguito alla approvazione di Marinetti, Anton Giulio teorizzò tutto l'argomento nel saggio: "Fotodinamica Futurista" pubblicato dall'editore Nalato nel 1911. Questo volume comprende anche la riproduzione delle prime fotodinamiche eseguite da Arturo e da me e



Dattilografa 1911 (la moglie di Anton Giulio Bragaglia)

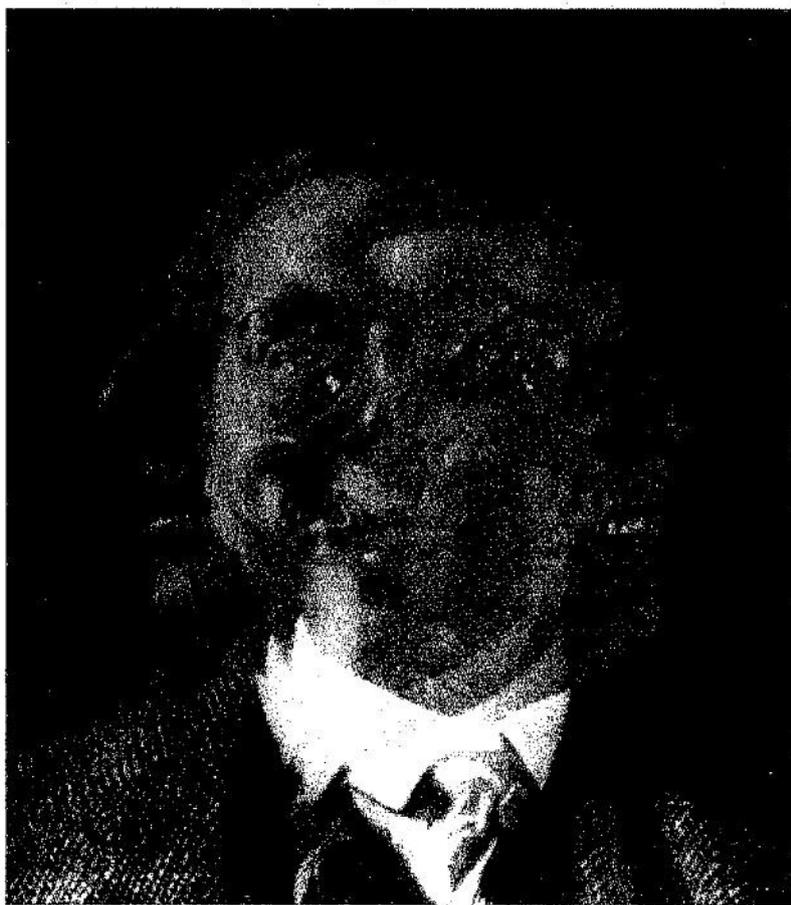
espone il fine estetico al fine di far dimenticare l'uso del mezzo meccanico.

L'esperienza della fotodinamica si riallaccia alla sperimentazione della foto "dadà" di Man Ray, Christian Schad, Moholy Nagy, in quanto non descrive solo il fatto, l'evento corporeo, ma soprattutto l'intervallo cioè come disse Bergson - "afferrare ciò che accade nell'intervallo è più umano".

Marinetti trovò una decisa opposizione da parte del gruppo di artisti che sostenevano che la fotografia non si poteva considerare arte in quanto prodotto eseguito con un mezzo meccanico e, infatti, fu pubblicato un manifesto contrario firmato da Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Soffici e dallo stesso Balla.

Anton Giulio, Arturo ed io, tutti d'accordo, decidemmo di non eseguire più fotodinamiche.

La produzione è rimasta limitata alle sole foto pubblicate nel volume di Nalato: tuttavia eravamo riusciti a far sensazione, avevamo suscitato molta curiosità e vivo interesse tant'è che oggi se ne parla ancora... [20]



Ritratto polifisionomico, 1913. (Emilio Demedio, il finanziatore dei due film di Anton Giulio Bragaglia)



Salutando 1911 (Alessandro Befani, compagno di scuola di Carlo Ludovico Bragaglia)



Il fumatore - il cerino - la sigaretta 1911 (Anton Giulio Bragaglia)

Ti avevo vista  
una sera,  
tempo fa non so' dove  
e da allora ansioso  
aspettavo. [21]



*Fergani, Anton Giulio Bragaglia, 1925*

Occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche:

il dramma, di oggetti immobili e mobili;  
e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili;

il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi;

il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali;

la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente;

la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri;

la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso;

le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali;

la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio;

le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili;

le amorose o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili;

la sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno;

l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio;

l'interpretazione tragica o satirica dell'attività mediante un simbolismo di oggetti camuffati;

la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici, o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico;

la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo;

l'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei. [22].



*Pannaggi, Marinetti*

Il nostro tempo vibra  
come un cavo telegrafico  
ed io sono stretto  
alla verità.<sup>[23]</sup>

IL CINEMA è un sensazionale connubio tra la vecchia tecnologia meccanica e il nuovo mondo elettrico (...) [26]

...il cinema è una terribile invenzione per produrre verità quando volete. È un'invenzione diabolica che può schiacciare e illuminare tutto quello che si nasconde, proiettare il dettaglio ingrandito cento volte. [27]



Inserzione per il film *Vita Futurista*, 1916

Indi fu proiettato per la prima volta il film *Vita futurista* scritta e interpretata da Marinetti e da tutta la schiera futurista sotto la direzione di Arnaldo Ginna. Il film che consta di una grande varietà di quadri bizzarri, grotteschi, deformati e incomprensibili, interessò e suscitò una ilarità rumorosa: e veramente in alcune sue parti essa è di una comicità esilarante. [28].

*Come dorme un futurista*

Interpretato da: Marinetti, Settimelli, Corra Giulio Spina.

*Ginnastica mattutina*

Scherma boxe - Assalto futurista alla spada fra Marinetti e Remo Chiti. Discussione coi guantoni fra Marinetti e Ungari.

*Colazione futurista.*

Intepretata da Settimelli, Corra, Marinetti, Venna, Spada, Josia, Remo Chiti. Intervento di vecchioni simbolici.

*Ricerche d'ispirazione.*

Dramma d'oggetti. Marinetti e Settimelli si accostano con ogni precauzione ad oggetti stranamente accozzati per vederli sotto nuovi aspetti. Esplorazione d'aringhe, di carote e di melanzane. Capire finalmente questi animali e queste verdure ponendoli assolutamente fuori del loro ambiente abituale. Si vede intiera per la prima volta, in ogni suo aspetto, una palla di gomma caduta sulla testa di una statua e lì rimasta, non nelle mani di un ragazzo che gioca. Interpretata da Settimelli, Chiti, Bruno Corra.

*Declamazione futurista.*

Settimelli declama. Ungari esprime le sue sensazioni col gesto, Chiti le sue, disegnando.

Discussione fra un piede, un martello e un ombrello. Trarre partito dalle espressioni umane degli oggetti per lanciarsi in nuovi campi di sensibilità artistica.

*Passeggiata futurista.*

Studio di nuovi passi. Caricatura del passo neutralista, interpretato da Marinetti e Balla.

Passo intervenista accennato da Marinetti, Passo del creditore, accennato da Balla, Passo del debitore, accennato da Settimelli.

*Marcia futurista.*

Interpretata da Marinetti, Settimelli, Balla, Chiti ecc.

*Thè futurista.*

Invasione di un thè passatista. Conquista delle donne. Marinetti declama fra l'entusiasmo di esse.

*Lavoro futurista.*

Quadri deformati idealmente ed esteriormente. Balla s'innamora e sposa una seggiola, ne nasce un panchetto. Interpretato da Marinetti, Balla e Settimelli.

Segue la feroce caricatura futurista *Perché Cecco Beppe non muore*. [29]

Lo schermo apre la sua portabianca su un harem di belle cose e di sogni di adolescenti, al cui confronto il più seducente dei corpi reali appare difettoso. [30]



Inserzione per il film vita Futurista, 1916

I nostri films saranno:

Analogie cinematografiche usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia...

...I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: l'universo sarà il nostro vocabolario...

...Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraverso i cervelli dei personaggi...

...In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come se parlassero...

...Poemi, discorsi e poesie cinematografate. Faremo passare le immagini che li compongono sullo schermo...

...Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passati, trasformando con massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

Simultaneità e compenetrazioni di tempi e di luoghi diversi cinematografate. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto l'altra. Ricerche musicali cinematografate (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee ecc.).

Stati d'animo sceneggiati cinematografati.

Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate.

Drammi d'oggetti cinematografati (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti ecc. cinematografati.

Congressi, flirts, risse e matrimoni di smorfie, di mimiche ecc. cinematografati. Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due

baffi carabinieri arrestano un dente.

Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.

Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicamente fino a un lago e lo asciuga di colpo).

Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografici.

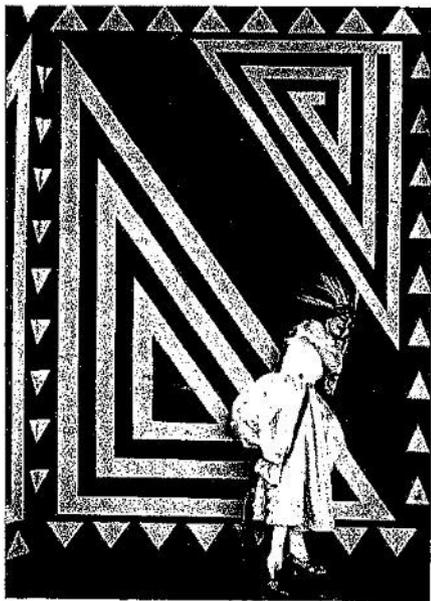
Equivalente lineari plastiche, cromatiche ecc. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori cinematografati (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno, e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante - ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole smottiche di valori lirici - drammi di lettere umanizzate o animalizzate - drammi ortografici - drammi tipografici - drammi geometrici - sensibilità numerica ecc.).

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo. [31]

Grazie al cinema si corre, si naviga, si viaggia, si vive intensamente restando comodamente seduti in poltrona. [32]



*Thais. Thais Galitzky su sfondo decorato da Enrico Prampolini*

Non è possibile. Non conoscesti te e lei...  
E poi, ho visto tutto... Ho visto quel miserabile che s'è alzato mentr'io lavoravo, m'ha guardato come una carogna ed è andato via. [33]

Non esiste una produzione cinematografica futurista italiana a meno che non si voglia continuare a considerare come film futuristi i due film realizzati nel 1916 da Anton Giulio Bragaglia dai titoli "Thais" e "Perfido Incanto", uno dei quali — Theis — presentato come tale alla mostra del Futurismo presentata a Palazzo Grassi di Venezia qualche anno fa.

"Thais" esprimeva con la sua conturbante sensualità, desideri e provocazioni e "Perfido Incanto" sconvolgeva e disorientava con situazioni quasi oniriche. Sono due film che contengono un desiderio di esprimere in modo diverso vicende emotive.

Anche la scelta della protagonista, la Galisky, si differenzia dalle eroine dei film muti: ella riusciva con le sue caratteristiche estetiche ad interpretare involontariamente le tendenze futuriste. Ed inoltre la scelta dei collaboratori rivela una tendenza a realizzare stati d'animo in modo moderno allineandosi alle correnti innovatrici.

Infatti l'equivoco della denominazione di futurista data ai due film nasce dal fatto che la grande attrattiva che il futurismo esercitò su Anton Giulio Bragaglia lo portò a far eseguire la scenografia delle due opere da Enrico Prampolini. Nella vastità dei temi del movimento futurista e nonostante l'intenzione espressami da Marinetti non risulta che né lo stesso Marinetti né i suoi collaboratori abbiano mai promesso una vera e propria produzione cinematografica.

La ragione è che durante il periodo tra il 1918 e la Prima Guerra, il cinema era ancora in uno stato di evoluzione e il grande interesse era ancora legato alla invenzione tecnica dei fratelli Lumiere. L'industria cinematografica in quel periodo ebbe il suo splendore grazie alla grandiosità delle scenografie (Cabiria, Ultimi giorni a Pompei, ecc.) e alla bel-

lezza sfolgorante delle attrici del muto (Soava Gallone, Pina Menichelli Leda Gys, Lyda Borelli, ecc.) e non fu influenzata da una teoria che s'inquadrava nel movimento futurista.

Tuttavia con questi due film Anton Giulio Bragaglia tentò di portare la produzione cinematografica verso le nuove tendenze artistiche che in quegli anni divampavano in tutta l'Europa. Con la Prima Guerra Mondiale il cinema Italiano morì e non furono più prodotti film.

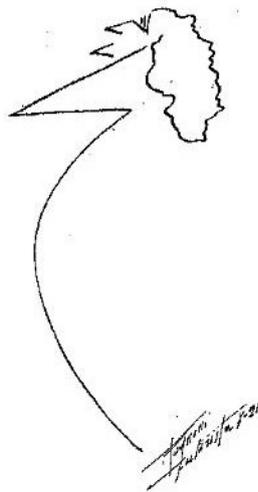
Quando l'industria cinematografica rinacque nel 1930 con l'avvento del sonoro, nella creazione si erano ormai affievolite le idee derivanti dal movimento futurista e dalle altre avanguardie. [34]

Per voi il cinema è spettacolo.  
Per me quasi concezione del mondo.  
Il cinema è apportatore di movimento.  
Il cinema è rinnovatore delle letterature.  
Il cinema è distruttore dell'estetica.  
Il cinema è audacia.  
Il cinema è uno sportivo.  
Il cinema è diffusore di idee. [35]

Il cinema e l'aviazione a braccetto nella vita, sono nati lo stesso giorno... La Velocità è la legge del mondo. Il cinema è vincente perché è veloce e rapido. È vincente perché porta via un mucchio di stracci che fan perdere tempo come il programma e il sipario. Il dramma o la commedia si inghiottiscono di un sol colpo, senza chiudere gli occhi, lui si inquadra nel ritmo attuale con la massima naturalezza. Il cinema è l'età della macchina. Il teatro è l'età del cavallo [36]

Mi ama – non mi ama.  
 Io mi torco le mani  
 e sparpaglio  
 le dita spezzate.  
 Così si colgono,  
 esprimendo un voto,  
 così si gettano in maggio  
 corolle di margherite sui sentieri.  
 La rasatura  
 e il taglio dei capelli  
 svelino le canizie  
 Tintinni a profusione  
 l'argento degli anni!  
 Spero,  
 ho fiducia  
 che non verrà mai  
 da me  
 l'ignominioso buonsenso. [37]

ELEONORA DUSS *caricatura sintetica*



*SIND SUGGETTI FUTURISTA*

Rognoni, Caricatura sintetica di Eleonora Duse, 1921

Certamente nella somma di queste qualità è l'artista perfetto: la semplice, schietta anima del bambino; l'artigiano dalla grande esperienza tecnica, il cuore a cui è stata insegnata la lezione dell'umana compassione, e l'acuto cervello analitico dello psicologo.

[38]

*Charles Chaplin*

L'ho intervistato nel suo camerino dal guardaroba carnevalesco: nasi, nasini, nasoni sospesi a un filo, cappelli, berretti, cilindri ad un chiodo, parrucche rosse da cretino, bionde da amleto, verdi da cocotte e scarpine e scarpone in rivista.



de Tullio

Cosa ne pensa del **TEATRO** in generale?

Il teatro è oggi quello che era alla nascita. Non si è progredito. Non siamo andati più in là dell'adulterio che è l'intelaiatura di tutti gli autori. Si sarebbero più nuovi se si tornasse al teatro di Molière e più nuovi se si tornasse a Stenterello. Oggi l'artificio a getto continuo ed il divismo sono stomachevoli. [39]

Perché l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto Industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini.

Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il *disprezzo del pubblico* e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintentizzare così la psicologia: rivalità di capelli e di *toilettes* femminili, — vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, — palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalistico sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente.

Noi insegniamo inoltre l'*orrore del successo immediato* che vuoi coronare le opere mediocri e banali.

Gli autori non devono avere altra preoccupazione che quella di un'*assoluta originalità novatrice*.

I *felt-motivis* dell'amore e il triangolo dell'adulterio devono essere ridotti sulla scena al valore secondario di episodi o di accessori, cioè allo stesso valore a cui l'amore è ormai ridotto nella vita, per effetto del grande sforzo futurista.

Poiché l'arte drammatica non può avere, come tutte le arti, altro scopo che quello di strappare l'anima del pubblico alla bassa realtà quotidiana e di esaltarla in una atmosfera smagliante d'ebbrezza intellettuale, noi disprezziamo tutti quei lavori che vogliono soltanto commuovere e far piangere.

Noi *disprezziamo* in arte, e più particolarmente nel teatro, *tutte le specie di ricostruzioni storiche*, sia che esse traggano interesse dalla figura di un eroe o di una eroina illustre.

Bisogna introdurre nel teatro la sensazione del dominio della Macchina, i grandi brividi che agitano la folla, le nuove correnti d'idee e le grandi scoperte della scienza, che hanno completamente trasformato la nostra sensibilità e la nostra mentalità d'uomini del ventesimo secolo.

L'arte drammatica non deve fare della fotografia psicologica, ma tendere invece ad una *sintesi della vita nelle sue*

*linee più tipiche e più significative.*

Non può esistere arte drammatica senza poesia, cioè senza ebbrezza e senza sintesi. Le forme prosodiche regolari devono essere escluse. Lo scrittore futurista si servirà dunque, pel teatro, del *verso libero*: mobile orchestrazione di immagini e di suoni, che passando dalla prosa più semplice, quando si tratti per esempio dell'ingresso di un domestico o della chiusura di una porta, possa elevarsi gradualmente, al ritmo delle passioni, in strofe cadenzate o caduche a volta a volta, quando si tratti per esempio di annunciare la vittoria d'un popolo o la morte gloriosa di un aviatore.

Bisogna distruggere l'ossessione della ricchezza, fra i letterati, poiché l'avidità del guadagno ha spinto al teatro scrittori esclusivamente dotati delle qualità del romanziere o del giornalista.

Noi vogliamo sottoporre completamente gli attori all'autorità degli scrittori, e strapparli alla dominazione del pubblico che li spinge fatalmente a ricercare l'effetto facile. Per questo, bisogna abolire l'abitudine grottesca degli applausi e dei fischi, che può servire di barometro all'eloquenza parlamentare, non certo al valore di un'opera d'arte.

Noi insegniamo agli autori e agli attori *la volontà di essere fischiati*.

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*. [40]



Balla, Autoritratto, 1926



Balla, Il poeta Buzzi, 1926

*Il vostro pensiero, sognante sul cervello rammollito, come un lacché rimpinguato su un unto sofà stuzzicherò contro l'insanguinato brandello del cuore: mordace e impudente, schernirò a sazieta.* [41]



Anonimo, Petrolini in *Gastone*, 1931

Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'Elettricità non ha fortunatamente tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.



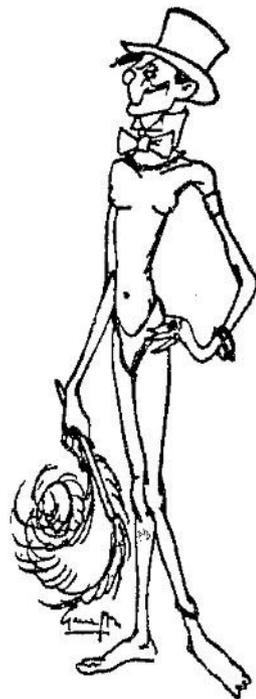
Mateldi, Petrolini in *"Il medico per forza"* di Molière, 1930

Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza di complicazione e di eleganza.

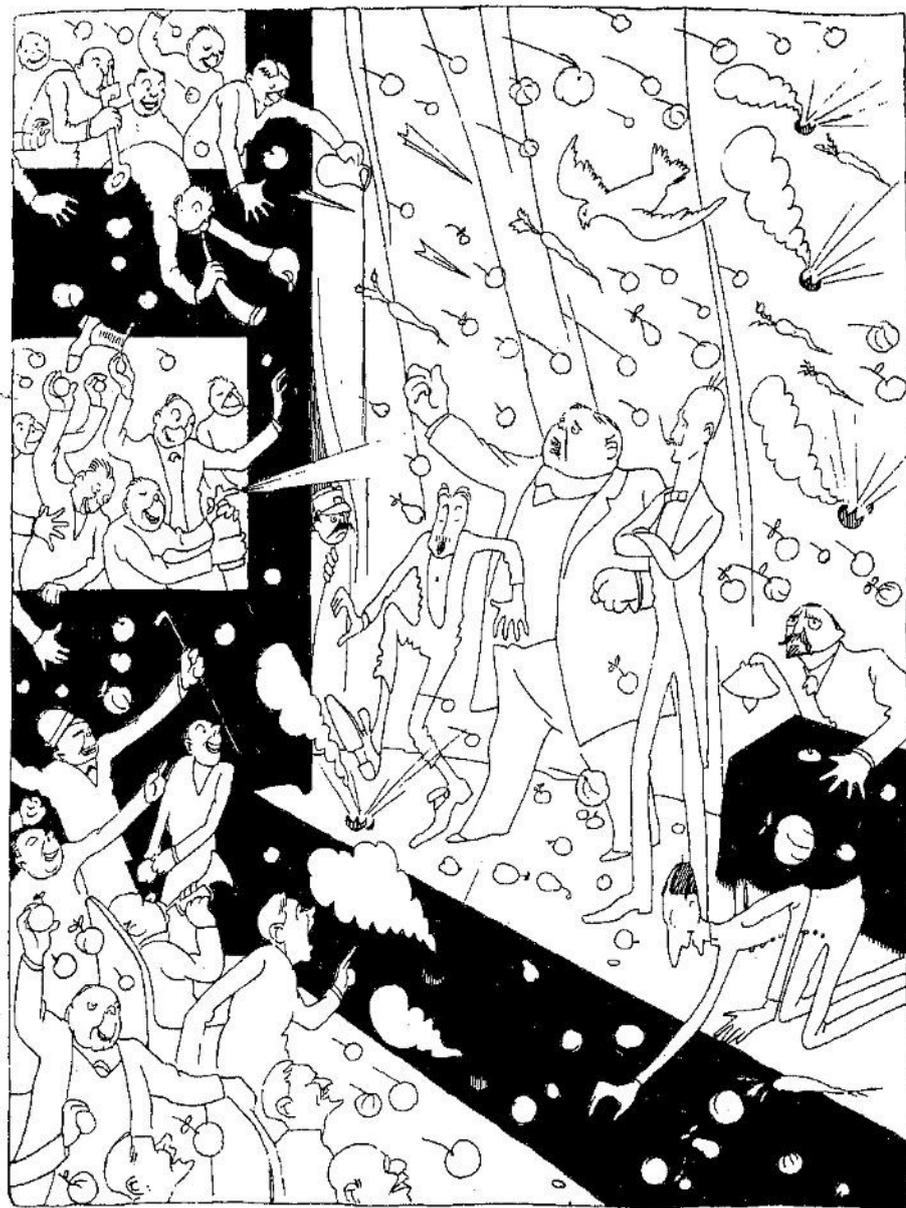


Pozzati, Petrolini in *"Napoleone"*, 1918

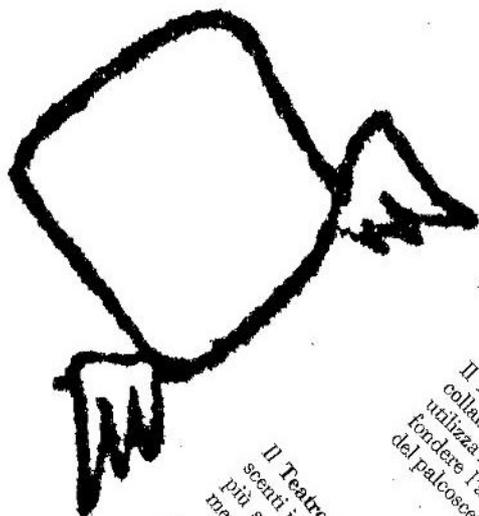
Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisce di un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili...



Gualta, Se Petrolini avesse il corpo di Ida Rubinstein, 1928



Manca, *I futuristi sulla scena del teatro Chiarella, 1910*



Il Teatro di Varietà, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno.

Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico... utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico...

Il Teatro di Varietà... spiega agli adolescenti in modo incisivo e rapido i problemi più sentimentali, più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati.

Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica... dando invece il senso e il gusto degli amori facili, leggeri e ironici.

Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara.

Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, per suo dinamismo di forma e di colore.

Il Teatro di Varietà è una scuola... per maschi. Poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli...

Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale.

Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo.

# PETROLINI



.....  
Colmi, lazzi, scherzi, inezie,  
stupidaggini, freddure,  
cose serie oppur facczie,  
cose molli e cose dure  
.....

*Zi à piaciato?!!*

1915 - CASA EDITRICE MABELLA - SESTO S. GIOVANNI

*Copertina del primo libro pubblicato da Petrolini*

Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'arte coll'A maiuscola. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero d'attrazione.

Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio.



Anonimo, Petrolini nella macchietta "Il Guappo", 1918

Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrio e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali... massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata alle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.



Anonimo, Petrolini nei "Salamini", 1916

Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti, insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla *psicologia*, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*.

Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante del lusso e del piacere ultra raffinato. [42]



Bartoli, Petrolini, 1927

Salutiamo Petrolini il più colorito fra tutti noi. Salutiamo il grande attore, lo spirito satirico, il felice temperamento esplosivo. Abbasso i moralisti che lo denigrano, i critici-talpa che lo disconoscono, gli ottusi che lo applaudono ma non lo intendono!

Petrolini è l'attore d'oggi. Quello che dovrà interpretare meglio di ogni altro il teatro moderno. Vibrano, in lui, fortissime anche le note della drammaticità e della passione. Egli è acutamente rappresentativo della nostra vita contemporanea fatta di velocità, di aspirazioni violente, di desideri indomabili soffocati dalla vecchia Italia che si ostina ad esistere. [43]



*Interlandi, Settimelli, 1924*

Una delle principali novità delle avanguardie storiche è stata la smitizzazione dell'arte e la sua riduzione a gioco, nel senso latino del termine. Insieme al gioco, è stata una delle caratteristiche principali del Futurismo. Tutto, per Marinetti, doveva diventare spettacolo. Una mostra di quadri, una lettura di manifesti, una dizione di "parole in libertà", una rissa letteraria, oltre – s'intende – al teatro di varietà e al teatro sintetico, erano sottoposte a un processo di divulgazione spettacolare e pubblicitaria che, nell'Italia degli anni Dieci, era una vera e propria novità. I "pazzi futuristi" non suscitavano solo sconcerto fra la gente per la provocatorietà e la spregiudicatezza delle loro proposte estetiche, ma anche, e soprattutto, per l'uso che ne facevano. In un mondo che, a differenza del nostro, sapeva vagamente che cosa fosse la pubblicità, Marinetti impose la regola che anche l'avanguardia doveva essere pubblicizzata presso il grande pubblico. Non più, quindi, un discorso per gli adepti, ma per tutti, passati e futuristi, conservatori e progressisti, dannunziani e antidannunziani.

In questa concezione, il teatro e lo spettacolo hanno giocato un ruolo decisivo, come chi scrive aveva sottolineato, già nel 1974 e nel 1975, nei due volumi, pionieristici nelle ricerche sul futurismo, *Lo spettacolo futurista in Italia* e *Cronache del teatro futurista*. Oggi questo fatto è accettato da tutti gli studiosi, ma allora sembrava una sopravvalutazione di un aspetto marginale del futurismo. Di fronte alla poesia e agli scritti teorici (i manifesti primi fra tutti), per non parlare naturalmente dell'arte figurativa, gli spettacoli futuristi apparivano un'espressione minore e per di più liquidata inappellabilmente da critici dell'autorevolezza di R. Simoni e S. D'Amico. C'era stata – è vero – l'eccezione di Adriano Tilgher, che aveva colto con singolare lungimiranza, il significato e l'originalità del teatro futurista, ma si trattava appunto di un'eccezione.

Roma, nel contesto dell'intera attività futurista, fu centrale e a un certo punto assai più importante di Milano. Le sera-

te della Galleria Sprovieri del 1914 anticiparono la prima, memorabile *tournee* del 1915 di Ettore Berti con il Teatro Sintetico. Spettacoli come *Piedigrotta* di Cangiullo, *Discussione di due critici sudanesi intorno al Futurismo* di Balla, *I funerali del filosofo passatista* ancora di Cangiullo, interpretati dagli stessi futuristi, furono i modelli di molte serate dadaiste e surrealiste, con la loro ricchezza d'invenzione, la loro spregiudicatezza ideologica e la realizzazione di un nuovo concetto di teatro. Ma Roma fu, per i futuristi, anche Petrolini, futurista *ante litteram*, senza sapere nulla del movimento di Marinetti che fu posteriore alle sue prime "macchiette". L'arte di Petrolini rappresentò un fenomeno autonomo. La genialità delle sue intuizioni, gli irridenti sberleffi contro i miti del suo tempo, la prodigiosa invenzione verbale furono espressione di un talento personalissimo, ma che, pure, respirava a pieni polmoni l'aria del tempo. L'incontro con i futuristi fu, quindi, inevitabile e in senso stretto si concretizzarono in un spettacolo di Teatro sintetico, dove il comico romano mise in scena le migliori sintesi di Marinetti, di Corra, di Settimelli, di Pratella, e in una commedia sintetica, *Radioscopia*, scritta dallo stesso Petrolini in collaborazione con Cangiullo. Testi che Petrolini ricuperò in varie occasioni e perfino nelle sue *tournees* in Sudamerica.

Ma Roma fu anche centrale nella scenografia futurista, sia per il memorabile *Feu d'artifice* di Stravinskij, realizzato da Balla al Teatro Costanzi nel 1917 che per l'attività assai significativa di Depero al Teatro dei Piccoli nel 1918. Se Balla tentò con successo, per la prima volta, di realizzare concretamente ciò che era fino allora rimasto a livello teorico, Depero inventò un teatro di Marionette, il Teatro Plastico – come egli stesso lo definì –, di straordinaria suggestione figurativa. Un bestiario coinvolgente, dove spiccavano "scimmie verdi, orsi blu, serpenti metallici e farfalle aviatorie e a cerniera", ma anche personaggi non appartenenti al regno degli animali: "selvaggi rosso-neri e d'argento, ... uomini dai baffi d'oro e,

azzurri e piatti, simili a coleotteri di lusso umanizzati". L'ultima grande stagione del teatro futurista, quella della Sorpresa, ebbe nella capitale la sua serata memorabile al Salone Margherita, l'11 ottobre 1921. Una data storica per il teatro futurista perché Marinetti e i suoi compagni dimostrarono di non aver esaurito la loro spinta propulsiva. Anche dopo *I sei personaggi* di Pirandello, ma il Teatro della Sorpresa era ancora in grado di sprigionare tutta la sua carica provocatoria e di conseguire il fine ambizioso di infrangere lo "spazio chiuso" della rappresentazione.

La manifestazione "Roma Festival '91" si propone di rievocare un'esperienza che solo apparentemente appartiene al passato. In realtà, anche se spesso non ce ne accorgiamo, oggi viviamo in una società che è assai più futurista di quella in cui operò Marinetti. Basta pensare a quanto devono al futurismo certi spot televisivi, la moda, la grafica, il costume, il teatro, il cinema, la musica, oltre – s'intende – l'arte figurativa. Non c'è aspetto della creatività contemporanea che non si rifaccia a qualche modulo futurista, magari combinato con altri stili. La verità è che il futurismo è penetrato profondamente nella civiltà occidentale, lasciandovi un segno duraturo, che il vertiginoso proliferare degli "ismi" non è riuscito a cancellare. [44]

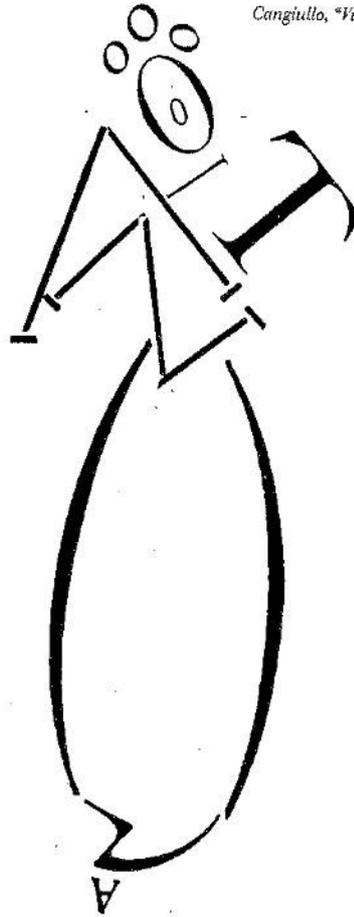


Munari, disegno per "il suggeritore nudo" di Marinetti, 1929

I futuristi ci invitano stasera a uno di quei loro sbalorditivi spettacoli che dovrebbero rinnovare *ab imis* la lirica, la drammatica, la grammatica e la cosmogonia. Sono vent'anni che continuano a smaltire ed a rifilarci le solite scempiaggini di Settimelli, Corra, Cangiullo, Marinetti, Mazza *et compagni*: roba ammuffita e putrefatta a furia di esibirla; roba che dovrebbe ormai far stomaco agli stessi autori, per viscere paterne ch'essi abbiano! [45]

[...] molto avrà perduto colui che la sera del 3 dicembre 1938 non avrà veduto F.T. Marinetti al Teatro delle Arti a Roma investire, confondere, sbaragliare, tutta la malnata genia dei "pensabene" carichi di cattiveria, sol di stolizia armati. Marinetti è stato semplicemente magnifico, come ai tempi del futurismo eroico prima della guerra. Una medesima bestialità numerosa, irrobustita negli anni, fatta adulta, lo fronteggiava e con lui la esigua schiera degli arditelli dell'arte, convenuti a Roma per combattere in "difesa di una civiltà", per la libertà dell'arte e dello spirito. [46]

Cangiullo, "Vissi d'arte"



Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane,

agile,

festante,

disinvolto,

pronto a tutto,

instancabile,

istintivo ed

intuitivo. [47]

*Spettacolo probabile in teatro e sicuro in piazze e strade.*

*Vendita della stessa poltrona a molti acquirenti* con da parte del botteghino del teatro una scelta clinica di acquirenti marcati da irascibilità e da occhialuto senso di giustizia.

*Preparazione di alcune poltrone a rischio.* Per acclimatare e fissare fondi di pantaloni e natiche nomadi. Distribuire su poltrone a caso una colla potente o un vischio affettuoso. Lasciando al destino l'innumerabile quantità di possibili diverbi e interminabili discussioni e cazzotti.

*Musica sparpagliata in loggione palchi platea atrio.* Disporre, per esempio, un violino in loggione, tre trombe nel palco della signora più illustre e nobile della città. La grancassa nel palco del prefetto, ecc. Mentre nella cavità lasciata vuota dall'orchestra elementi vocali facenti parte della compagnia con una scelta prevalente di afoni raffreddati stonati ma tutti arieggianti ad acuti mondiali si manifestano con ricercate armonie.

*Scoppio di dramma in loggione.* Motivo del dramma l'ultimo pettegolezzo che maggiormente preoccupa e interessa la cittadinanza inevitabilmente suscitante discussioni esasperate e liti infernali con conseguente lancio di due morti (fantocci) avvinghiati sui nasi all'aria degli sbalorditi spettatori.

*Il paradiso costa caro loggione lire 50.* Pervertimento della valutazione del costo dei biglietti. Conseguente apparizione fantomatica di elegantoni in marsina e donzelle bardate che automaticamente creeranno la pantomina schifilosa delle loro eleganze costrette in quei luoghi della nuova classifica dei posti con borbottii stizzosi e nevrasteniche constatazioni contro la prepotente realtà irreale.

*Palcoscenico e camerini assediati* aggirati invasi da innamoratissimi non addetti ai lavori. Letterati passatisti criticomani col microscopio, finti sordi e suonatori di tromboni, politici affamati di comizio, umanitari tutelatori della stabilità, poetesse ansiose di declamazioni fuori tempo-spazio, ex deputati in cerca di gabinetto, pittori naturamortisti che ammettono tutto in teatro, nulla in pittura.

*Il dimenticatore* invocato da secoli di monotomi suggerimenti. Sotto la sua cuffia il dimenticatore suggerisce pazzie a volontà per modo che qualsiasi dialogo viene arricchito impensatamente producendo inquietudine nella logica degli spettatori.

*Esposizione di quadri futuristi.* Spettatori, attori, giovani futuristi, parrucchieri, truccatori, macchinisti, impresario, personale del teatro e del botteghino sono tutti promossi di colpo alla funzione di intenditori, collezionisti, critici, correttori e storici dell'arte pittorica, tutti sanzionati dai loro errori, pugni, schiaffi, dato che le opere viaggiano con la compagnia e fungono da parte interstiziale provocatrice dello spettacolo.

*Corridoi, sottopalchi, stuprati mediante motocicletta* a braccia larghe e scoppio, invocata, urgente, dalla platea impazzita, perché vuole possa contrappuntare il motivo di una danza di macchina. Sforzi erculei nella cavità orchestrale (entra - non entra - non entrerà mai - entrerebbe ma si così stupore silenzio imprevedibile). [48]



Anonimo, Prampolini, 1924

Il teatro è una *fabbrica di emozioni* ove tutto deve funzionare alla perfezione come in una complessa macchina; con sincronismo assoluto di forze parallele attente a misurare l'azione teatrale al ritmo magnetico dello "SCENOTECNICO", che distribuirà tutti gli elementi in giuoco, dagli attori-macchina alle macchine-attori, cioè - ad esempio - dalla prima attrice (che non sarà più tale) al riflettore A, dalla rampa mobile 32 al portaceste, ecc. Questa nuova disciplina e questo equilibrio degli elementi che costituiscono la vita meccanica del teatro, s'impongono come legge supremamente essenziale. [49]

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente. L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale? [50]

Noi futuristi abbiamo raggiunto e proclamato questa unità scenica, compenetrando l'elemento uomo con l'elemento ambiente, in una sintesi scenica vivente dell'azione teatrale.

Il teatro e l'arte futurista sono, quindi la proiezione conseguente del mondo dello spirito, rimasto al movimento nello spazio scenico.

La sfera d'azione della tecnica scenica futurista vuole: riassumere l'essenziale attraverso la purezza della sintesi.

Rendere l'evidenza dimensionale, mediante la potenza plastica.

Esprimere l'azione delle forze in giuoco con la dinamica. [51].

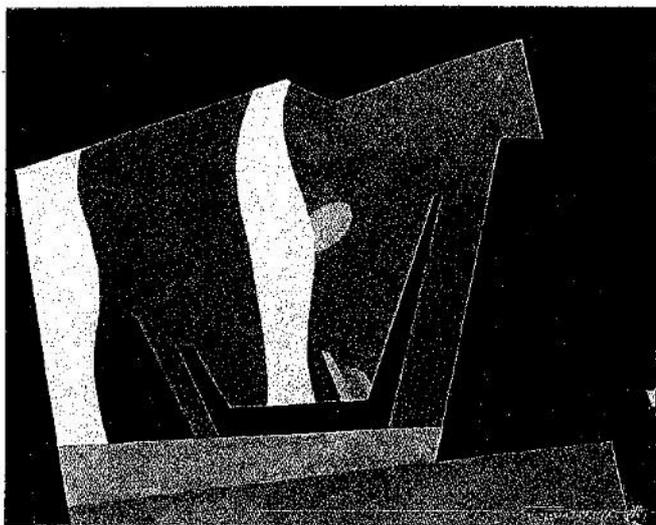
L'emozione vera, la cosa che tocca in modo giusto è difficile da mettere in scena, perché è il contrario della vita decorativa che coltiviamo per nascondere il vero. [52]



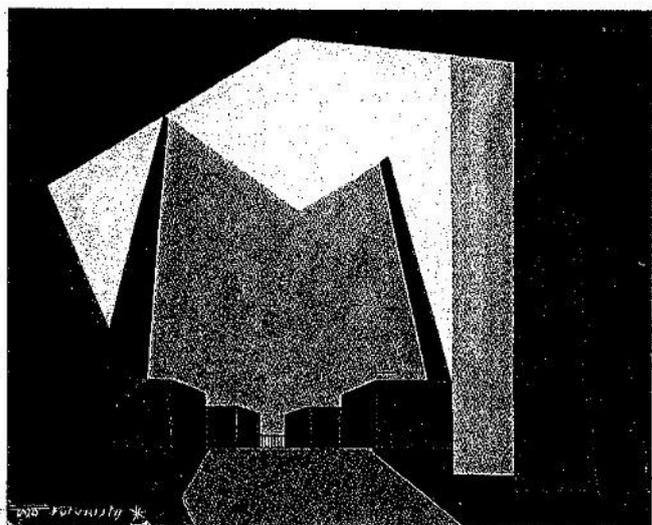
E.P. Prampolini, Autocaricatura, 1931

È stupido:  
scrivere,  
non ribellarsi,  
soddisfare,  
voler spiegare,  
sottostare,  
lasciare imporre,  
rinunziare;  
CONCLUSIONI:  
abolire,  
imporre,  
sinfonizzare,  
eliminare,  
fraternizzare,  
creare.

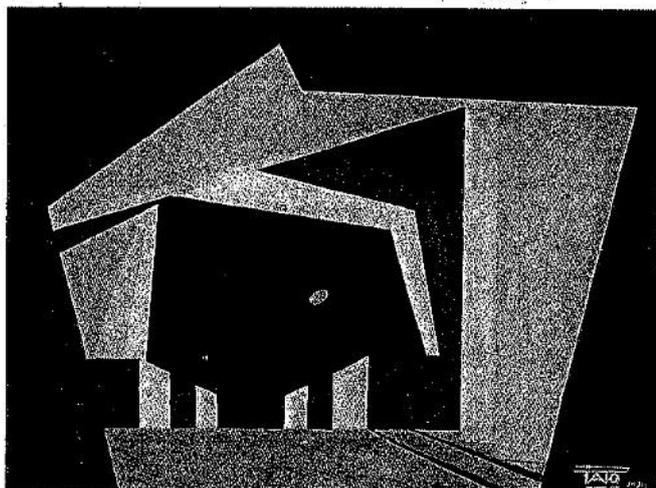
Ecco le prime nostre parole sul teatro. [53]



Tato, *La notte*, 1926. Tempera su cartoncino, cm. 44 × 35. Coll. priv.



Tato, *Il giorno*, 1926. Tempera su cartoncino, cm. 44 × 35. Coll. priv.



Tato, *La notte (bozzetto per scenografia)*, 1928. Tempera su cartone, cm. 41,1 × 55,3. Coll. priv.



Tato, *Il giorno (bozzetto per scenografia)*, 1928. Tempera su cartone, cm. 41 × 55,4. Coll. priv.

Gli nei primi tentativi di "teatro sintetico" i futuristi sentivano la necessità di un rinnovamento della scena. più di ogni altro sentiva questa necessità Enrico Prampolini che sosteneva la scena *dinamica* in contrapposizione alla tradizionale scena *statica*. Si riferiva, s'intende, a quella "tradizionale" immediatamente precedente, legata alle tinte scure e così poco ludiche del pesante teatro di prosa ottocentesco, o alle superficiali messinscène del teatro lirico, dove la gioia di rappresentare si esprimeva nel canto e nella musica. Non ignorava, certo, Prampolini, quanto la scenotecnica italiana, maestra in Europa, aveva realizzato, nei secoli passati, con la sua ricchezza di mirabolanti meccanismi. E ne lasciò documento nei suoi *Lineamenti di scenografia italiana dal Rinascimento ad oggi*, dove, per quel che riguarda il Novecento, non mancò di rilevare che "la motorizzazione del palcoscenico con l'elettricità e la meccanica hanno trasformato l'aspetto dell'apparato scenico del teatro e di conseguenza la scenografia contemporanea".

Sosteneva audacemente il pittore e scenografo fin dal 1915, che per riformare la scena è necessario anzitutto negare la "ricostruzione esatta" di quanto l'autore teatrale ha concepito, abbandonato qualsiasi rapporto realistico che non farebbe che diminuire "l'emozione diretta delle sensazioni indirette". Sulla scena si devono abbandonare oggetti e materiali differenziati per dare una *sintesi assoluta*. Colori e scena devono destare nello spettatore valori emotivi che né la parola del poeta né il gesto dell'attore possono esaltare con pari intensità.

Con questo suo intervento Prampolini da un lato avversa e nega la scenografia veristica del "Théâtre libre" di Antoine, e quella realistica di Stanislavskij e del primo Meierchol'd, dall'altro nega, ma sviluppandole, arricchendole, le esperienze di Appia e Gordon Craig. L'intervento però, al limite, è radicale: "Invertiamo le parti della scena illuminata: creiamo la scena illuminante". Ma soprattutto va messa in rilievo l'affermazione onde "l'intensità, il contenuto emotivo sono raggiungibili attraverso

gli equivalenti interpretativi", cioè "le astrazioni".

L'accento posto sul cromatismo puro e totale è assai caratteristico dell'epoca. Si rileva in *Fuoco d'artificio* di Balla, dato nel 1917 al Teatro Costanza di Roma, e nei Balli Plastici di Fortunato Depero, che furono presentati al Teatro Odescalchi.

I Balli Plastici di Depero tendevano al quadro pittorico, secondo la concezione deperiana di scena mobile. Questi quadri mobili, da teatro, dicono i testimoni dell'epoca, fra cui Emilio Settimelli, sono violenze di colore, manifestazioni di gioia infantile, e divengono danze, colori e volumi in movimento e in trasformazione che aspirano alla musica, in un mondo di rigidità geometriche, e di deformazioni e armonie nuove. Depero è contro la scenografia grigia, imitatrice, ottocentesca; è per la scenografia creata, inventata, pittorica originale, assolutamente personale. È convinto che le possibilità pittoriche sono trascurate dagli scenografi. "Lo scenario" asserisce Depero "ha una sua mimica". Vede fiori giganti, monti che passano, alberi e campanili che oscillano, case che si scoperciano e si aprono, vento che sbatte, scuole e precipita e capovolge a mulinello il paesaggio. I personaggi-automi, i personaggi-corazze, sono tragicamente immobili. Vede la scomposizione della figura, come la ballerina che danza si trasforma in vortice floreale, e sul palcoscenico concepisce il pavimento che si alza, e i pavimenti multipli. Vuole, adopero le sue pittoresche espressioni, che le quinte roteino su se stesse, che il fondale giri, che i mobili fuggano, combattano fra loro, caccino gli inquilini. La illuminazione è mobile, le lucerne e lampade si bombardano, le notizie sensazionali, vere parole in libertà marinettiane, creano scenari tipografici: e sarà Balla a progettare, senza poterlo realizzare, un *Ballo Tipografico*, di cui peraltro restano i bozzetti. Il teatro deve interpretare, sintetizzare, ricreare all'infinito (ed anche qui si può vedere la progettata *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero) "tutti i girotondi visivi-auditivi-elettrici-ipnotici-magici" della vita.

Fece seguito a queste esperienze, nel 1925, il Teatro Magnetico. Prampolini presenta a Parigi, all'Esposizione Internazionale delle Arti Figurative, tre grandi modelli del Teatro Magnetico, con i quali otterrà il Grand Prix International du Théâtre. È il coronamento dei suoi tentativi di scenoplastica, di scenodinamica, e spazio scenico polidimensionale. La scena, o "spazio", come ormai egli dice, diventa l'elemento più importante della rappresentazione teatrale, "mediante un insieme di costruzioni plastiche mobili e semoventi, di superfici diversamente colorate secondo le necessità dell'azione, mediante un'architettura luminosa di spazi cromatici". La voce umana interverrebbe come uno dei molteplici futurista, preconizza Prampolini, sarà una centrale ultrapotente di forze astratte, e lo spettacolo un rito meccanico.

Nel 1915, ottimisticamente, i creatori del Teatro Sintetico, Marinetti, Corra e Settimelli, avevano chiuso il loro Manifesto programmatico affermando: "Presto avremo a Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-mecaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre più libere concezioni". Questo teatro non è mai stato costruito, così come non è mai stato costruito il Teatro Magnetico, che Prampolini voleva "antipsicologico, astratto, di suggestione, senza attori, senza scenografie tradizionali, incorporeo, ma tale da avvolgere lo spettatore in una nuova atmosfera e corrente di spiritualità, contro il materialismo della interpretazione scenica e lo psicologismo letterario-teatrale.

A parte queste ricerche estreme, va comunque riconosciuto che gli scenarchiteti futuristi italiani hanno sempre dovuto sottostare alle spesso precarie condizioni dei palcoscenici esistenti. Il primo teatro costruito da un futurista — ma come adattamento di uno spazio archeologico — fu quello romano degli Indipendenti di A.G. Bragaglia.

Nel 1927 Prampolini cred alla Madeleine di Parigi il Teatro della Pantomima Futurista con Maria Ricotti, mimo affinato, grande "tragica del silenzio".



F. Depero, *Ballomeccanico futurista*, 1922. Stampa ritoccata a pennello, cm. 30 × 42

«È un teatro che “sopprime la recitazione facile e lineare dell’artista il quale si limita a tradurre ed a descrivere nello spazio ciò che la musica esprime nel tempo”: così è detto nel catalogo-programma. È l’abbandono del decorativismo mimico, che è superficiale, per entrare nel dominio dell’architettura, che è profondità. Tutti gli elementi musicali, pittorici ed attoriali devono armonizzarsi fra loro senza perdere l’autonomia. Il ritmo del suono e quelli della scena e del gesto devono creare un sincronismo psicologico che non ha niente a che vedere con l’accordo esteriore e meccanico delle tre arti e risponde totalmente alle leggi della simultaneità che regolano la sensibilità futurista. La nuova orchestra di Luigi Russolo trova posto nello spettacolo col suo Rumorharmonium (sintesi di rumori)».

Sono autori delle musiche Francesco Balilla Pratella, Alfredo Casella, Franco Casavola, Silvio Mix. I testi sono di Marinetti, Folgore, Pirandello, la cui *Salamandra* ha musiche di Bontempelli.

L’architetto Virgilio Marchi costruisce nel 1920, per la Casa d’Arte di Anton Giulio Bragaglia, un teatro sperimentale, nei fondachi dei Palazzi Tittoni e Vassalli, sul declivio del Quirinale, dove erano situate antiche Terme Romane. È qui che prende vita il Teatro degli Indipendenti. Non sarà un teatro tutto per i futuristi, ma costruito da un futurista, il Marchi, ed aperto alle esperienze delle avanguardie europee. Bragaglia, infatti, è attento a futurismo, dadaismo, surrealismo, espressionismo, tanto da rappresentare anche ai Filodrammatici di Milano, nel 1930, con scene di Antonio Valente, *La veglia dei lestofanti* di Bertolt Brecht, cioè *L’opera da tre soldi*.

Antonio Valente, che ha studiato a Berlino e a Parigi, avvicinandosi anche a Jacques Copeau, si è interessato alle ricerche luministiche, anche con la originale *scena-lampada*, poi si è dedicato alla realizzazione di un *teatro circolare*, infine del *teatro viaggiante* o Carro di Tespi. Dal 1919 al 1929 furono gli anni suoi migliori, qualificandosi, fra i nostri scenararchitetti, fra i più informati e moderni.

Nel Teatro degli Indipendenti A.G. Bra-

gaglia si vale di scenografi futuristi; e vanno ricordati particolarmente Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini.

Il Ballo Meccanico futurista, eseguito dai danzatori russi Ikar e Ivanoff, ebbe luogo al Circolo delle Cronache d’Attualità della Casa d’Arte Bragaglia il 2 giugno 1922, ideato da Ivo Pannaggi in collaborazione con Vinicio Paladini che contrappose al costume meccanico di Pannaggi un costume di fantoccio umano. Al posto della musica — ha spiegato Ivo Pannaggi — vi fu una polifonia ritmica di motori ottenuta orchestrando due motociclette collocate in un palco. “Variando l’intensità dei rumori, accelerando o rallentando, si potevano manovrare fughe prolungate e insistenti, raffiche sincopate, scivoli e scoppi, soste e riprese immediate culminanti in rabbiosi crescendo. Accoppiati in dialoghi plastici, i due danzatori improvvisavano sorprese spaziali spostandosi in lungo e in largo, in alto e in basso. Accompagnati da proiettori che li seguivano illuminandoli di luce bianca — o di viraggi policromi, quando la coreografia esigeva commenti di colore — essi si portavano dalla sala alla galleria e comparivano dietro la balconata dove, con gesti e movimenti della persona, accennavano il preludio. Discesi in sala, eseguivano azioni mimiche cadenzate al ritmo dei motori, ma poi sparivano dalla parte opposta, salendo su per la gradinata che portava al foyer: Tornavano di nuovo in sala, riprendevano l’azione, e infine si dileguavano a precipizio giù per la scaletta che scendeva al bar». Furono impiegati come materiali: cartone, carte lucide policrome, tubi di cartone, stoffe. I colori erano: bianco, nero, rosso, grigio metallico.

Pannaggi va rammentato anche per il suo “Sistema di luci e scene parallele alla lanterna magica”, ideato nel 1925, e che precorre la Lanterna Magica di Praga, esibita per la prima volta dai cecoslovacchi nella Esposizione 1958 di Bruxelles.

Su questo progetto riferisco attraverso le parole di Anton Giulio Bragaglia, che ne trattò su “Comœdia” il 15 aprile 1925. “Il sistema è ideato dal pittore Ivo Pannaggi del Teatro degli Indipendenti.

Applicazione originale e nuova: un’altra idea italiana che all’estero potranno imitare. Il disegno è un progetto di messa in scena a base di telai che, diversamente colorati e alternativamente illuminati, costituiscono da soli un ambiente. Le possibilità di arricchimento di tale schema sono infinite:

1) Su alcuni di questi telai (illuminati posteriormente e quindi alla loro volta luminosi, a differenza di quelli illuminati anteriormente o lateralmente e non trasparenti ma proiettanti ombra) si potranno proiettare ombre grandi a piacere, generate da mimi che agiscono fra la sorgente luminosa ed il telaio stesso.

2) Gli attori possono agire in relazione alle ombre animate movendosi in zone di luce ed immergendosi in dense ombre, alternativamente, mentre si potrà utilizzare la sproporzione fra la loro grandezza naturale e quella delle suddette ombre animate, ingigantite e deformabili.

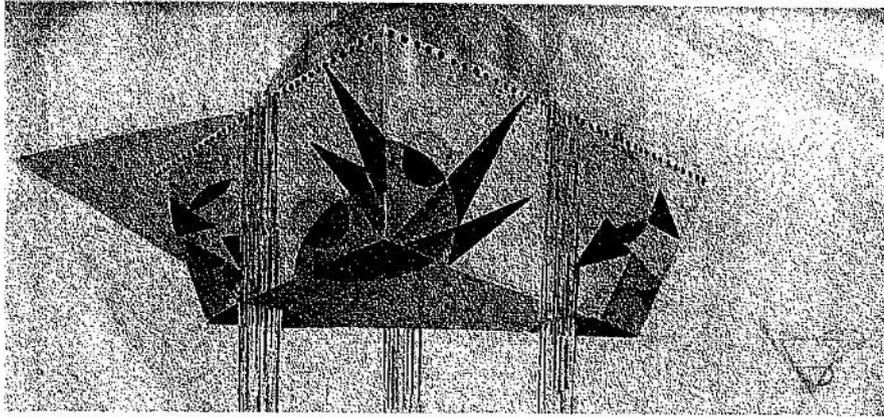
3) Su altri telai ancora si potranno proiettare delle cinematografie; non già per ottenere l’effetto del cinematografo accoppiato al teatro, ma per aver zone sceniche in movimento come fondali decorativi continuamente variabili (anche colorati)».

Virgilio Marchi partecipa al Teatro degli Indipendenti, oltre che come architetto teatrale, anche in qualità di scenografo, disegnando scene sintetiche. Poi è chiamato da Luigi Pirandello per creare un teatro da camera all’Odescalchi. Ma gli disegna anche le scene per *La Sagra del Signore della Nave* e per *La nuova colonia*.

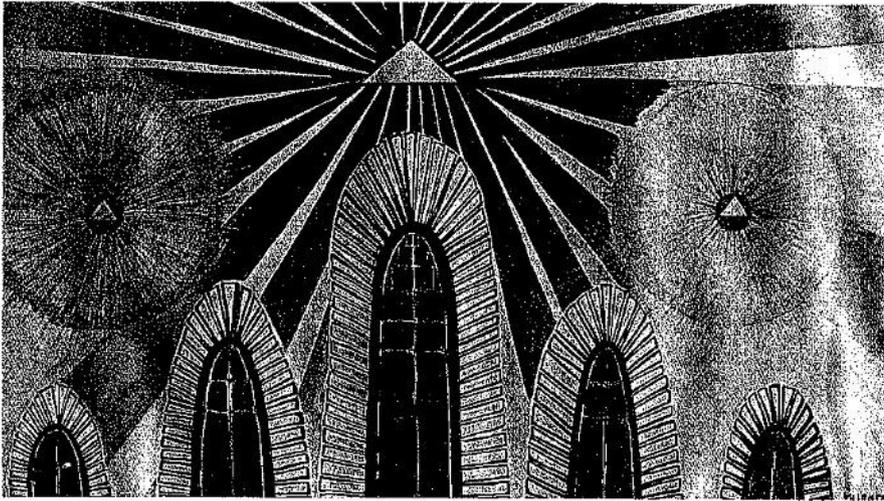
Nella cronistoria dello spettacolo del tempo futurista altri fenomeni sono da registrare. C’è il Teatro del Colore di Achille Ricciardi, il quale intende invertire l’estetica del dramma ed orientarla verso la dinamica del colore, arrivando ad una esplicazione assoluta del colore, perché il colore puro, in sé, sciolto da ogni vincolo, commentasse lo svolgersi del pensiero e dell’azione del dramma. La rappresentazione — dice Ricciardi non è un *riprodurre* ma un *divenire*. Il colore puro, attuato mediante la luce, non statico, ma dinamico, è protagoni-

sta, con funzione espressiva determinante. E il teatro non deve più consistere nella rappresentazione fonica, ma in quella cromatica. Per Ricciardi, nemico della scenografia veristica e delle sue monotonie – ebbe a dire Piero Gobetti – “il colore diventa suono della vista”. Ricciardi potrà vedere realizzato il suo Teatro del Colore, nel 1920, con l’apporto di Prampolini. C’è anche il Teatro Visionico, concepito nello stesso anno da Pino Masnata con un Manifesto, e tradotto in drammi, chiamati poi *Anime sceneggiate*. Spazio e tempo erano vissuti nel mondo interiore dei personaggi, che apparivano e sparivano come nei *flash-back* cinematografici. Ci fu anche, dopo il primo Teatro Sintetico, il Teatro della Sorpresa di Francesco Cangiullo, ed una seconda generazione di drammaturghi futuristi, con il siciliano Ruggero Vasari e il pavese Angelo Rognoni. A queste sperimentazioni si potrebbero aggiungere quelle del Teatro Aereo di Fedele Azari, del Teatro Sportivo, del Teatro Novatore di Fillia. Il maggiore autore della “seconda generazione” – considerato la “prima” quella degli autori del Teatro Sintetico – è forse Ruggero Vasari, vissuto lungamente in Germania, che si potrebbe collegare all’espressionismo tedesco e perfino al “grottesco”. Scrisse *Tung Ci* per il Teatro del Colore di Ricciardi e iniziò una trilogia modernissima macchinista, e che qui merita particolarmente di essere ricordata, in *Angoscia delle macchine e Raun* (il terzo dramma non fu portato a termine) dove la macchina e il robot diventano personaggi tragici. Ne fu progettata una realizzazione con Ivo Pannaggi, che preparò bozzetti per scene e costumi; e poi dallo Studio Art et Action di Autant-Lara, a Parigi, nel 1925. Qui la rappresentazione avvenne con scene e costumi di Vera Udelson, un’allieva di Mejerchol’d. Marinetti dichiarò che fu “la più importante manifestazione del teatro futurista”. E mentre, dunque, molti nostri teatranti, con i testi o con gli impianti scenici, realizzavano la loro rivoluzione teatrale, Marinetti e i suoi compagni (i fratelli Sinanni Corradini, cioè Ginna e Corra), Settimelli, Balla, Chiti, non trascurava-

no – né va da noi dimenticato – il crescente fenomeno dello spettacolo cinematografico, considerato unitariamente perché come è detto nel Manifesto della Cinematografia futurista del 1916 (un altro, firmato da Marinetti e Ginna, è del 1930) il cinema non è che “un’altra zona del teatro”. Questo testo programmatico, lanciato nello stesso anno in cui Ginna dirigeva il film *Vita futurista*, era stato preceduto da alcuni tentativi di film astratti, assolutamente originali nel genere, realizzati dai due Corradini, di cui purtroppo restano soltanto documenti scritti (vedi “Musica cromatica” di Corra del 1912). Tutte queste esperienze, perlomeno sul piano teorico, erano dense di conseguenze, anche se il cinema futurista non riuscì ad avere un suo spazio nella produzione italiana. [54]

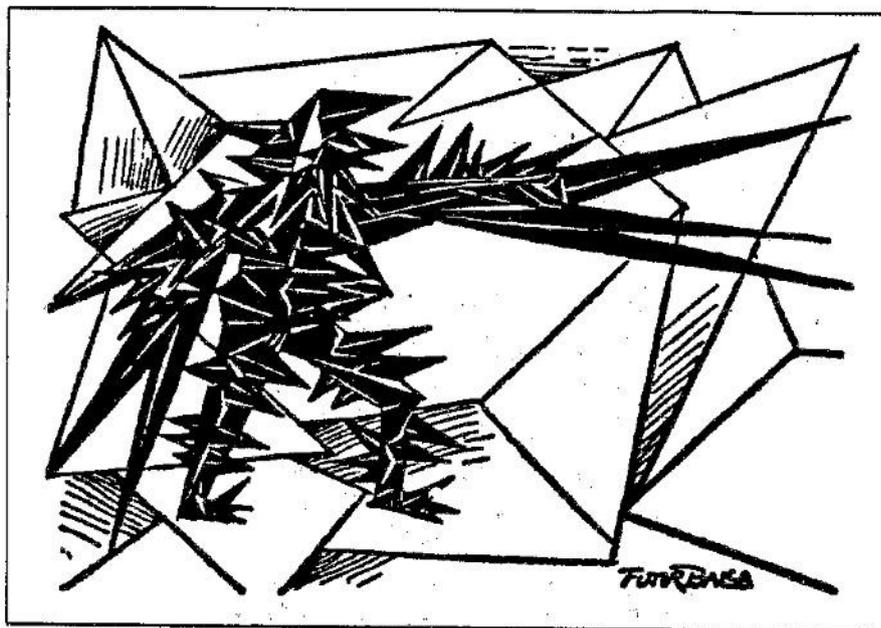


I. Pannaggi *Laterna magica*. Olio, cm. 13 × 16. Coll. Verdone



A. Valente, *Amleto e Ofelia*, 1921. Tempera, cm. 39 × 22. Coll. Verdone

L'artificiale e la realtà vivente si confondono. Esistono uomini che sono fatti di legno, carne e metallo insieme. ·  
Certi movimenti molto umani somigliano stranamente al moto delle macchine. Certe macchine diventano sempre più umane.  
Tracciate un ritratto fedele della nuova umanità, ecco il mio più grande desiderio. [55]



*Boccioni, Bozzetto di costume metallico per balletto meccanico futurista, 1926*

La DANZA ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme. Gli stupori e gli spaventi che agitarono l'umanità si ritrovano nelle prime danze che dovevano naturalmente essere danze sacre. Le prime danze orientali pervase dal terrore religioso erano pantomime ritmate e simboliche che riproducevano ingenuamente il movimento rotatorio degli astri. La "ronda" nasce così. I diversi passi e i gesti del prete cattolico nel celebrare la messa derivano da queste prime danze ed hanno lo stesso simbolo astronomico.

Le danze cambogiate e javanesi sono lenti bassorilievi in marcia.

Le danze arabe e persiane sono invece lascive: impercettibili fremiti delle anche accompagnati da un battito monotono di mani o di tamburo; sussulti spasmodici e convulsioni isteriche della danza del ventre; enormi balzi furenti di danze sudanesi. Sono tutte variazioni sull'unico motivo di un uomo seduto a gambe incrociate e di una donna seminuda che con abili mosse cerca di persuaderlo all'atto d'amore.

Morto e sepolto il glorioso balletto ita-

liano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvagge, elegantizzazioni di danze esotiche e modernizzazioni di danze antiche.

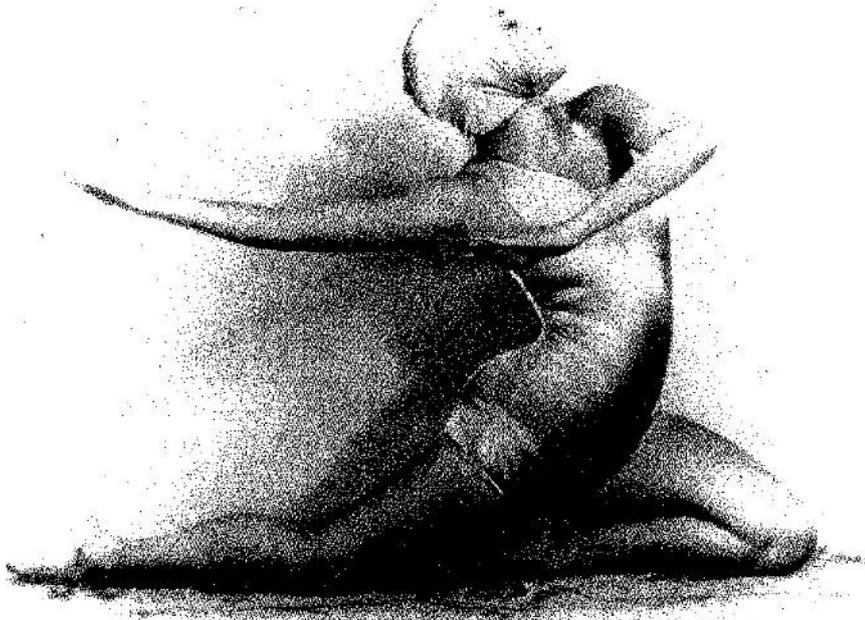
Isadora Duncan crea la danza libera, senza preparazione mimica, trascurando la muscolatura e l'euritmia, per concedere tutto all'espressione passionale, all'ardore aereo dei passi.

Valentine de Saint-Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale.

Noi futuristi preferiamo Loie-Füller e il *cake-walk* dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità).

Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista sarà dunque accompagnata da *rumori organizzati* la danza futurista italiana non può avere altro scopo che immensificare l'eroismo, dominatore di metalli e fuso con le divine macchine di velocità e di guerra. [56]

*In sé fonte di movimento,  
Spinto da forze demoniche,  
Sotterranee. E l'azione giusta  
È pur libertà dal passato  
E futuro [57]*



C'è qualcosa di nuovo eppure d'antico nel grande sogno di una danza futurista. Ognuno sa che, in fatto di danza, il Verbo esterico del movimento è quel *Manifesto della danza futurista*, stilato da Marinetti nel 1917.

Quella di Marinetti era una visione anti-naturalistica, antisimbolista, antiverista, che mirava d'un balzo ad annullare le barriere e le distanze tra scienze ed arte, tecnologia ed espressione dello spirito. Vista la disponibilità verso il figurativo ed il visuale dei futuristi non è da meravigliare che uno dei loro campi di attività e di interesse precipui sia stato il teatro inteso in maniera globale e coinvolgente.

In una professione di fede che suona antiballettistica e antiottocentesca la danza futurista, sarà così, sempre a detta di Marinetti, disarmonica, sgarbata anti-graziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica, parolibera. Del resto l'evidente connessione tra l'aspetto dinamico delle strutture che "addobbano" lo spazio era già evidente nel *Manifesto della Scenografia e coreografia futurista* (1915) di Prampolini, tesaurizzate da Balla e Depero nelle loro collaborazioni con i "Ballets Russes" diaghileviani, da Schlemmer sulla scena della Bauhaus (*Das Triadisches Ballett*) e persino da Foregger in messinscena moscovite.

Balli plastici, pantomime futuriste, danze delle macchine, balli meccanici, sinfonie aeree, azioni mimoplastiche, aerodanze a simiglianza di aeropitture o aeropoesie, parolibero coreutico; la danza futurista vive nell'illusione del volo. Acrobazie di danzatori volanti che intendono quasi annullare la secolare legge gravitazionale, ribellandosi dinanzi alla inevitabile dimensione terragna dell'uomo. Lo "slancio ascensionale", "la sospensione senza contatto", decantate da Marinetti, sembrano confarsi a meraviglia a questa dimensione di una danza aerea, metafisica.

Eppure questa innata propensione al volo, come acutamente annotava in un saggio del gennaio 1933 il futurista indipendente Anton Giulio Bragaglia, era propria dell'uomo danzante sin dalle origini. Per lungo tempo della danza "alta" rinascimentale sino alla riforma

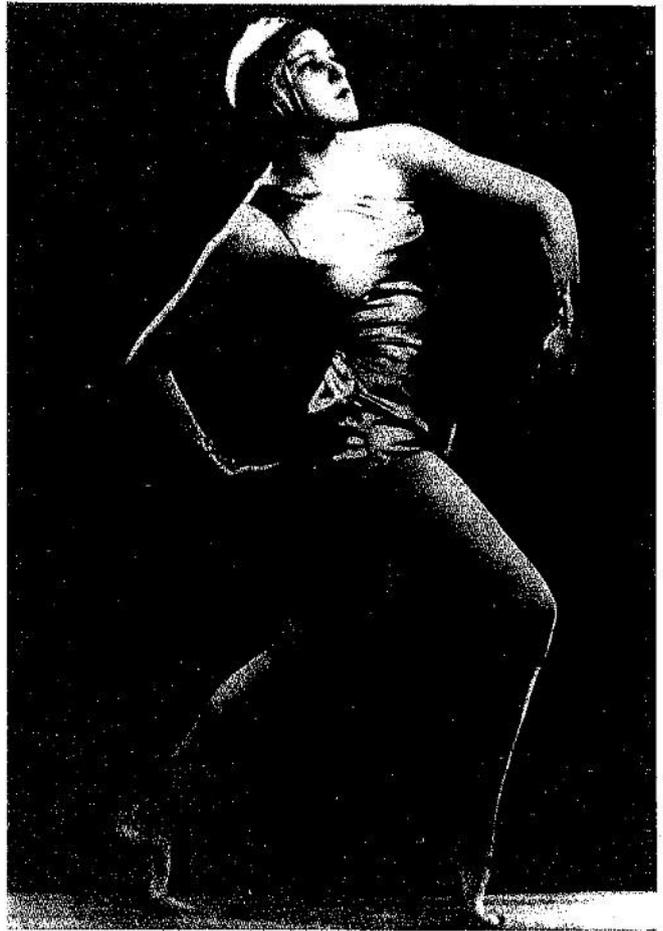
teatrale del Secolo dei Lumi, la sognata elevazione sembra prevalentemente limitarsi alla sfaccettata teoria dei salti: l'innalzamento fisico nello spazio non dura che un secondo. Con la scoperta delle "punte" di Amalia Brugnoli e Maria Taglioni, "stelle" del nuovo Panteon coreutico romantico, l'*élévation* si colora di più eteri connotati. La levità "aérienne" della Silfide diventa quasi un simbolo di vita spirituale, la "danseuse" mette le ali ai piedi, trasvolando immaterialmente (all'*Opéra* di Parigi anche con macchine scariche d'ausilio) da una quinta all'altra. I poeti, i letterati, i teorici, i testimoni oculari che ne celebrano la leggerezza, lo fanno con termini che inevitabilmente si richiamano al volo aereo degli uccelli o delle farfalle o alla diafana immaterialità delle nubi e dell'aria, alla inafferrabile Silfide che vola per sua stessa natura. Eppure questa ebbrezza di volo restava sempre momentanea, meravigliosa quanto finta, irreal e pur a portata di mano, un'oasi poetica nell'eterna pesantezza dell'uomo, un intervallo tra pose estatiche che immancabilmente riconducono alla madreterra.

Nel futurismo, grazie alle scoperte aeronautiche, il volo diventa più reale. Alle opalescenti Silfidi si sostituiscono autentiche aerodanzatrici come Giannina Censi, balli meccanici in cui si imitano con i gesti i movimenti della macchina. Talvolta come se fosse la stessa materia a danzare, sicché si moltiplicano Danze dei fili (Reifentanze), dei vetri (Glastanze), danze metalliche, Macchine del 3000 e semplicemente - retrogando - *Anihocam*, pantomime meccaniche, danze metacoreiche e azioni mimoplastiche, talvolta danze del silenzio ("tereodanze", per dirla ancora con Marinetti o dionisiacamente "liberi" al suono dell'intonarumori o rumorarmorio di Russolo. Insomma, danze che col passato hanno ormai ben poco più a che spartire, se non l'indomita opposizione all'eterno magnete gravitazionale e alla congenita aspirazione dell'uomo al volo, che solo il genio leonardesco, ma solo per via di mezzi meccanici, gli ha concesso.

Danza, in definitiva, come arte futuri-

sta per eccellenza, affrancata dall'innaturali e costrittive leggi del balletto accademico e lanciata quasi negli spazi siderali, quasi a tornare alle "carole di astri" di cui il più antico maestro di un'estetica della danza, Luciano di Samosata, riferisce nel suo *Dialogo della danza*. Se la fiamma dello spirito risiede nella danza, come egli afferma, lo spirito della danza risiede nel volo che è aspirazione ben diversa ed esponenziale tendenza rispetto al semplice salto o al pur variato virtuosismo.

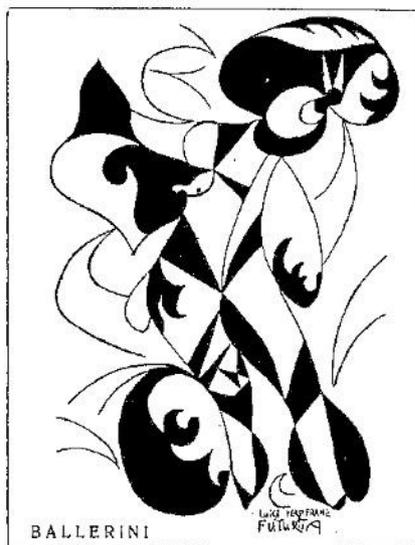
A *Vecchia Milano*, agli *Amore delle tre melarance*, a *Belkis, Regine di Saba*, che ancora negli Anni Trenta illudono il pubblico scaligero, il futurismo, unica considerevole iniziativa d'avanguardia italiana nel nostro secolo contrappone una danza intessuta di materia, oggettuale, effettuale, aprendo la strada a un'estetica del movimento antipsicologico e antiemotivo (c'è bisogno di ricordare la danza "spersonalizzata" di un Nikolaia o quella "aleatoria" di un Cunnungham?), allo spirito degli "happenings" che coinvolgono più profondamente e per più versi lo spettatore, al rinnovamento di un rapporto musica (rumore)-danza. Che questi germi possano apparire isolati per mancanza di grandi talenti effettivamente coreografici - ove si escluda il caso di Giannina Censi, effettiva pioniera della danza aerea - non è da meravigliare, quando si pensi alla scarsa traccia lasciata in Italia dall'apparizione nel 1927 dei Balletti Russi di Diaghilev, più protagonisti di scandalo e clamore (comprendibilmente nella sussiegosa Milano ancor più che a Roma) che di successo o di emulazione. Eppure quei germi, per vie sotterranee e in diverse figure stilistiche, riemergono qua e là persino nel "post-modern", allargando definitivamente il campo di visuale di un'arte che è prima di tutto teatrale e vede la sua unicità nella contemporanea dimensione temporale e spaziale della sua essenza. Ma il grande volo è ancora lontano dall'esser conquistato, ma l'illusione fantastica in arte vale certo più della realtà. [58]



La danza futurista sarà  
 disarmonica  
 sgarbata antigraziosa  
 asimmetrica  
 sintetica  
 dinamica  
 parolibera. [59]



Depero, Balli plastici, 1918



Verderame, Ballerini

Abbastanza comica la colossale figura della selvaggia che partorisce innocentemente davanti al pubblico, mediante due sportelli che le si aprono sul ventre, il quale appare come una specie di camera magica e luminosa dove il neonato entrando subito in battuta incomincia grottescamente a danzare. (...) Questi balli durano pochi minuti ciascuno e rischiano tuttavia di annoiare, a causa della loro assoluta plasticità...

[60]

Caduto quindi in uno stato d'animo disgraziato, lo spettatore dei balli plastici incomincia a trovare poco interessanti gli avvenimenti che si svolgono sulla scena.

L'assenza di mani e di piedi negli eroi sintetici gli ricordano le atrocità tedesche ed egli si chiede se per caso non assiste ad uno spettacolo di propaganda patriottica. [61]

Sono convinto che l'artista può trovare una voce solo per mezzo dei simboli presentatigli dall'epoca in cui vive, ma ciò non toglie che la vera opera d'arte, evidentemente, è qualcosa di più dell'appagamento di alcune bramosie analizzabili. [62]



Caro Balilla, Pratella, grande, musicista futurista c'è una nuova arte che tu solo puoi creare l'ARTE DEI RUMORI, logica conseguenza delle tue meravigliose innovazioni. La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. [64]

Dal romanticismo in poi l'arte si è sempre più allontanata dall'ideale della consonanza armonica, per volgere ai propri fini l'elemento inquietante ed oscuro della dissonanza. L'ineluttabile perdita di chiarezza dev'esser compensata da un'accresciuta densità di significati, in cui, come in uno specchio collettore, si concentrano tutte le contraddizioni e le tensioni che costituiscono la nostra esperienza. [65]

Tutti gli innovatori sono stati futuristi, in relazione ai loro tempi.

Rossini si vantava di aver finalmente capito la musica di Wagner leggendola a rovescio! Verdi dopo un'audizione dell'*ouverture* del *Tannhäuser*, in una lettera a un suo amico chiamava Wagner *matto!*

Siamo dunque alla finestra di un manicomio glorioso, mentre dichiariamo, senza esitare, che il contrappunto e la fuga non rappresentano altro che ruderi appartenenti alla storia della polifonia in loro sostituzione, la polifonia armonica, fusione razionale del contrappunto con l'armonia, impedirà al musicista, una volta per sempre, di sdoppiarsi fra due culture. Si concepisca invece la melodia armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse combinazioni e successioni di suoni, ed allora si troveranno nuove fonti di melodia.

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di *maggiore*, *minore*, *eccedente*, *diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica.

Dalle innumerevoli combinazioni e dalle svariate relazioni che ne deriveranno fiorirà la melodia futurista. *Questa me-*



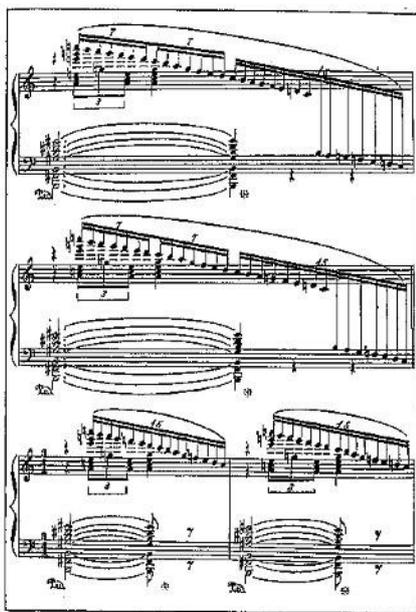
Boccioni, Disegno per la copertina del libro *Musica Futurista* di Francesco Balilla Pratella, 1912

lodia altro non sarà che la sintesi dell'armonia, simile alla linea ideale formata dal fiorire di mille onde marine dalle creste ineguali. Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del modo *enarmonico* enarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massi-

mo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri.

Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli enarmonici che troviamo solo nelle stonature dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impianti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quanto sono intonati senza preoccupazioni d'arte. [66]

Il Futurismo non riuscì a produrre una sua musica che avrebbe potuto rinnovare il linguaggio da tempo stagnante e confinato entro i limiti d'una situazione culturale ritardataria, non ancora svincolata dal retaggio romantico e pertanto incapace di proporre una nuova concezione dell'arte dei suoni. Tra l'altro l'unica personalità di spicco rappresentata da Alfredo Casella, che fu forse il solo musicista italiano aperto ai problemi d'un radicale rinnovamento del linguaggio musicale, e che Casella tentò di porre un freno al dilagante predominio del melodramma in favore d'una radicale riforma che restituisse all'Italia la sua gloriosa tradizione strumentale, non fu coinvolto dal movimento futurista che, proprio a Parigi ove l'artista risiedeva, aveva fatto sentire la sua voce nel 1909 su *Le Figaro* che lo storico *Fontation et manifeste du Futurismo* firmato da T.F. Marinetti che provocatoriamente lanciava la sua sfida culturale all'Italia e all'Europa. In realtà la mancata adesione di Casella alle istanze futurista fu motivata dalla convinzione di dover ricercare le possibilità d'un recupero del linguaggio musicale da troppo tempo invischiato nelle secche del sonnacchioso ambiente provinciale della cultura italiana attraverso la riscoperta della grande tradizione del passato, soprattutto strumentale; tale concezione veniva invece totalmente esclusa dalle ruggenti proposte del movimento futurista che propugnava una radicale rottura con il passato. Tuttavia il Futurismo non fu movimento sterile anche nei suoi rapporti con l'esperienza musicale e, se non ebbe una sua musica per applicare in concreto le intuizioni e le proposte alternative sbandierate nei numerosi manifesti teorici, gli va riconosciuto il merito di aver intravisto l'importanza di un rapporto tra l'arte e il progressivo e inarrestabile procedere della tecnologia che andava manifestandosi nella società contemporanea. In tal senso le proposte futuriste apparse a più riprese su scritti provocatori quali il *Manifesto dei musicisti* (1910), il *Manifesto tecnico della musica futurista* (1911) e *La distruzione della quadratura* (1912) con cui Balilla



Balilla Pratella, *Spartito da "Musica futurista rivoluzionaria per pianoforte"*, 1912



Russolo, *Una pagina dal "Risveglio di una città"*



Boccioni, *Manifestazione futurista*, 1911

Pratella esprimeva le idee d'una nuova estetica musicale, venivano accolte da Ferruccio Busoni che sottolineava in un suo articolo apparso su *La Liberté* dal titolo *Il Futurismo musicale* la necessità, peraltro da lui avanzata già nel 1906 con la proposta di dividere l'ottava in 36 intervalli, di attuare una radicale riforma del linguaggio musicale. Era questo un primo autorevole riconoscimento alle intuizioni dei futuristi che tentarono di mettere in atto una realizzazione pratica nell'opera di Luigi Russolo, un pittore-musicista che orientò decisamente la sua ricerca verso un totale distacco dal linguaggio tradizionale.

Dopo aver manifestato pittoricamente i suoi intenti programmatici con il quadro *La Musica*, esposto a Roma nel 1913, e intitolato *Dinamismo musicale*, il Russolo trasferì poi i suoi interessi al mondo dei fenomeni acustici, presentando le sue teorie nel manifesto *L'arte dei rumori* del 1913, in cui alla dichiarazione che "l'evoluzione della musica è parallela alla moltiplicazione crescente delle macchine che partecipano al lavoro umano" ... nella convinzione che "ad amalgami di suoni più dissonanti, più strani, più stridenti" fosse necessario giungere per "rompere a qualsiasi costo questo cerchio angusto dei suoni puri e conquistare la varietà infinita dei suoni-rumori", faceva seguito la costruzione di strumenti diversi da quelli tradizionali che avrebbero offerto nuove possibilità sonore ed erano in grado di suddividere gli intervalli d'ottava, creando insolite soluzioni enarmoniche. La costruzione degli *intonarumori*, come il Russolo volle chiamare gli strumenti da lui inventati, offriva la possibilità di dar luogo a nuove esperienze sonore che non escludevano un'applicazione anche in campo tradizionale, ma che attraverso suoni indeterminati - i suoni-rumori - avrebbe dovuto "acquistare la voce degli uomini e degli animali, le grida, i gemiti, gli urli, i ragli, i singhiozzi". (da *Arte dei rumori*). L'esperienza del Russolo si poneva peraltro anche come soluzione ludica, in cui la musica - considerata nella dimensione di arte-gioco - proponeva

nuove soluzioni sonore che offrivano un'alternativa al linguaggio tradizionale individuata in una possibilità di espressione in stretta connessione con il progresso del mondo contemporaneo, seppur nella provocazione esasperata che lo portò ad affermare che "noi traiamo infinitamente più piacere dal combinare idealmente dei rumori di tranvai, di automobili, di vetture e folle gridanti, che dall'ascoltare l'*Eroica*".

Più aderente ad una soluzione di compromesso fu Balilla Pratella che, più musicista, si fece sostenitore di un ritorno ad una espressione musicale di stampo prettamente italico; veniva così propugnata una concezione nazionalistica che, tuttavia, non impedì al musicista di aderire al linguaggio di compositori d'Oltralpe come Debussy, Ravel e Schoenberg, cui però si contrapponeva - grazie all'assimilazione del linguaggio strawinskiano - una musica caratterizzata dal dinamismo, dalla rottura con le quadrature ritmiche e armoniche, in favore di una totale libertà dell'invenzione, per "dar luogo a una sintesi dominata dalla violenza nella melodia, nell'armonia, nel ritmo e nell'orchestra".

Di qui l'adozione di un linguaggio strutturato enarmonicamente che avrebbe condotto alla dissociazione tonale a vantaggio d'una concezione pluritonale e plurimodale; veniva allo stesso tempo auspicato un ritorno al canto popolare italiano quale fonte di ispirazione per composizioni costruite su elementi musicali prettamente nazionali e popolari, in dispregio di quelle "virtù aristocratiche della volontà di razza con cui venivano realizzate le forme di astratta affermazione energetica dell'uomo italiano".

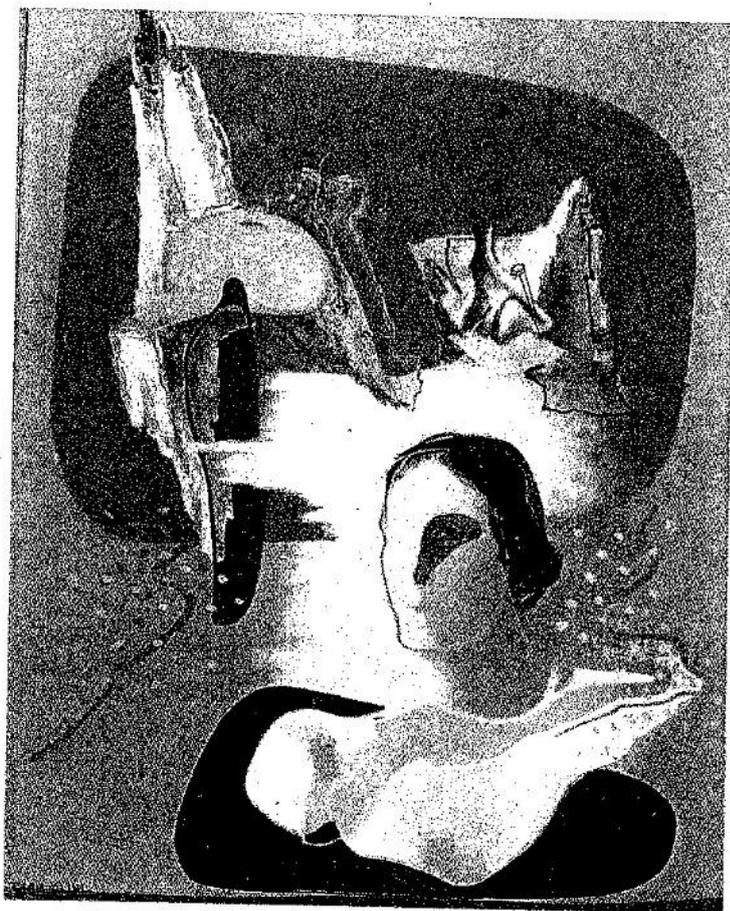
Va peraltro sottolineato come, pur nella contraddizione che caratterizzarono le istanze del movimento, il Futurismo musicale pur mancando all'appuntamento creativo, contribuì a risvegliare il sonnolento clima culturale italiano suscitando da una parte quel favore che avrebbe caratterizzato le esperienze post-belliche animate soprattutto da Casella, propugnatore della creazione d'uno stile che conciliasse la tradizione nazionale più autentica con le più avan-

zate correnti musicali contemporanee, dall'altra anticipando - attraverso talune soluzioni delineate dal Russolo, quali il culto dell'improvvisazione e dell'*alea* - quelle possibilità di linguaggio innovativo che a distanza di anni avrebbe trovato un suo seguito nelle esperienze di Varèse, Schaeffer, fino all'avanguardia degli anni Sessanta e in genere allo sperimentalismo degli elettronici. [67]



Anonimo, Armando Mazza, 1933

Deve nel suono richieggiare il senso; è un'eco, non un indipendente veicolo del significato [68]



Prampolini, *Ritratto di Benedetta*, 1931. Olio su tavola, cm. 114 × 94. Coll. priv.

Il suo intelletto era sublime davvero. Perché, se il pensiero soimiglia alla tastiera d'un pianoforte, suddivisa in un certo numero di note, o ad un alfabeto composto di ventisei lettere messe in ordine, bisognava dire che il sublime suo intelletto non trovava difficoltà di sorta nello scorrere tutte coteste lettere, ad una ad una, con sicurezza e precisione, fino, per esempio, alla lettera Q. Egli giungeva al Q. Pochissimi nell'intera Inghilterra riescono a giungere al Q.

(..) Ma che viene dopo il Q? Dopo il Q c'è una quantità di lettere, l'ultima delle quali è appena visibile ad occhi mortali, rosso bagliore in un punto remoto. Alla Z giunge una sol volta nella vita un sol uomo per ogni generazione. Ma giungere all'R varrebbe pure qualcosa. Ad ogni modo egli era al Q. Era ben piantato sul Q. Del Q era sicuro. Il Q lo poteva dimostrare. E allora - se Q e Q - R...

(..) senza volerlo, egli poté discernere l'antica, l'ovvia distinzione degli uomini in due categorie: da una parte coloro che, dotati di forza sovrumana, procedono regolarmente e, perseverando nel loro faticoso cammino, imparano per ordine l'intero alfabeto, ventisei lettere in tutto, da capo a fondo; dall'altra parte coloro che hanno il dono dell'ispirazione e, miracolosamente, assimilano tutte le lettere in blocco, per un lampo d'intuito: il lampo del genio. [69]

**Ritratto di Marinetti ')**

**A Marinetti** Parole in libertà

L  
U  
O  
M  
O

vesuviano  
S C P P P X I  
cervello



car  
ne  
di  
fu  
o  
co  
spi  
ri  
to  
acce  
so  
sangue  
che  
bolle

R  
O  
S  
S  
O

\*) L'Uno centrale dovrebbe essere stampato in ROOOSSSO

**MARIETTA ANGELINI**  
1.° Cameriera di Marinetti

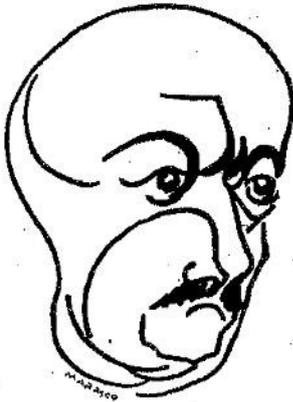
Marietta Angelini, Ritratto di Marinetti

In ogni epoca uno o due uomini di genio scoprono qualcosa, e la esprimono. Può essere solo in un verso o in due versi, o in qualche qualità di un ritmo; dopodiché due dozzine, o duecento, o due o più migliaia di imitatori ripetono e diluiscono e variano. [70]

Se la personalità è una serie ininterrotta di gesti riusciti, allora c'era in lui qualcosa di splendido, una sensibilità acuita alle promesse della vita, come se egli fosse collegato a una di quelle macchine complicate che registrano terremoti a ventimila chilometri di distanza. [71]



*Veemente dio d'una razza d'acciaio,  
Automobile ebra di spazio,  
che scalpiti e fremiti d'angoscia  
rodendo il morso con striduli denti...  
Formidabile mostro giapponese,  
dagli occhi di fucina,  
nutrito di fiamma  
e d'oli minerali,  
avido d'orizzonti, di prede siderali...  
Io scateno il tuo cuore che tonfa diabolicamente,  
scateno i tuoi giganteschi pneumatici,  
per la danza che tu sai danzare  
via per le bianche strade di tutto il mondo!...  
Allento finalmente  
le tue metalliche redini,  
e tu con voluttà ti slanci  
nell'Infinito liberatore! [72]*



Marasco, Ritratto di Marinetti

Facciamo coraggiosamente il brutto in **LETTERATURA** e uccidiamo dovunque la solennità. Via! Non prendete queste arie da grandi sacerdoti nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'altare dell'arte! [73]

Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso come nascono, si deve usare il verbo all'infinito... abolire l'aggettivo...l'avverbio.. e la punteggiatura, per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica:  $+ - \times : < >$ , e i segni musicali;.. ogni sostantivo deve avere il suo doppio (esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo). (...) L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. (...) La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove..abolendo quelle stereotipate, metafore scolorite.(...) Non vi sono categorie d'immagini, nobili o grossolane, eleganti o volgari, eccentriche o naturali.(...) Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni.(...) distruggere nella letteratura l'"io, cioè tutta la psicologia.. dell'uomo, ormai esaurita, e sostituirla con l'ossessione lirica della materia.(...) Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lacrime di una donna.(...) Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'immaginazione senza fili.(...)

[73]



Il movimento futurista fin dalle origini ha trovato nella poesia, più che in ogni altra forma di espressione artistica, la possibilità di farsi conoscere, di sottoporsi al dibattito, di espandersi, di creare nuovi proseliti. La poesia è stata al tempo stesso un cemento e un veicolo: un cemento che univa gli adepti, identificandoli, all'interno del movimento e un veicolo che all'esterno trasmetteva la visione della vita e dell'arte che il movimento intendeva imporre.

F.T. Marinetti con un'intuizione pratica escogitò un tipo di riunione culturale agile ed attraente, che in seguito è stata adottata anche da altri con poche varianti e che si è quasi istituzionalizzata. Egli si esibiva in una sala o più spesso in un teatro e, attorniato da una piccola corte di solidali, alcuni dei quali erano del luogo stesso dove l'esibizione avveniva, apriva la serata esponendo le finalità del movimento. Quindi con elogi euforici presentava uno dopo l'altro gli artisti che lo circondavano — generalmente molto emozionati —, invitandoli a declamare una propria poesia. Alla fine concludeva la serata interpretando un suo testo, che era quasi sempre il *Bombardamento di Adrianopoli*, dotato, come si sa, di un avvio sicuramente travolgente, se ben recitato: Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrarre spazio con un accordo ZZZANG-TUMB TUM ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliandolo all'infinito... In una delle tante serate, persino io — allora studente liceale — ho avuto l'onore di essere presentato all'incognito pubblico insieme con alcuni poeti di me più anziani — Enrico Cardile, Antonio Bruno e Giacomo Etna — e di declamare nel Teatro comunale di Siracusa una mia lirica futurista.

Nella sua abitazione romana di Piazza Adriana Marinetti, era quotidianamente bombardato da plichi di poesie più o meno futuriste, provenienti da ogni parte d'Italia. A tutti gli aspiranti che giudicava degni di essere partecipi del movimento, sia pure nelle ultime file, rispondeva con telegrafici biglietti manoscritti (anche a me rispose) e non mancava di convocare tempestivamente ognuno di essi, quando capitava per

una serata nella sua città o in una città vicina. I poeti, lusingati, accorrevano.

Sotto tale aspetto Marinetti era un *manager* (disinteressato e generoso, specialmente con i giovani). I cantori delle macchine, della velocità, del dinamismo così si moltiplicavano. Nell'antologia *I poeti del Futurismo, 1909-1944* Glauco Viazzi ha potuto infatti metterne insieme settantasei e, mentre fra i settantasei figurano Enrico Cardile e Antonio Bruno, è invece assente Giacomo Etna e con lui molti altri. Questi poeti — grandi, come Aldo Palazzeschi e Ardengo Soffici, o sconosciuti, come l'esordiente Salvatore Quasimodo, o mediocri o addirittura inesistenti, come me — erano altrettanti ambasciatori sparsi in ogni regione e, sentendosi personalmente impegnati appunto per l'intervento nelle serate, diventavano fervidi apostoli del movimento.

Pur avendo un andamento spesso tempestoso, queste serate si concludevano sempre con applausi scroscianti per la genialità teatrale di Marinetti. Al momento opportuno egli riusciva ora a blandire ora a staffilare gli spettatori più irrequieti e con la sua eccezionale capacità onomatopeica domava le platee più riottose con il *Bombardamento di Adrianopoli*.

Ad ogni modo la poesia era protagonista e, impersonata dai giovani futuristi, appariva alla ribalta in una atmosfera di tensione, per farsi, attraverso la loro voce, apportatrice, oltre che di contenuti emotivi individuali, anche di un messaggio estetico e civile da discutere, da accogliere o da respingere.

In un periodo, nel quale la poesia era ancora vissuta principalmente come esperienza interiore di una lettura mentale compiuta in solitudine o tutt'al più come intrattenimento da salotto riservato a pochi intimi, il Futurismo operò sul piano sociale una rottura, che assunse un'importanza decisiva anche per la diffusione del movimento: restituì ad un'udienza comunitaria e fortemente reattiva la poesia, esaltandone i valori frenetici fino alla più sfrenata teatralità.

Il Futurismo introdusse un nuovo lessico lirico, un nuovo registro di armonie,

un nuovo modo di svolgere il discorso poetico. Scoprì nuove tematiche, ma soprattutto una nuova maniera di vivere la poesia insieme con gli altri e di comunicarla a chi non ne faceva professione, svelandone le intenzioni e i segreti.

Bisognava fare della poesia uno spettacolo, sostenuto da un movimento, dinanzi a platee elettrizzate e Marinetti riuscì nell'impresa. I poeti risposero all'appello, portando il contributo dei loro diversi temperamenti. Il panorama della poesia futurista divenne estremamente vario. Alle onomatopoeie epiche o tragiche di Marinetti nel *Bombardamento di Adrianopoli* si contrapposero quelle ironiche, sorridenti, scherzosamente arroganti di Aldo Palazzeschi.

La poetica del Futurismo dettata con intonazione seria da Marinetti in *Uccidiamo il chiaro di luna!* ebbe la sua versione lucida in *Lasciatemi divertire!* di Palazzeschi. Gli estremi, diversificandosi nell'opposizione, si toccavano.

La poesia futurista è declamata, agita, rappresentata, sempre. (Nel *Bombardamento di Adrianopoli* Marinetti accennava anche l'aria di un canto in lontananza: "Sciumi Maritza o Karvavena...") Della poesia costituiscono una derivazione eccentrica, ma conseguente le cosiddette tavole parolibere, che sono all'origine della poesia visiva ed offrono una prima sperimentazione di quella "declamazione grafica" largamente sfruttata negli anni successivi dal linguaggio pubblicitario. Poesia da guardare, ma non da leggere; poesia da contemplare, da esplorare, da inseguire come un quadro, come un paesaggio, come un fuoco d'artificio che esplose in infinite direzioni.

Il movimento futurista nella poesia non ebbe soltanto il suo motore, ma anche una delle sue manifestazioni più diramanti nella civiltà artistica italiana. A più di ottanta anni di distanza dal primo manifesto le influenze ramificate e persistenti di questo fenomeno, anche a prescindere dalla sua validità artistica, richiedono di essere studiate. Quei poeti non si sono divertiti invano! [74]

*Te, nuda dinanzi la lampada rosa, e gli  
avori, gli argenti, le madreperle, pieni  
di riflessi della tua carne dolcemente  
luminosa.*

*Un brivido nello spogliatoio di seta, un  
mormorio sulla finestra socchiusa, un  
filo d'odore, venuto dalla notte delle  
acacie aperte, e una grande farfalla  
che ignora che intorno a te non si  
bruciano le ali, ma l'anima. [76]*



*Angoletta, Buzzi, 1929*

*Se tutta la vita andasse a suono di  
tromba noi crediamo che anche i sordi  
si strapperebbero i timpani.*

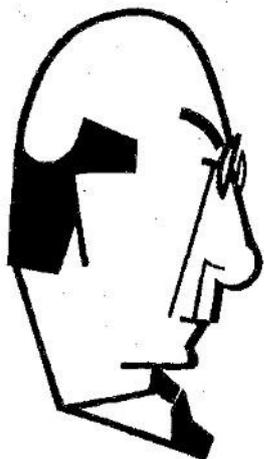
*Vogliono farci migliori e riusciranno  
perché siamo quasi tutti buoni e  
amiamo il nostro paese.*

*Ma se si dovesse andar tutti i giorni in  
piazza, tra le folle che urlano, si  
finirebbe con l'odiar di più i borghesi.  
In fondo, è bello tirare a mitraglia sulle  
teste fitte*

*Noi siamo forti e vogliamo provare la  
forza. Poi, troppi han fame. Fra due  
anni avremo fame anche noi. [75]*



*Campanile, Il poeta Folgore, 1924*



*Pannaggi, Astrazione grafica di Soffici, 1924*

## AMORE

*Amore i tuoi calcagni di rose i ricci di  
miele naufragio in questo sgocciolio di  
lavature al sublimato reintegranti a  
volo l'orina del rigagnolo gonfia d'arco-  
baleni notte in battaglia di riflessi lan-  
terne numeri lampioni lampadari d'an-  
goli votivi fanali in corsa dalla vita alla  
vita dei caffè dei palazzi dei teatri.*

*Da ogni finestra gelata si vede in faccia  
il magazzino del fabbricante di casse  
da morto orizzonte fatale cosmico comi-  
co di croci nere.*

*Croci nere  
più nere men nere  
come i dolori  
a seconda dei cuori  
delle età e della vita. [77]*

BINARI BINARI BINARI

scie-di-ferro-fuggenti-sopra-brecciame-letto-torrente

**MONTAGNE** chiuse di

Gatun sbarrare fiumi azzurri del cielo

strepito ferraglie

brancolamenti ubriaco

SALITA

locomotiva 4000 gradi febbre asmatica vene

ferro barometro vapore-mercurio

SALIRE  
SALIRE

volute fumo propaggini cielo

CIELO CIELO CIELO

acqua saponata

**GALLERIA** ventre di balena

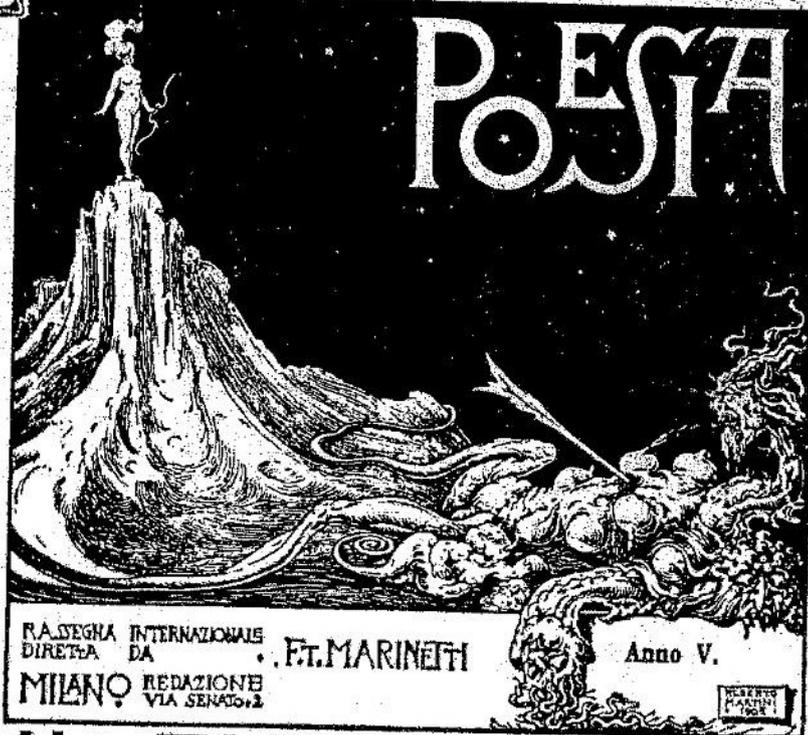
trasudazione termometro mie vene pneuma-

tiche inturgidirsi



Aprile-Maggio-Giugno-Luglio 1909

N. 3-4-5-6



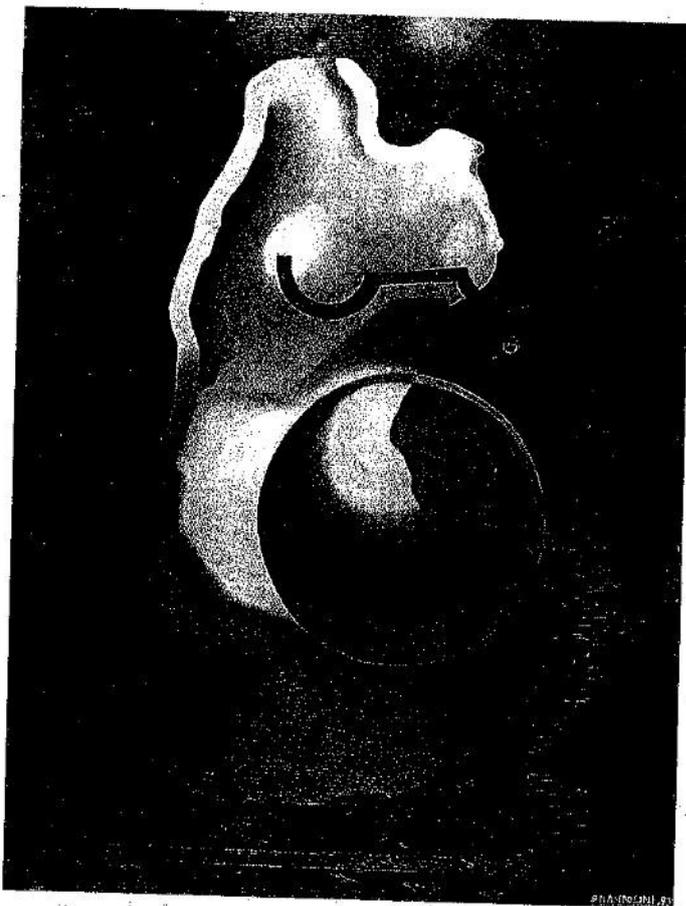
IL FUTURISMO

Chi sono?  
Son forse un poeta?  
No certo.  
Non scrive che una parola, ben strana,  
la penna dell'anima mia:  
"follia".  
Son dunque un pittore?  
Neanche.  
Non à che un colore  
la tavolozza dell'anima mia:  
"malinconia".  
Un musico allora?  
Nemmeno.  
Non c'è che una nota  
nella tastiera dell'anima mia:  
"nostalgia".  
Son dunque...che cosa?  
Io metto una lente  
dinanzi al mio cuore  
per farlo vedere alla gente.  
Chi sono?  
Il saltimbanco dell'anima mia. [78].

Questi volti apparsi tra la folla:  
Petalì su un ramo umido e nero. [79]

Marinetti è quella cosa che facendo il futurista ogni sera fa provvista di carciofi e di patate. [80]

(..) L'arte è comunicazione (..) Non so se un cuoco bravo "comunica" qualcosa per mezzo della salsa da lui inventata, ma sono sicuro che una simile invenzione non è così lontana dalla creatività estetica come si vorrebbe dare ad intendere. I francesi, che in questo campo sono maestri, chiamano le manipolazioni che l'artista fa con i suoi colori, la sua **CUISINE**, e infatti esistono dipinti realmente destinati a sale da pranzo, dipinti che sono un banchetto per gli occhi [81]



Prampolini, *Maternità cosmica*, 1930. Olio su tempera, cm. 130 x 103. Coll. priv.

*Ci sarà la luna.  
Ce ne sta  
già un po'.  
Eccola che pende piena nell'aria.  
È Dio, porbabilmente,  
che con un meraviglioso  
cucchiaio d'argento  
rimesta la zuppa di pesce delle stelle.* [82]

**F**uturismo italiano, padre di numerosi futurismi e avanguardisti esteri affronta ancora l'impopolarità con un programma di rinnovamento totale della cucina.

#### *Contro la pastasciutta*

Pur riconoscendo che uomini nutriti male o grossolanamente hanno realizzato cose grandi nel passato, noi affermiamo questa verità; si pensa si sogna e si agisce secondo quel che si beve e si mangia.

Consultiamo in proposito le nostre labbra, la nostra lingua, il nostro palato, le nostre papille gustative, le nostre secrezioni glandolari ed entriamo genialmente nella chimica gastrica.

Noi futuristi sentiamo che per il maschio la voluttà dell'amare è scavatrice abissale dall'alto al basso, mentre per la femmina è orizzontale a ventaglio. La voluttà del palato è invece per il maschio e per la femmina sempre ascensionale dal basso all'alto del corpo umano. Sentiamo inoltre la necessità di impedire che l'Italiano diventi cubico massiccio impiombato da una compattezza opaca e cieca. Si armonizzi invece sempre più coll'italiana, snella trasparenza spiraleica di passione, tenerezza, luce, volontà, slancio, tenacia eroica. Prepariamo una agilità di corpi italiani adatti ai leggerissimi treni di alluminio che sostituiranno gli attuali pesanti di ferro legno acciaio.

Convinti che nella probabile conflazione futura vincerà il popolo più agile, più scattante, noi futuristi stabiliamo ora il nutrimento adatto ad una vita sempre più aerea e veloce.

Crediamo anzitutto necessaria:

L'abolizione della pastasciutta, assurda religione gastronomica italiana.

Forse goveranno agli inglesi lo stoccafisso, il *roast-beefe* e il budino, agli olandesi la carne cotta col formaggio, ai tedeschi il *sanerkraut*, il lardone affumicato e il cotechino; ma agli italiani la pastasciutta non giova. Per esempio, contrasta collo spirito vivace e coll'anima appassionata generosa intuitiva dei napoletani.

Nel mangiarla essi sviluppano il tipico scetticismo ironico e sentimentale che tronca spesso il loro entusiasmo.

Un intelligentissimo professore napoletano, il dott. Signorelli, scrive: "A differenza del pane e del riso la pastasciutta è un alimento che si ingozza, non si mastica. Questo alimento amidaceo viene in gran parte digerito in bocca dalla saliva e il lavoro di trasformazione è disimpegnato dal pancreas e dal fegato. Ciò porta ad uno squilibrio con disturbi di questi organi. Ne derivano: fiacchezza, pessimismo, inattività nostalgica e neutralismo".

#### *Invito alla chimica*

La pastasciutta, nutritivamente inferiore del 40% alla carne, al pesce, ai legumi, lega coi suoi grovigli gli italiani di oggi ai lenti telai di Penelope e ai sonnolenti velieri in cerca di vento.

I difensori della pastasciutta ne portano la palla o il rudero nello stomaco, come ergastolani o archeologi. Ricordatevi poi che l'abolizione della pastasciutta libererà l'Italia dal costoso grano straniero e favorirà l'industria italiana del riso.

L'abolizione del volume e del peso nel modo di concepire e valutare il nutrimento.

L'abolizione delle tradizionali miscele per l'esperimento di tutte le nuove miscele apparentemente assurde, futuriste.

L'abolizione del quotidianismo medio-crista nei piaceri del palato.

Invitiamo la chimica al dovere di dare presto al corpo le calorie necessarie mediante equivalenti nutritivi gratuiti di Stato, in polvere o pillole, composti albuminoidi, grassi sintetici e vitamine. Si giungerà così ad un reale ribasso del prezzo della vita e dei salari con relativa riduzione delle ore di lavoro. Oggi per duemila kilowatt occorre soltanto un operaio. Le macchine costituiranno presto un obbediente proletariato di ferro acciaio alluminio al servizio degli uomini quasi totalmente alleggeriti dal lavoro manuale. Questo, essendo ridotto a due o tre ore, permette di perfezionare e nobilitare le altre ore col pensiero le arti e la pregustazione di pranzi perfetti.

Il pranzo perfetto esige:

Un'armonia originale della tavola (cristalleria vasellame addobbo) coi sapori

e colori delle vivande.

L'originalità assoluta delle vivande *Il "Cameplastico"*.

L'invenzione di complessi plastici saporiti, la cui armonia originale di forma e colore nutra gli occhi ed ecciti la fantasia prima di tentare le labbra.

Questi complessi plastici saporiti colorati profumati e tattili formeranno perfetti pranzi simultanei.

L'abolizione della forchetta e del coltello per i complessi plastici che possono dare un piacere tattile prelabiale.

L'uso dell'arte dei profumi per favorire la degustazione.

Ogni vivanda deve essere preceduta da un profumo che verrà cancellato dalla tavola mediante ventilatori.

L'uso della musica limitato negli intervalli tra vivanda e vivanda perché non distrugga la sensibilità della lingua e del palato e serva ad annientare il sapore goduto ristabilendo una verginità degustativa.

L'abolizione dell'eloquenza e della politica a tavola.

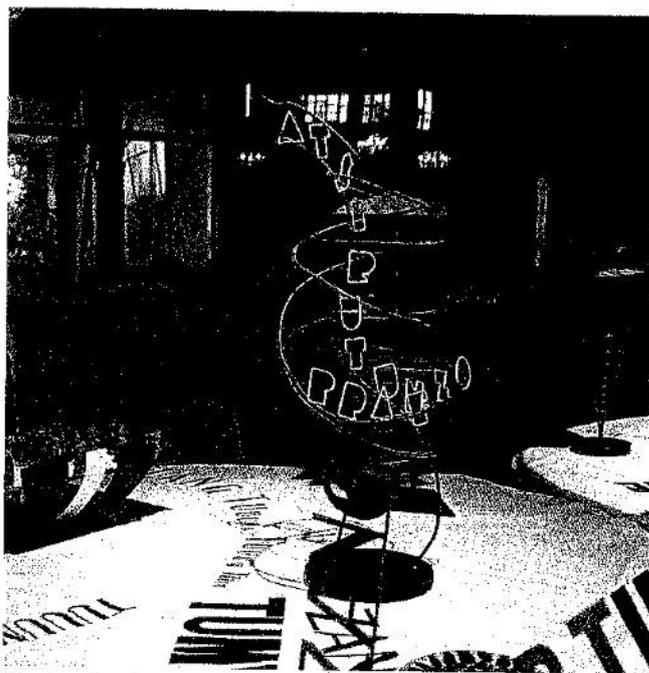
L'uso dosato della pioggia e della musica come ingredienti improvvisi per accendere con la loro intensità sensuale i sapori di una data vivanda.

La presentazione rapida tra vivanda e vivanda sotto le nari e gli occhi dei convitati, di alcune vivande che essi mangeranno e di altre che essi non mangeranno, per favorire la curiosità, la sorpresa e la fantasia.

La creazione dei bocconi simultanei e cangianti che contengano dieci, venti sapori da gustare in pochi attimi. Questi bocconi avranno nella cucina futurista la funzione analogica immensificante che le immagini hanno nella letteratura. Un dato boccone potrà riassumere una intera zona di vita, lo svolgersi di una passione amorosa o un'intero viaggio nell'Estremo Oriente.

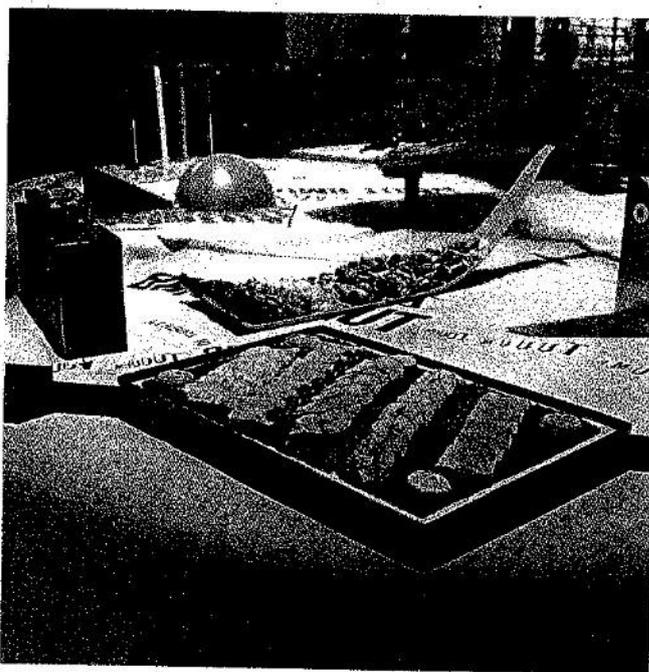
Una dotazione di strumenti scientifici in cucina: *ozonizzatori* che diano il profumo dell'ozono a liquidi e a vivande, *lampade per emissione di raggi ultravioletti* (poiché molte sostanze alimentari irradiate con raggi ultravioletti acquistano proprietà attive, diventano più assimilabili, impediscono il rachitismo nei bimbi, ecc.) *elettrolizzatori* per

scomporre succhi estratti ecc. in modo da ottenere da un prodotto noto un nuovo prodotto con nuove proprietà, *mulini colloidali* per rendere possibile la polverizzazione di farine, frutta secca, droghe, ecc.; *apparecchi di distillazione a pressione ordinaria e nel vuoto, autoclavi centrifughe, dializzatori*. L'uso di questi apparecchi dovrà essere scientifico, evitando p. es. l'errore di far cuocere le vivande in pentole a pressione di vapore, il che provoca la distruzione di sostanze attive (vitamine, ecc.) a causa delle alte temperature. Gli *indicatori chimici* renderanno conto dell'acidità e della basicità degli intingoli e serviranno a correggere eventuali errori: manca di sale, troppo aceto, troppo pepe, troppo dolce. [83]



Colazione futurista

Il Vesuvio visitato  
arrivati anche a Pompei  
comperato scarabei di grandissimo valor.  
Ja! In un grande ristorante  
aver visto con diletto,  
gran poeta Marinetti  
che mangiava maccaron. [84]



Colazione futurista

La cucina futurista venne alla ribalta con banchetti e liste di pochi ristoranti in cui si presentava clamorosamente la cucina futurista.

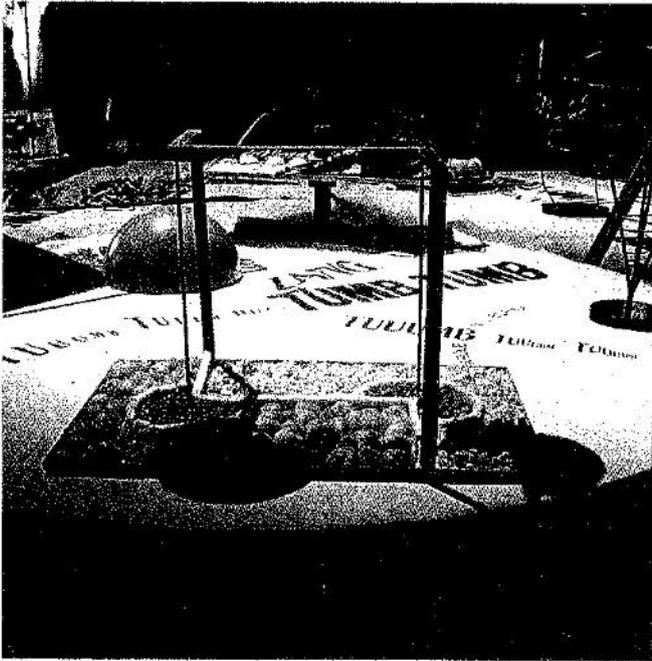
A oltre mezzo secolo di distanze, le ricette dei futuristi ci appaiono, a parte i nomi, in gran parte attuali. Certi principi allora inconsueti e bizzarri, le cotture rapide e semplificate, il notevole impiego di verdure, il ricorso alla frutta anche per i piatti salati fanno parte di quella che, semplicisticamente, viene chiamata nuova cucina (*nouvelle cuisine*).

Solo un principio essenziale della cucina futurista, continuiamo a rifiutarlo: l'abolizione della pastasciutta "ultima trincea del passatismo". Restiamo fedeli agli spaghetti e ai maccheroni, anche se, per fedeltà storica, li abbiamo esclusi da questo pranzo. [85]

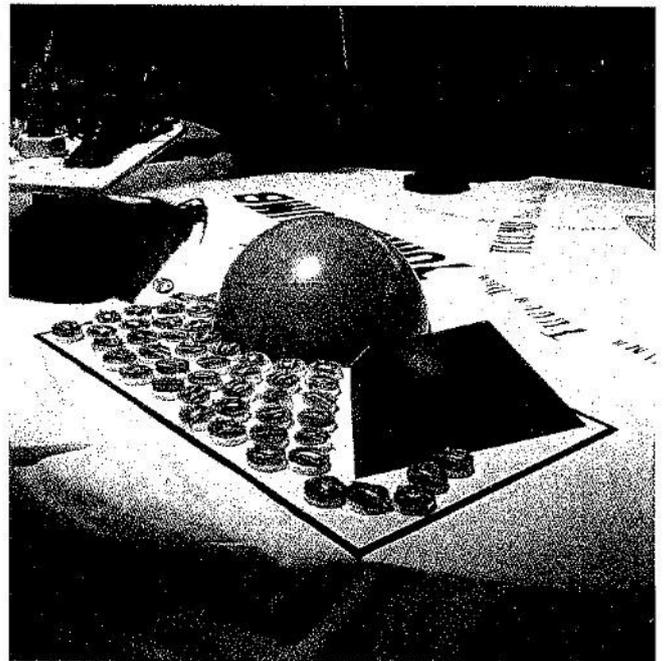
Pranzo futurista

LISTA GENERALE

<i>Pranzo eroico invernale</i>	»
<i>Pranzo estivo di pittura-scultura</i>	»
<i>Pranzo parolibero primaverile</i>	»
<i>Pranzo musicale autunnale</i>	»
<i>Pranzo notturno d'amore</i>	»
<i>Pranzo turistico</i>	»
<i>Pranzo ufficiale</i>	»
<i>Pranzo di nozze</i>	»
<i>Pranzo economico</i>	»
<i>Pranzo di scapolo</i>	»
<i>Pranzo di oltranzista</i>	»
<i>Pranzo dinamico</i>	»
<i>Pranzo architettonico</i>	»
<i>Pranzo aeropittorico in carlinga</i>	»
<i>Pranzo aerosculturale in carlinga</i>	»
<i>Pranzo aeropoetico futurista</i>	»
<i>Pranzo tattile</i>	»
<i>Pranzo sintesi d'Italia</i>	»
<i>Pranzo geografico</i>	»
<i>Pranzo di capodanno</i>	»
<i>Pranzo svecchiatore</i>	»
<i>Pranzo improvvisato</i>	»
<i>Pranzo dichiarazione d'amore</i>	»
<i>Pranzo sacro</i>	»
<i>Pranzo simultaneo</i>	»
<i>Pranzo desiderio bianco</i>	»
<i>Pranzo astronomico</i>	»



Colazione futurista



Colazione futurista

## Pranzo consigliato dalla casa

### Mare d'Italia

(formula dell'aeropittore futurista Fillia)

Su di un piatto rettangolare si dispone una base formata da strisce geometriche di salse di pomodori freschi e di spinaci passati in modo da creare una precisa decorazione verde e rossa. Su questo mare verde e rosso si pongono dei complessi formati da piccole cotolette di pesce lessato, fette di banana, una ciliegia e un frammento di fico secco. Ognuno di questi complessi è reso organico da uno stuzzicadenti che trattiene verticalmente i diversi elementi.

### Dolce Forte

(formula Signora Borosi)

Tra i due formato da due fette di pane al burro, spalmate all'interno di senape, che comprimono banane e acciughe.

### Ultravirile

(formula del critico d'arte futurista P.A. Saladini)

Su di un piatto rettangolare si dispongono delle sottili fette di lingua di vitello lessa e tagliata per lungo. Su questo si sovrappongono due file di cosce di gamberi arrostiti allo spiedo, in modo che risultino parallele in senso longitudinale all'asse del piatto. Fra queste due file si colloca il corpo di un'aragosta precedentemente scrostata e disossata, ricoperta di zabaione verde. Alla parte posteriore dell'aragosta si dispongono tre mezza uova sode tagliate longitudinalmente ed in modo che il rosso poggi sulle fette di lingua. La parte anteriore invece si corona con sei creste di pollo a mo' di settore, mentre completano la guarnizione del piatto due file di cilindretti composti di una rotella di limone, una granella e una fettina di tartufo cosparsa di uova d'aragosta.

### Rombi d'Ascesa

(formula dell'aeropittore futurista Caviglioni)

Risotto in bianco con salsa luminosa: la salsa si compone di sugo d'ossa di vitello brasale al marsala e un po' di rum, scorza d'arancio tagliata in filetti, bolliti con l'odore d'aceto. Aggiungere succo d'aranci. Profumate con "salsa nazionale", che si trova in commercio.

### Ortocubò

(formula del critico d'arte futurista F.A. Saladin)

- 1) cubetti di sedani di Verona fritti e cosparsi di paprica;
- 2) cubetti di carote fritti e cosparsi di rafano grattugiato;
- 3) piselli lessati;
- 4) cipollini d'Ivrea all'aceto cosparsi di prezzemolo tritato;
- 5) barrette di fontina.

N.D. i cubetti non devono superare i cm. 3.

### Carne Plastico

(formula dell'aeropittura futurista Pillia)

Il "Carneplastico" (interpretazione sintetica degli orti, dei giardini e dei pascoli, d'Italia) è composto di una grande polpetta cilindrica di carne di vitello arrostita ripiena di undici qualità diverse di verdure cotte. Questo cilindro disposto verticalmente nel centro del piatto, è incoronato con uno spessore di miele e sostenuto alla base da un anello di salsiccia, che poggia su tre sfere dorate di carne di pollo.

### Vitello Ubriacato

(formula dell'aeropoeta futurista Bruno Sanzin)

Riempire a crudo della carne di vitello, con mele sbucciate, noci, pignoli, teste di garofano.  
Cuocete al forno. Servite freddo in un bagno di Asti spumante o di passato di Lipari.

### Fagiano Futurista

(formula dell'aeropoeta Dott. Pino Masnata)

Fare arrostitire un fagiano bene svuotato, poi tenerlo un'ora a bagnomaria nel moscato di Siracusa.  
Poi un'ora nel latte. Riemperlo con mostarda di Cremona e frutti canditi.

### Fusoliera di Vitello

(formula dell'aeropittore futurista Caviglioni)

Fette di vitello attaccate alla fusoliera montagna composta di marroni cotti, cipolline e luganighe.  
Il tutto cosparsi di polvere di cioccolato.

## Aerovivanda

*(formula dell'aeropittore Fillic)*

Si serve dalla parte destra di chi mangia, un piatto contenente delle olive nere, dei cuori di finocchi e dei chinotti.

## Bomba alla Marinetti

*(formula del cuoco futurista Alicata)*

Incarniciare uno stampo a bomba di gelatina di arancia decorando la parte della cupola con piccole fragole. Decorare i fianchi con dell'angelica candida a forma di corona e la parte posteriore con castagne candite. Coprire la decorazione con uno strato di gelatina, lasciandola rassodare.

Incarniciare il vuoto con dei savoiardi dando la forma quadrata, riempiendo il vuoto con una bavarese alla vaniglia. Fare congelare, sformare e servire con una guarnizione di mezze albicocche alla gelatina, spicchi d'aranci e limoni canditi.

## Mele Simultanee

Mela svuotata e riempita di uvetta al rhum e miele. Cotta al forno e cosparsa di noci, mandorle e nocciole. Servire fredda.

Il cibo è al crocevia tra bisogno e desiderio, e costituisce perciò alternativamente, un tema realistico ed un tema utopico<sup>89</sup>.

## Polibibite

### - Inventina

*(polibibita dell'aeropoeta Marinetti)*

Asti Spumante, liquore d'Ananas, Arancio gelato

### - Le Grand Acque

*(polibibita dell'aeropittore futurista Prampolini)*

Grappa - Gin - Kummel - Anice

### - Giostra d'Alcool

*(polibibita dell'aeropittore futurista Prampolini)*

Barbera - Cedrata - Bitter Campari

Colazione futurista



Colazione futurista



**I**l ricordo della cucina richiana automaticamente alla memoria la clamorosa crociata di Marinetti contro la pastasciutta, pilastro tradizionale del mangiare italiano. Fu soltanto la provocazione buffonesca di un Accademico eterodosso o un'azzardata iniziativa pubblicitaria, che nel fondo racchiudeva anche avvertimenti non privi di serietà? Per rispondere è opportuno risalire alla cronaca dei fatti. Il 15 novembre 1930 alla "Penna d'oca", un ristorante milanese molto frequentato dai giornalisti, Marinetti convitava a cena un folto gruppo di uomini politici, di scrittori e di artisti. Erano fra gli altri presenti i deputati Roberto Farinacci (il *ras* di Cremona) e Nicola Sansanelli; gli scrittori Luigi Chiarelli, Leonida Répaci, Umberto Notari e Carlo Ravasio; i musicisti Umberto Giordano e Pick Mangiagalli; i pittori Fortunato Depero e Enrico Prampolini: commensali d'eccezione e ben assortiti, dunque.

Nel corso della cena marinetti con voce stentorea pronunciò una breve allocuzione con la quale annunciava che era ormai imminente il lancio di un manifesto della cucina futurista, inteso al "rinnovamento totale del sistema alimentare italiano", per adeguarlo ai "bisogni dei nuovi sforzi eroici e dinamici imposti alla razza". Occorreva anzitutto liberarsi dall'"ossessione" della pastasciutta, anche per "favorire il riso" da "un punto di vista patriottico".

L'Italia fascista incominciava già a sentirsi accerchiata e combatteva la "battaglia del grano", nella speranza di liberarsi dalle pesanti importazioni di questo cereale, per conquistare un'autonomia alimentare, ma questa condanna non costituisce, come si è visto, l'unico elemento rilevante del pronunciamento marinettiano ed invece esclusivamente su di essa si incentrò la polemica subito esplosa. I sostenitori della pastasciutta si schierarono furibondi contro il *leader* del Futurismo. Tra essi, insieme con alcuni illustri clinici, furono Paolo Monelli e Umberto Notari, che dirigeva il periodico "La cucina italiana". Monelli affermò che la pastasciutta era il nutrimento ideale del combattente e che gli alpini, durante la prima guerra mon-

diale, se ne erano abbondantemente cibati dopo le battaglie, per rinfrancarsi. In difesa di Marinetti accorsero Marco Ramperti, i giornalisti G.V. Pennino e Libero Glauco Silvano, il quale, basandosi sull'autorità di Dacovio Saraceno, ricordò come i maccheroni fossero di origine ostrogota. Lo scontro degerò in burla e alla questione dedicò un intero numero non una rivista scientifica; ma un settimanale umoristico di Roma, "Il travaso delle idee". A conclusione dell'avventura, nel 1932, Marinetti e Fillia diedero alle stampe un libro, *La cucina futurista*, in cui Marinetti asserisce di aver spesso discusso, fin dagli esordi del movimento, con Boccioni, Santelia, Russolo e Balla sull'importanza dell'alimentazione per "la creatività, la fecondità, l'aggressività della razza". Può darsi che tali conciliaboli siano effettivamente avvenuti, come può darsi che l'interesse per la gastronomia sia improvvisamente scaturito dalla fervida mente del condottiero futurista soltanto nel 1930, quando altre idee più impegnative artisticamente erano ormai state abbondantemente sfruttate da lui e dai suoi seguaci. Ma sia frutto di remota meditazione oppure di fulminea intuizione, l'iniziativa della cucina futurista, che per alcuni aspetti ha scopertamente motivazioni contingenti, per altri aspetti, trascurati dai polemisti dell'epoca, è invece chiaramente anticipatrice, perché preannuncia una radicale trasformazione di quella che potrebbe dirsi la moda o la mentalità o il costume gastronomico.

La trasformazione è palesemente emersa soltanto dopo la seconda guerra mondiale, anche in seguito ai progressi della scienza dell'alimentazione; ma ha scaturigini più lontane e non è da escludere che esse siano riconducibili anche ed in parte alle esacerbate diatribe provocate dal manifesto futurista.

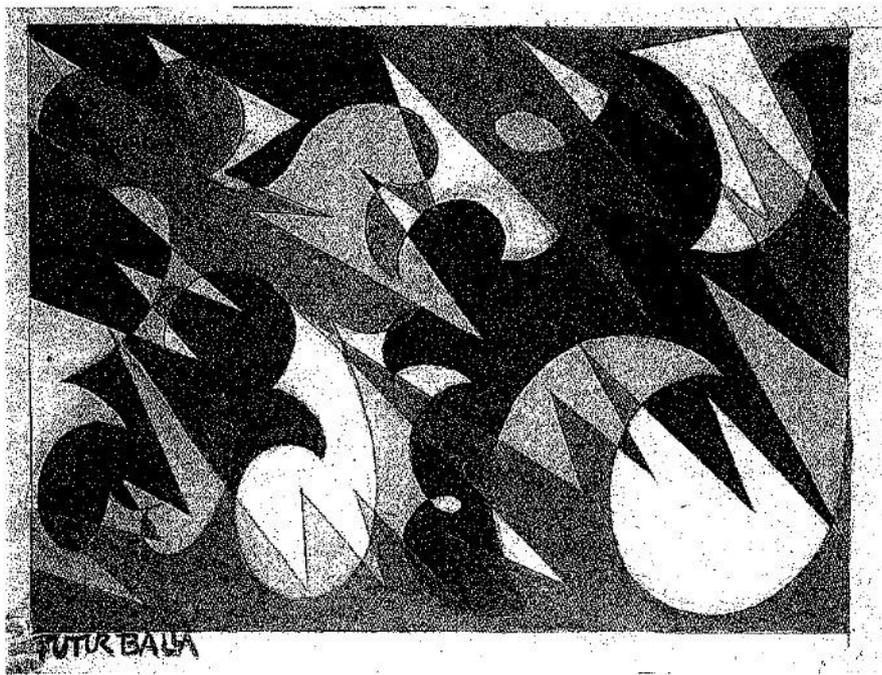
Ogni età storica mangia secondo un proprio gusto, un proprio stile ed una propria scienza. Negli ultimi decenni si è imposto un modello di alimentazione leggera ed equilibrata nelle sue componenti, corroborata da integratori dietetici (non ancora distribuiti gratuitamente dallo Stato), per garantire all'in-

dividuo un'efficienza fisica e intellettuale (non finalizzata alla guerra, ma alla produzione). L'estetica della tavola si è modificata: mentre prima era basata sull'opulenza dell'apparecchiatura e sull'abbondanza dei cibi, oggi si fonda al contrario sull'armonia della presentazione nei colori e nelle forme, tendendo a preservare sapori e aromi naturali dei cibi da ogni adulterazioni. Ed è appunto quel che richiedeva in sostanza il manifesto futurista, ponendo anche in primo piano l'esigenza di una cucina originalmente creativa. Che questo modo di concepire l'alimentazione potesse tornare utile, alla classe operaia appare viceversa molto discutibile; semmai è da osservare a questo proposito che la cucina futurista, preoccupata di confezionare pietanze modellate come sculture e decorate come pitture, di ammannire preparazioni inconsuete, accompagnate da profumi e da musiche, applicati alla degustazione, denuncia in chiave moderna e tecnologica lo stesso spirito intellettualistico della cucina di corte rinascimentale.

Il manifesto del 1930 è ormai quasi dimenticato; ma nel 1982 è stato tradotto in francese, evidentemente perché ha ancora un significato. Fin dal Medioevo, come in tempi recenti ha documentato Emilio Faccioli, la letteratura gastronomica italiana è abbastanza ricca di testi, che rispecchiano con fedeltà alcuni non trascurabili risvolti nella società dei vari periodi...

Io penso che in questa letteratura *La cucina futurista* di Marinetti e Fillia sia l'opera più interessante apparsa dopo *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi, anche se per comprensibili motivi non ha avuto un'eguale fortuna. In essa sono involontariamente registrate, in termini gastronomici facilmente decifrabili, aspirazioni, intenzioni, esaltazioni retoriche, velleità, contraddizioni della società del Ventennio fascista [88].

Nel mondo del giuoco e della fantasia i desideri del bambino continuano a vivere, adattati alla realtà ma non ancora Impediti da essa, e proprio in questo mondo si compie un nuovo passo che fa progredire il bambino nella direzione in cui più tardi egli potrà trovar piacere nell'arte. [89]



G. Balla, *Bozzetto di stoffa linea di spazio e velocità*, 1925. Tempera su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

“I miei VESTITI hanno fatto un vero furore, specialmente quello ultimo chiaro a quadretti, nientemeno non me lo hanno fatto più togliere e ho dovuto uscire per la città con loro per cui ero guardato da tutti in un modo abbastanza, per me, insolito per cui continueremo a portarlo”. [90]



Noi vogliamo colorare l'Italia di audacia e di rischio futurista, dare finalmente agli italiani degli abiti bellicosi e giocondi.

L'umanità si vestì sempre di *quiete*, di *paura*, di *cautela* o d'*indecisione*, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello.

#### OGGI VOGLIAMO ABOLIRE:

Tutte le *neutre*, "carine", sbiadite, *fantasia*, semioscure e umilianti.

Tutte le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a *puntini diplomatici*.

I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

L'*equilibrio mediocrista*, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

La simmetria del taglio, le linee *statiche*, che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiature. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

#### Gli abiti futuristi saranno dunque:

*Aggressivi*, tali da moltiplicare il coraggio dei forti e da sconvolgere la sensibilità dei vili.

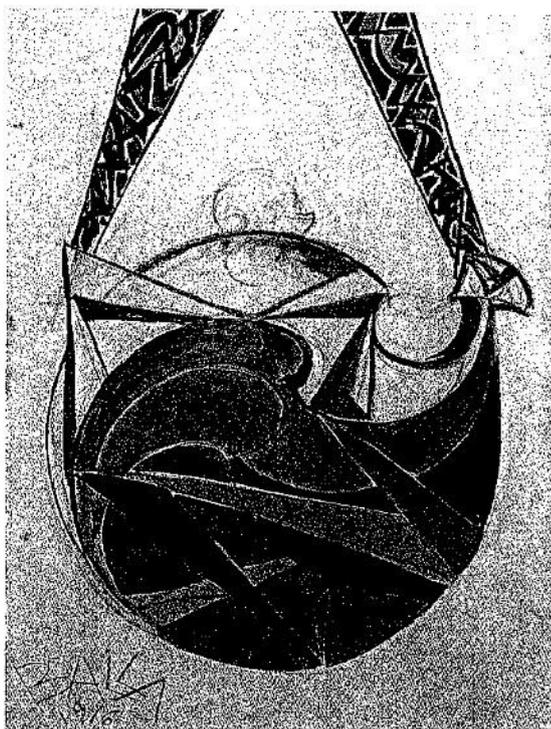
*Agilizzanti*, cioè tali da aumentare la flessuosità del corpo e da favorirne lo slancio nella lotta, nel passo di corsa o di carica.

*Dinamici*, nei disegni e i colori dinamici delle stoffe, (triangoli, con, spirali, ellissi, cerchi) che ispirano l'amore del pericolo, della velocità e dell'assalto, l'odio della pace e dell'immobilità.

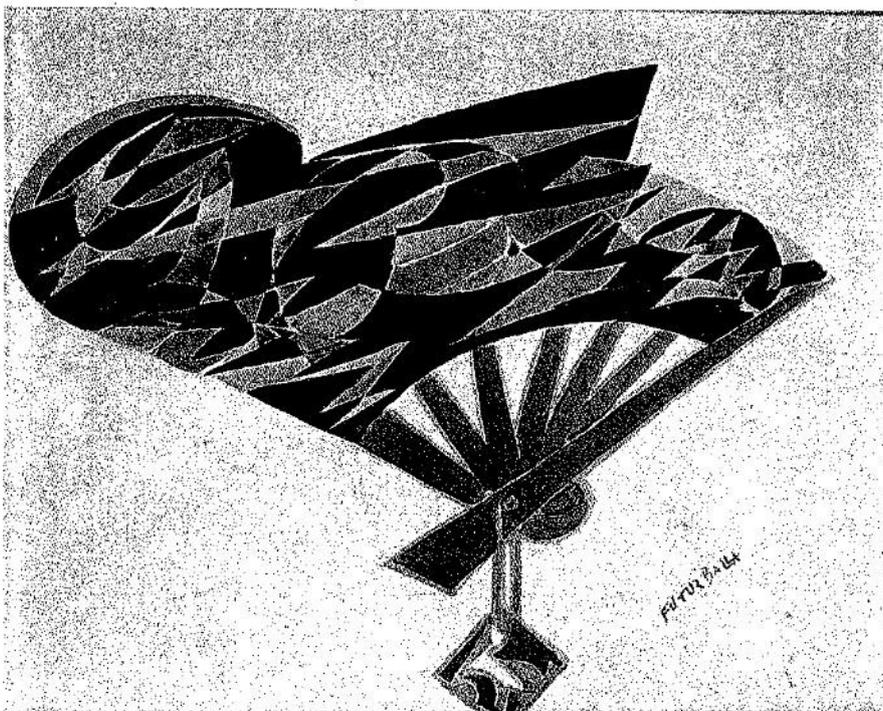
*Semplici e comodi*, cioè facili a mettersi e togliersi, che ben si prestino per puntare il fucile, guardare i fiumi e lanciarsi a nuoto.

*Igienici*, cioè tagliati in modo che ogni punto della pelle possa respirare nelle lunghe marce e nelle salite faticose.

*Gioiosi*. Stoffe di colori e iridescenze en-



G. Balla, *Bozzetto di borsetta con linee di velocità*, 1916. Tempera su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)



G. Balla, *Bozzetto di ventaglio*, 1918. Vernice su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

tusiasmani. Impiegare i colori *muscolari*, violettesimi, rossissimi, turchinissimi, verdissimi, gialloni, arancioni, vermiglioni.

*Illuminanti*. Stoffe fosforescenti, che possono accendere la temerità in un'assemblea di paurosi, spandere luce intorno quando piove, e correggere il grigiore del crepuscolo nelle vie e nei nervi.

*Volitivi*. Disegni e colori violenti, imperiosi e impetuosi come comandi sul campo di battaglia.

*Asimmetrici*. Per esempio, l'estremità delle maniche e il davanti della giacca saranno a destra rotondi, a sinistra quadrati. Geniali controattacchi di linee.

*Di breve durata*, per rinnovare incessantemente il godimento e l'animazione irruenta del corpo.

*Variabili*, per mezzo dei *modificanti* (applicazioni di stoffa, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre quando si voglia e dove si voglia, su qualsiasi punto del vestito, mediante bottoni pneumatici. Ognuno può così inventare ad ogni momento un nuovo vestito. Il modificante sarà prepotente, urtante, stonante, decisivo, guerresco, ecc. Il cappello futurista sarà asimmetrico e di colori aggressivi e festosi. Le scarpe futuriste saranno dinamiche, diverse l'una dall'altra, per forma e per colore, atte a prendere allegramente a calci tutti i neutralisti. Sarà *brutalmente esclusa l'unione del giallo col nero*. Si pensa e si agisce come si veste.

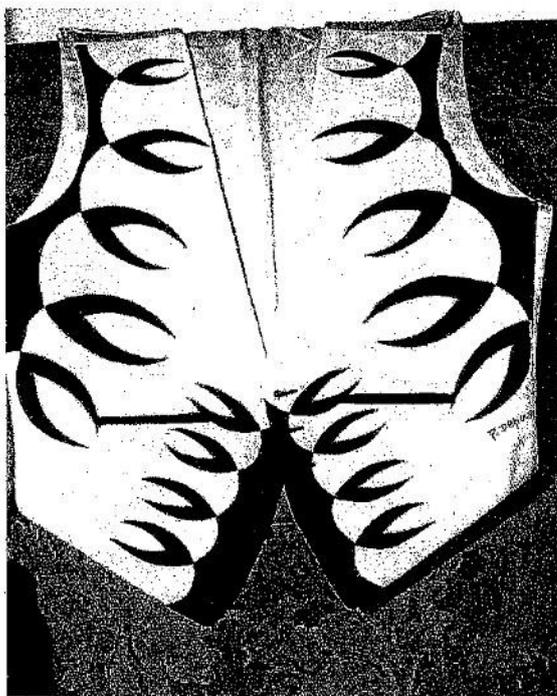
Se il Governo non deporrà il suo vestito passatista di paura e d'indecisione, noi *raddoppieremo, CENTUPLICHEREMO il ROSSO del tricolore che vestiamo*. [91]

Vedo l'uomo malato di Immagini, malato della sua Immagine. Conoscere la propria Immagine, diventa una ricerca disperata e disperante (non si finisce mai), analoga alla testardaggine di una persona che voglia sapere se ha ragione di essere gelosa. [92]

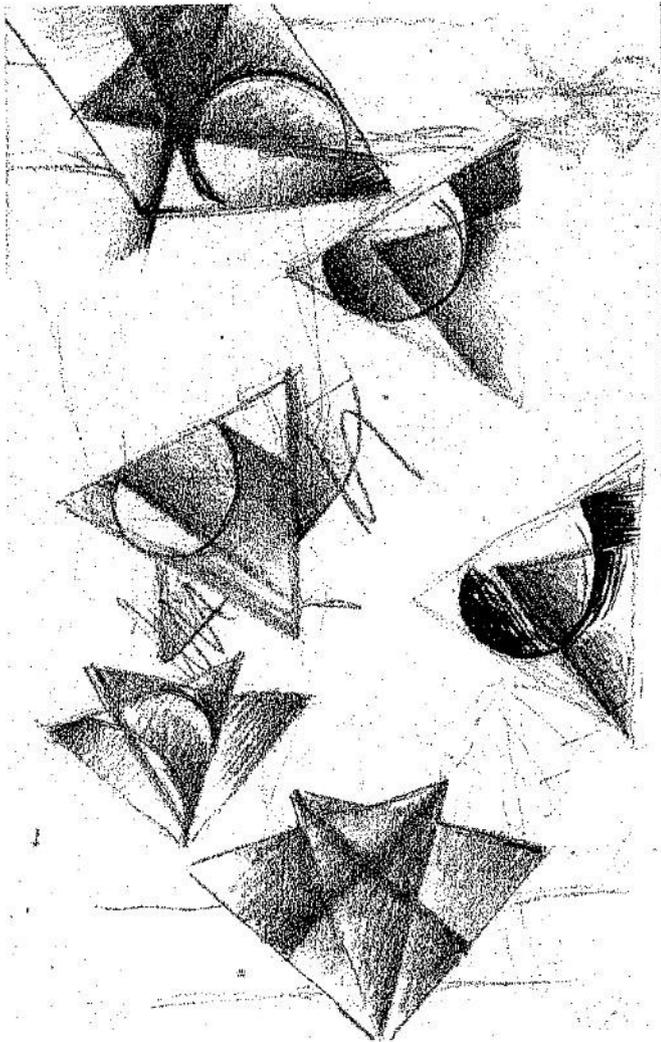


G. Balla, *Vestito della figlia Lucé*, 1930. Lana colorata. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

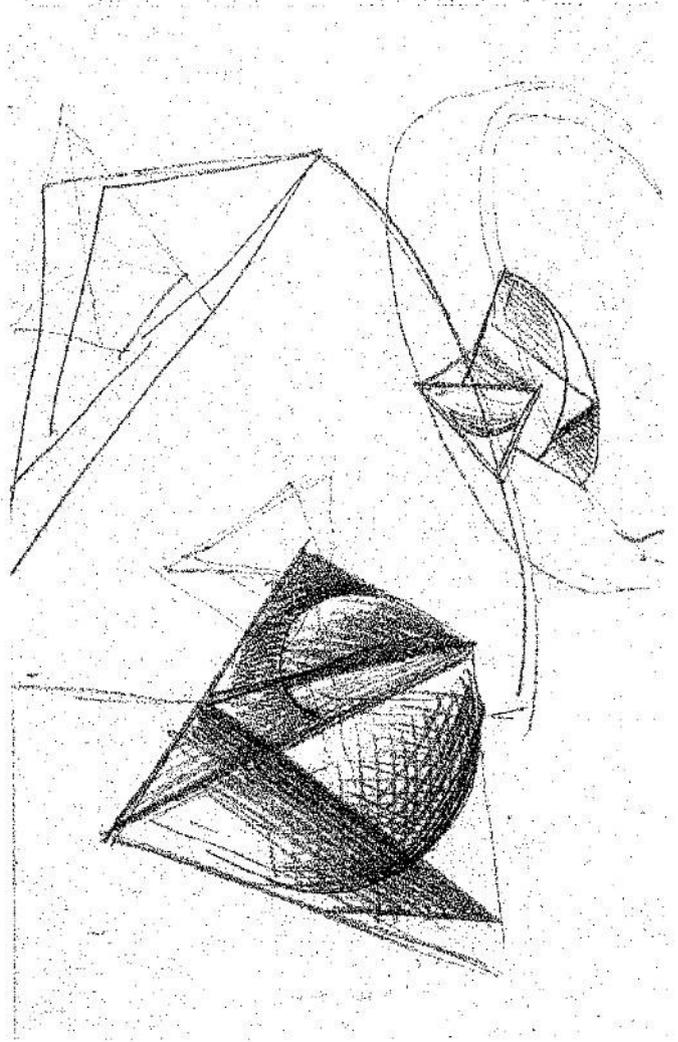
Pensiero è il pensiero del pensiero. Tranquilla luminosità. L'anima è in certo modo tutto ciò che è: l'anima è la forma delle forme. Tranquillità subitanea, vasta, incandescente: forma delle forme. [93]



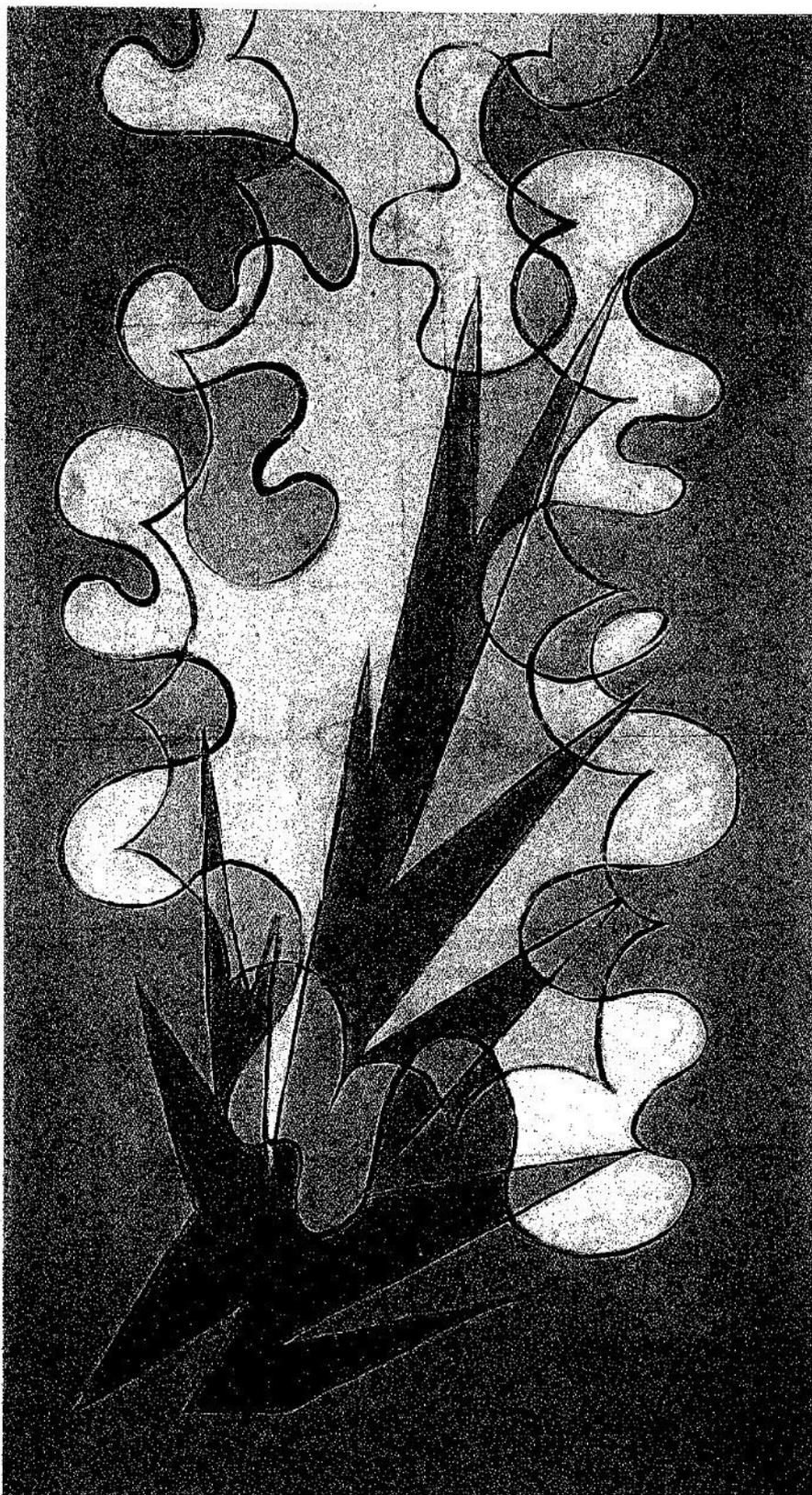
F. Depero, *Gilet*, 1924. Panno lenci ad intarsio, cm. 45 × 45.  
Coll. Museo Caproni di Taliedo



G. Balla, *Studi di cravatte triangolari*, 1911 (recto): Matita nera e colorate e acquarello. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)



(verso)



G. Balla, *Motivo per sciarpa*, 1918.  
Tempera su carta, cm. 83 × 46.  
Coll. Priv.

Futurismo, miccia di tutte le avanguardie; come tale va considerato a posteriori. L'estensione oggi raggiunta dal contenuto di "Cultura", fino a comprendervi anche il volatile termine di "moda" ci impegna a considerare le proposte sul "vestito futurista" nella giusta prospettiva delle date. La "provocazione", inseparabile dall'avanguardia, perderà molto della sua arbitrarietà ricordando la rigidità, i rigori, il paludato degli imbonimenti, imbottimenti, rigonfi inseparabili dall'orpello conformista del funeralizio vestimento corrente nel primo decennio del secolo ancora segnato dai ceti che, esaurito il loro ciclo storico, tuttavia ne dominavano il costume.

Basterebbe ricordare il sulfureo barricadiero Mussolini in ghettoni bianchi su scarpe di vernice, pantaloni a righe sotto il giacchettono nero, il collo duro sotto la bombetta. Quello stesso chapeau melon di frizzi e cachini di noi studenti catoncelli stercorari, impegnati a ribaltarlo dalle teste fierissime di Marinetti e compagni.

A modo loro, e piuttosto impegnato, sotto intenti artistici e culturali, i futuristi contribuirono a svecchiare, come in tanti e più cospicui settori, anche un vestimento ormai irrigidito e del tutto superato dallo spirito e dalle esigenze del tempo in arrivo.

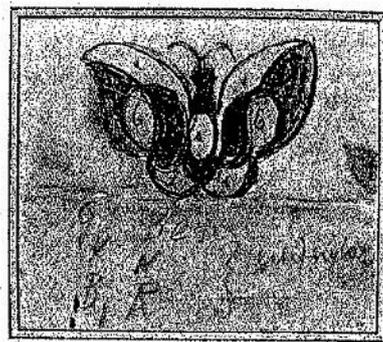
Sul piano pratico ed estetico quell'indispensabile liberazione dell'abito (mascile) veniva attuata dall'intuizione dei geniali sarti italiani, il grandissimo Domenico Caraceni in testa.

La moda futurista è un'avanguardia ovviamente anticipatrice che forse non intende proprio trasferirsi tal quale nel vissuto quanto piuttosto provocare un costume "inamidato" davvero inadeguato al clima dinamico se non addirittura violento ormai aleggiante. Nell'aria sono vivi gli annunci di un tempo meccanico, velocistico, febbrile. Ed ecco nel fatale 1914 il Manifesto sul vestito antineutrale, corredato da figurini e modelli di Giacomo Balla. Taglio asimmetrico e colori violenti, possibilità di subite varianti secondo situazioni e umori, con "modificanti guerreschi o festosi" applicabili con "bottoni pneu-

matici" (sic), cravatte dalle "compenetrazioni iridescenti" animate da lampadine elettriche (anticipo delle trovate di una futuristissima Marchesa Casati).

"Al di là della strumentalizzazione marinettiana in senso nazionalista e bellistico, gli interventi balliani nel settore abbigliamento si confermano non semplici intenzioni di rinnovamento di un artista bizzarro, ma logici tasselli dell'opera totalizzante di modifica e ridefinizione del panorama sociale e urbano cui Balla con Depero sono attentissimi dando voce a una motivazione principale del Futurismo". Così si legge nel catalogo esemplare della Mostra di Pistoia su questi temi, dal quale abbiamo attinto. Dall'incontro dei due "grandi" Balla e Depero, sempre sotto l'egida marinettiana, intorno al 1914 uscirà il Manifesto della Ricostruzione futurista dell'Universo in cui si teorizza la ricreazione della realtà in maniera totale e autonoma; e dunque anche un'umanità rivestita futuristicamente. Nell'esaltazione del macchinismo si invade enfaticamente il campo teatrale e con "vestiti ad apparizione" quasi clowneschi che automatizzano l'attore, balenano addirittura anticipazioni della Metropolis di Fritz Lang (1927). Nel 1933 Guglielmo Jannelli potrà rivendicare alle anticipazioni di Balla misconosciute o derise vent'anni prima "il fantastico intrecciarsi di sagome e color ancor oggi il non plus ultra della novità e dell'eleganza". Già nel 1913 il maestro aveva compiuto studi di stoffe con motivi di "linee forza e di compenetrazioni dinamiche" così come studi di ghiacche esimetriche, cappelli, scarpe e soprattutto panciotti "festosi e aggressivi"...e forse anche scomodissimi. Così nel campo femminile una sarta geniale, Rosa Genoni, compie nobili tentativi di "moda nostra" in quel turbinio di penne, aigrettes, veli e veluti e seterie della donna tendaggio, e non sarà estranea alla comparsa (1910) della jupe culotte seguite dai telleurs redingote e a giacca. Poirot, Chanel, Vionnet seguiranno!

Con la nascita a Torino (1919) dell'Ars Lenci, follia di una generazione, si potrà concludere una fusione della tradizione col Futurismo. Infine andrà ricor-



G. Balla, *Motivo per ricamo farfalla*, 1928. Pastello su carta, cm. 5 x 5. Coll. priv.

dato che per Balla il vestito doveva essere "semplice e comodo, facile da mettere e togliere, che si presti a puntare il fucile, guardare i fiumi e lanciarsi a nuoto": e almeno sul facile e comodo siamo d'accordo...

Tanta anche geniale seppur ingenua e provocativa esplosione di vitalità e di talento futuristi, che nel campo del vestimento si applica furiosamente con genialità premonitrice anche alla tuta, sotto l'empito anticipatore, sempre onesto e generoso, di un nuovo tempo e di una nuova umanità, doveva poi andare a spegnersi nella sempre più grigia burocratizzazione di quella che sarebbe dovuta essere la spinta innovativa, la rivoluzione fascista, ormai isterilità nel regime ducasco.

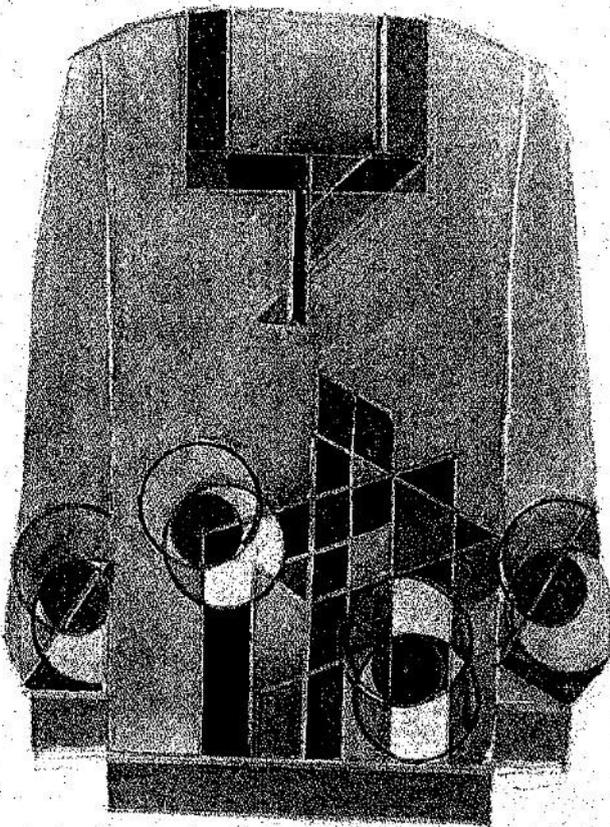
Marinetti, fedele a se stesso per dovere di coerenza e totalmente disilluso, pagava in divisa militare con due altre guerre e la fine penosa l'orgoglio del suo "panache", onesto quanto generoso. [94]

Il futurismo è per noi, giovani, poeti, la  
cappa rossa del torero. [95]

Creeremo i seguenti tipi di cappello che  
mediante perfezionamenti estetici, igie-  
nici e funzionali serviranno, completino e  
correggano la linea ideale maschile ita-  
liana con accentuazione di varietà, fire-  
rezza, slancio, dinamico, liricità dovuti  
alla nuova atmosfera mussoliniana:

1. Cappello veloce. (Per l'uso quotidiana);  
2. Cappello notturno. (Per serata);  
3. Cappello sfarzoso. (Per parata); 4.  
Cappello acro-sportivo; 5. Cappello so-  
lare; 6. Cappello piovoso; 7. Cappello al-  
pestre; 8. Cappello marino; 9. Cappello  
difensivo; 10. Cappello poetico; 11.  
Cappello pubblicitario; 12. Cappello si-  
multaneo; 13. Cappello plastico; 14.  
Cappello tattile; 15. Cappello lumino-  
so-segnalatore; 16. Fonocappello; 17.  
Cappello radiotelefono; 18. Cappello  
terapeutico (resina, canfora, mentolo,  
cerchio moderatore di onde cosmiche);  
19. Cappello autosalutante (mediante  
sistema dei raggi infrarossi); 20. Cap-  
pello genializzante per i fessi che criti-  
cheranno questo manifesto.

Saranno confezionati in feltre, paglia,  
sughero, metalli leggeri, vetro, celluloi-  
de, pelle, spugna, fibra, tubi neon, ecc.,  
separati e combinati. [96]



FUTUR BALIA

G. Balla, *Bozzetto per blusa*, 1930. Acquarello su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

*Io mi cucirò neri calzoni  
del velluto della mia voce.  
E una gialla blusa di tre tese di tramonto. [97]*

Può sembrare un'osservazione di questi giorni, ma ha la mia stessa età: "Oggi le signore quando vestono vanno alla ricerca delle forme più caratteristiche e dei colori più accesi. Le stoffe sono tutte un fantastico intrecciarsi di sagome colorate che hanno l'impronta più evidente delle ricerche futuriste. Ebbene: fu Balla a lanciare nel 1914, fra lo stupore e la derisione degli italiani le primissime stoffe colorate che sono ancora per i nostri giorni il non plus ultra della novità e dell'eleganza; fu Balla a togliere alle cravatte quelle stupide tinte unite che sapevano di vecchiezza, di rassegnazione, di timore, di fiacchezza e di tabacco. Così scriveva nel 1933 il futurista siciliano Guglielmo Jannelli nel suo articolo *Futurballa*, apparso in "Futurismo" (a. II, n. 34, Roma, 30 aprile 1933). E in effetti il manifesto di Giacomo Balla *Il vestito antineutrale*, datato 11 settembre 1914, e gli studi e bozzetti che lo hanno preceduto e accompagnato, aprono allora l'ambito del vestito, e degli accessori, della moda, alla ventata di radicale rinnovamento inventivo sollecitato dal programma di una "ricostruzione futurista dell'universo". Il disegno della quale si compie infatti anche nello spazio di vissuto quotidiano dell'autorappresentatività privata quanto pubblica, quasi come nel suo polo di massima particolarità; contrapposto cioè a quello della massima generalità, rappresentato invece dalla "ricostruzione futurista" del paesaggio urbano, della visione della metropoli e dell'architettura. Balla è il grande protagonista della "ricostruzione futurista" anche della moda. Vi si è dedicato dai primi anni Dieci all'inizio dei Trenta. Salvo a volervi implicare la progettazione di costumi per la scena teatrale, di Balla stesso, e di Prampolini, e Depero in particolare, e fin dagli anni Dieci, e di Pannaggi, Giannattasio e Thayath, gli interventi di altri futuristi sono infatti assai circostanziati nei temi quanto nei tempi: i "panciotti" (1924-25), i cappelli (1923 c.), i progetti di sciarpe (1923, 1929) e di stoffe (1948) di Fortunato Depero, la tuta da uomo e da donna (1919), e progetti di

stoffe e di abiti da donna (1920-23) di Ernesto Thayath, le sciarpe e altri elementi d'abbigliamento e i progetti di stoffe di Pippo Rizzo (scorcio anni Dieci-inizio Venti), gli ombrellini di Vittorio Corona (1925), le cravatte metalliche di Di Bosso (1933, appunto), la camicia con collo a gemelli e la giacca senza bavero (1931-32) di Tullio Crali, i bozzetti di abbigliamento femminile di Dal Monte (1928), e maschile (anni Trenta) di Dottori. Sono oggi soprattutto le proposte molteplici di Balla a confrontarsi con le ricerche sull'abito nuovo, strutturalmente reinventato, dei futuristi, costruttivisti e produttivisti russi, da Aleksandra Èkster a Liubòv Popòva, da Aleksandr Ròdčenko a Vervàra Stepànova, nei primi anni Venti, alle soluzioni d'intesa fantasia di Pavel Mansuroff (1932-33); come in Francia con i vestiti "simultanei" di Sonia Delaunay, risolti su "rapporti di colore con forme geometriche pure" (i primissimi del 1913, ma soprattutto del 1924, 1926, 1930).

Le avanguardie che oggi chiamiamo "storiche" acquisiscono allora l'ambito della moda quale campo di realizzazione di nuove soluzioni formali, in particolare nei futuristi italiani e russi in una sollecitazione spinta verso ulteriori valori dell'immaginario godibili nel concreto vissuto. E quelle loro soluzioni ci si ripropongono oggi in tutta l'intensità della loro carica d'emotività fantastica, straordinariamente attuali nel nostro clima di scaltrezza attenzione già oltre che "post-moderna" anche ai valori semantici del "decreto".

Balla comincia a lavorare alla forma di un vestito nuovo per gli amici Löwenstein di Düsseldorf nel 1912 (un vestito ancora nero), ma già nel 1913 immagina stoffe con motivi di "linee-forza" e di "compenetrazioni" dinamiche, che applica nei bozzetti di vestiti del 1914, come se ne vedono allora sul volantino stesso del suo manifesto.

Vestiti futuristi, anche con cravatte costruite con elementi di celluloidi e con lampadine elettriche, Balla stesso li ha indossati sia nelle "azioni" nella Galleria Permanente Futurista di Giuseppe

Sprovieri, nel 1914, sia nelle manifestazioni interventiste del 1914-15, sempre a Roma. Ne ha realizzati altri alla fine degli stessi anni Dieci e nei primi Venti, anche da donna, come quello per la figlia primogenita Luce, di lana, turchese, nero e bianco, qui esposto. In numerose fotografie del tempo Balla indossa un suo tipico pigiama di lana. Studiava però non soltanto il vestito intero, ma ogni singolo elemento dell'abbigliamento, maschile e femminile. Numerosissime le sue cravatte, progettate, e parecchie realizzate: sia triangolari, costruite anche appunto con materiali diversi, come cartoni dipinti, celluloidi, triangoli, sorretti da elastici, sia lunghe, pendenti, dipinte, e a volte arricchite da altri interventi plastici (che portava correntemente fra anni Dieci e Venti). Particolare l'attenzione di Balla anche alle sciarpe, che si offrivano, in particolare negli anni Venti, ad ampi snodi decorativi di temi dinamici (spesso ricamate dalle figlie). Scarpe da uomo e da donna ne ha realizzate per sé e per le figlie, d'uso comune. Molta attenzione ha prestato anche al cappello, soprattutto da donna, in particolare progettandone nella seconda metà degli anni Dieci di trasformabili attraverso l'apposizione di "complessi plastici". Borsette Balla ne ha disegnate numerose (e realizzate alcune sempre per le figlie), sia nella seconda metà degli anni Dieci sia nei Venti. Ma soprattutto intenso e costante è stato il suo interesse inventivo proprio per i disegni di stoffe, fino intorno al 1930, sempre molto freschi e gioiosi nelle trame cromatiche. Verso il 1930 data anche un gruppo di bozzetti di bluse e di golf, le cui combinazioni formali e cromatiche dinamiche sono di straordinaria vivacità inventiva, e attualissime tuttora.

Il vestito futurista, e ogni componente dell'abbigliamento, è per Balla il segno formale altrettanto che ideologico di una presenza continua del nuovo nel vissuto quotidiano, cioè autorappresentativa di una capacità tutta futurista di sollecitazione continua a un livello di forte emotività immaginativa. [98]



G. Balla, *Gilet ricamato*, 1924/25. Ricamo su canovaccio. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)



Botta, Autoritratto, 1925

Reclamiamo per l'uomo quella libertà nel vestire già da tempo raggiunta dalla donna.

Per ottenere questa libertà dobbiamo anzitutto sradicare il preconconcetto passatista che l'uomo, per essere ben vestito, debba avere addosso i seguenti indumenti:

Camicia - mutande - calzini e giarrettiere - scarpe - camicia - goletto - cravatta - polsini con relativi gemelli o bottoni - pantaloni con quattro tasche - rovesce - cintura - cinturini e bretelle - gilet con altri quattro taschini - e con altro cinturino - giacca con tasche interne ed esterne - risvolte - filze di bottoni con occhielli falsi alle maniche - cappello di feltro o paglia con relativo nastro assorbito - fodere di seta e marocchino in cuoio - impermeabile o pastrano - guanti - sciarpa al collo - ombrello o canna da passeggio secondo le stagioni. Dobbiamo incoraggiare il gusto giovanile esistente, ottimista e sportivo, per un **ABBIGLIAMENTO SINTETICO**, condannare tutto ciò che è infagottatura e costrizione, ridurre al minimo necessario il numero dei capi di vestiario simultaneamente indossati e la fattura e il peso specifico di ogni capo di abbigliamento che deve risultare comodo ed estetico.

Nel 1918 creammo e lanciammo a Firenze **LA TUTA**. Fra breve lanceremo con un'esposizione clamorosa una serie completa di modelli di nostra creazione, ai quali abbiamo dato i nomi seguenti: **IL TORACO**: Maglietta senza maniche, scollata, senza bottoni, a taglio rettilineo, tessuto di cotone, lana o seta, per l'inverno come camicia, per l'estate per il bagno o l'atletica; bianco e colori lavabili.

**IL CAMITTO**: Sorta di camicia anti-inceppante, senza tasche, a taglio quasi aderente, in tessuto elastico di cotone o lino, due soli bottoni, bianco e colori chiarissimi, lavabili.

**IL CORSANTE**: Copri-torace, con mezze maniche, due tasche, un solo bottone, tessuto in lana, seta, cuoio, gomma, secondo le stagioni, zone di vario colore.

**I FEMORALI**: Copri cosce, ampi e non aderenti, fermati sotto al ginocchio, quattro tasche, tre bottoni, tessuto opa-

co morbido in tela di lana, cotone, lino, seta, colori intensi, uniti o a disegni geometrici.

**I CONICI**: Copri gamba a taglio rettilineo conico, tre bottoni, due tasche, tessuto pettinato o lucido, leggerissimi per l'estate, in tinte fredde; lanosi per l'inverno, tinte calde.

**GLI ANCALI**: Copri anche, a taglio sportivo, succinto, chiusura a fibbia, due tasche, tessuto di cotone a colori vivaci, per spiaggia, bagno, allenamenti.

**LA TUBARIA**: Copri gamba, ampio, chiuso alla caviglia, tessuto impermeabile, resistente, costura unica, due tasche, auto-chiusura.

**CALZARI E CALZILLI**: Copri piede di vario taglio, tessuto a maglia, da portarsi senza giarrettiere, bianchi o assortiti ai conici o ai femorali.

**AEROSCARPA**: Sorta di scarpa leggerissima, elastica, costruita in modo da aereare il piede, colori chiari e opachi per estate.

**LA SCAFA**: Scarpa massiccia e lucida, impermeabile in cuoio o gomma, ottone e alluminio, autochiusura.

**LA SPIOVA**: Copricapo invernale, con paracqua estensibile sulle spalle, tessuti lucidi colorati impermeabili.

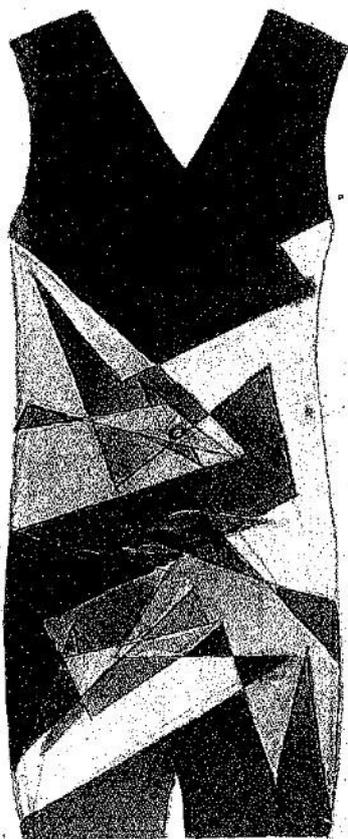
**L'ASOLE**: Zuccotto estivo leggero, con paraluce orientabile, in carta, tela, paglia, alluminio, celluloido, bianco, verde, chiaro e azzurro elettrico.

**IL PARAVISTA**: Visiera da aggiungersi all'ASOLE, per proteggere gli occhi dal riflesso della strada o del cielo.

**IL RADIOTELFO**: Sorta di casco leggero per viaggio, munito di apparecchio radio-ricevente con auricolari snodati.

**LA LUCA**: Sorta di mantello invernale, lungo fino ai ginocchi, una sola manica, una tasca, senza bottoni, due costure, tessuto impermeabilizzato a doppia faccia, morbido, leggero, colori cupi e forti.

**IL TRIFERMO**: Sopratoraco con maniche tubolari fino ai polsi, golettone rovesciabile, tre bottoni, tasche interne, chiuso alla vita, tessuto fitto, sostenuto, colori neutri o misti. [99]



PER MARE

FUTURBAIA

G. Balla, *Bozzetti per abito da mare*, 1930. Acquarello su carta. Coll. Laura Biagiotti-Cuidonia (Roma)



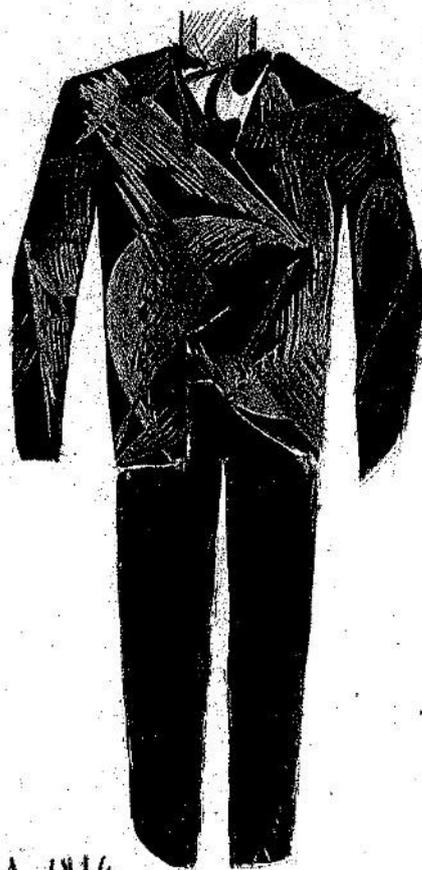
N. 7.

FUTURBAIA

MODELLO FUTURFASCISTA

G. Balla, *Modello futurfascista*, 1928. Acquarello su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

*Il tempo presente e il tempo passato  
Sòn forse presenti entrambi nel tempo futuro,  
E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato  
Se tutto il tempo è eternamente presente  
Tutto il tempo è irredimibile. [100]*



*Per molti di noi  
È questo lo scopo che qui  
Non si può raggiungere mai;  
Noi che non siamo sconfitti  
Solo perché continuiamo  
A tentare, contenti alla fine  
Se il nostro ritorno nel tempo  
(Non troppo lontano dal tasso)  
Dà vita a un suolo che ha senso. [101]*

BALLA 1914

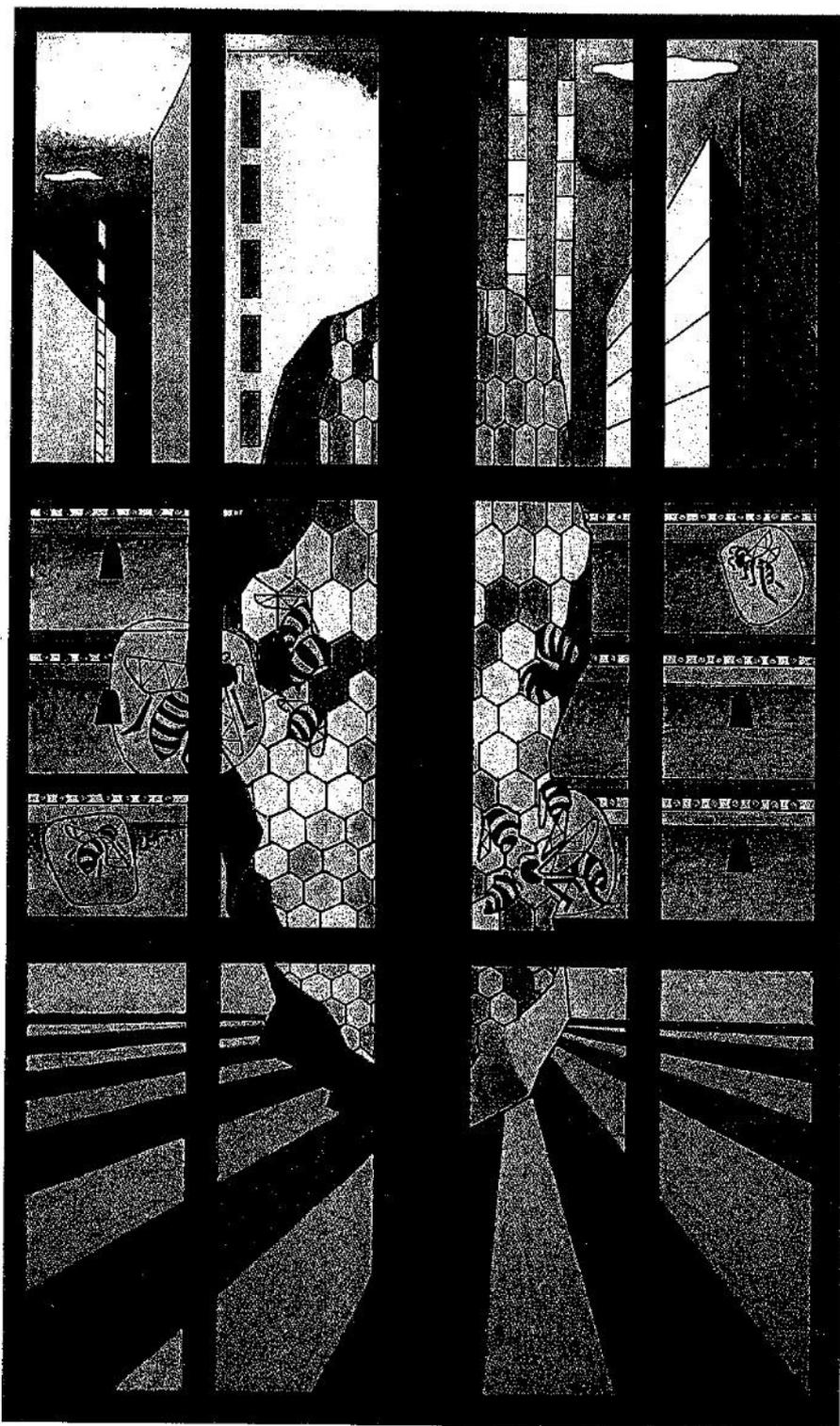
G. Balla, *Bozzetto per vestito da uomo*, 1913/14. Acquarelli su carta. Coll. Laura Biagiotti-Guidonia (Roma)

*Io sedetti sulla riva*

*A pescare, con l'arida pianura dietro di me  
Riuscirò alla fine a mettere in sesto le mie terre?  
London Bridge is falling down falling down  
falling down*

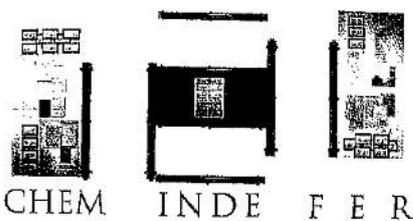
*Poi s'ascose nel fuoco che gli affina  
Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine  
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie  
Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine  
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.  
Datta. Dayadhvam. Damyata.*

*Shantih shantih shantih. [102]*



E. Prampolini, *Il risparmio* (studio per vetrata), 1931/33. Tempera su cartoncino, cm. 41 × 22. Coll. priv.

Nessuno osserva i grandiosi spettacoli delle nostre città, perché "ciascuno" fa parte dello spettacolo stesso. Ogni energia viene applicata per un proprio singolo scopo. Il tutto è amoroso. Tutte le energie devono essere organizzate in unità e diventare oggetto di visione. Ne deriva così un'opera che si può chiamare opera d'arte. [103]



La Musa metallica di F.T. Marinetti

Un'operazione ermeneutica pare essere oggi il modo più chiaro di leggere le arti. Il compito del critico, quello di restare nella rotaia di un documento virtualmente e continuamente illuminato da un'ermeneutica. Ermeneutica che valuta la grandezza dell'intenzione manifesta e latente per correggere, il documento che occasionalmente si espone.

Su questa rotaia presento la mia scultura scritturale CHEM INDE FER ove il primo elemento intenzionale è quello di inquadrare in modo neutro e sospeso il giornale Le Figaro del febbraio 1909 in cui, tra vari fatti di cronaca, porta in prima pagina Le Futurisme. Il reperto cronacale è legittimato da quattro rotaie in quadrato, parallele, che giustificano il campo ermeneutico del giornale: Le Figaro. Il ferro, quasi ruggine in parallelo, metallo, elementi fondamentali della meta fisica futurista. Il metallo come autentica musa. Il metallo, analogia terrestre e di fuoco come apriori che determina fatalmente qualsiasi immagine, visione, catena analogica. Il metallo analogia epocale, quindi dictator del tempo, modalità. Ai lati di questo campo metallico, rotaia o chemin de fer, restituito alla meditazione critica o estetica, ho disposto in collage la prima pagina autografa di Marinetti della conferenza di Paris alla galleria Bernheim, 1912. L'edizione giapponese delle "poupées électriques" di Marinetti, 1922. Arte astratta di Evola, 1920, l'Art des Bruits di Russolo, 1913, le manifeste du Futurisme, le manifeste technique de la sculpture futuriste di Boccioni, 1912, la nouvelle religion-morale de la Vitesse, 1922, un articolo di Comœdia, 1930, Quarto d'ora di poesia di Marinetti, 1945, le Tactilisme, 1921, l'Art Mécanique, 1923, 391 copie d'un autographe d'Ingres par Picabia, 1920, Mecano 1930, un foglio di Lacerba scritto da Boccioni, un collage di foto inedite di Wols sotto l'egida del Kulturgeschichte Afrikas di Frobenius e un testo ermeneutico che traversa queste superfici, collage bibliografico, tessendo un'opera di giudizio e di fonti.

Questa scultura scritturale, operazione

hermeneutica, detta anche LOEUVRAIFER, ho pensato, in seguito, di trasportarla su carta, in termini di edizione numerata, ridotta ad un unico foglio quadrato. Il peso ontologico della pressione tipografica sul foglio allude all'ontologia metallica latente nel futurismo di Marinetti. Il piede metallico del carattere tipografico sigilla sulla carta un evento che avviene parallelamente nel modello, nell'intuizione, quasi vento spirante le duue sulla sabbia di un deserto che scorre.

Nella conferenza inedita del 1912 pronunciata alla galleria Bernheim, Marinetti argomenta il problema critico e intenzionale tra futurismo e cubismo. Tale questione pare ancora latente tra critici o artisti contemporanei e inizia con un laconico AVANT TOUT.

La forza della linea avant tout arabesque riporta la contemplazione nella geometria di un tappeto persiano, tessuto solido, che forma linee e supera l'analisi refracta che può solo preparare o introdurre senza facoltà di sintesi, la ratio della linea. La linea diviene la virtualità analogica della ragione, solidifica il gesto attraverso la forma, restando virtus e colore in quanto evento della divisione naturale e fisica della luce. Il colore sottostà alla virtualità della linea, virtualità che forma lo stato poetico e metafisico (invisibile non astratto) di una grammatica dell'Assente. L'unità delle arti è dunque svelata attraverso qualsiasi strumentazione del fisico (tecnologia o natura) gli oggetti e i loro nomi (museo e culto del visibile apparente) entrano in una sospensione epocale e analogica per cui solo la virtualità metallica intende ridefinire tutto il cosmo grammaticale e ontico (ricostruzione universale e demiurgica), aperto ad una musa abissale che tende ad orfizzare qualsiasi immagine animata. In questa conferenza Marinetti afferma dunque il modellare dell'atmosfera contro qualsiasi oggetto o vuoto. Il paesaggio perde il connotato descrittivo per tornare alla dicità di sfera d'atomo, appunto atmosfera, indivisibile percezione. È questo modellare significa, dal punto di vista critico, solidificazione de l'impressionisme; metallo o modello. Il tappeto persiano.

Marinetti critica il cubismo ricercando la sintesi come emozione e modello scenico del tempo. E questo modello è METALLO. Il cubismo mistifica e intellettualizza nel gusto (facoltà di desiderio) l'oggetto senza esporsi al modello dell'oggetto, il muro della frontalità trascendente. Il cubismo fonda le sue radici su un'ambiguità letteraria simbolista (Mallarmé) mentre la tendenza futurista, di cui Marinetti si fa apostolo, sradica la dicitazione letteraria (Mallarmé Jarry) che aveva una base nella dissezione grammaticale del verbo (etimologia e classicità ellenica e latina) per cercare, grazie a questa dissezione esplosiva, la nuova grandezza e ratio: lo stile del movimento, il faut surpasser l'impressionisme non pas le renier comme font les cubistes. La linea diviene equivalenza asso-



Zatkova

luta, tavola cieca che non somiglia che a stessa: atmosferg ossia stato d'animo. stile ritorna a dictar dentro (atmosfera asluta e genetica).

Il senso della presenza russa del futurismo chiarifica bene attraverso il tema dello st del movimento e della linea come equivalente a fisica di un'atmosfera, quindi stato di l'anima.

È importante notare la rereferenza ulemaca (materica) su cui l'anima costruisce sua armonia. In questo senso l'accordo profondo tra Marinetti, Kulbin, Kaudinsk Essi avevano il senso strategico del movimento d'anima di un'epoca, definita a posteriori secondo etichette d'avanguardia varie. La polemica di Livsio mette bene in risalto il senso dell'opera cui sottostà Marinetti. Livsio, nel suo Aciere, postola la Gilejt



Kandinsky

G. Balla, *Il pugno di Boccioni*, 1916

matita su carta cm. 18,5 × 18,5  
(collezione Franchetti, Roma)

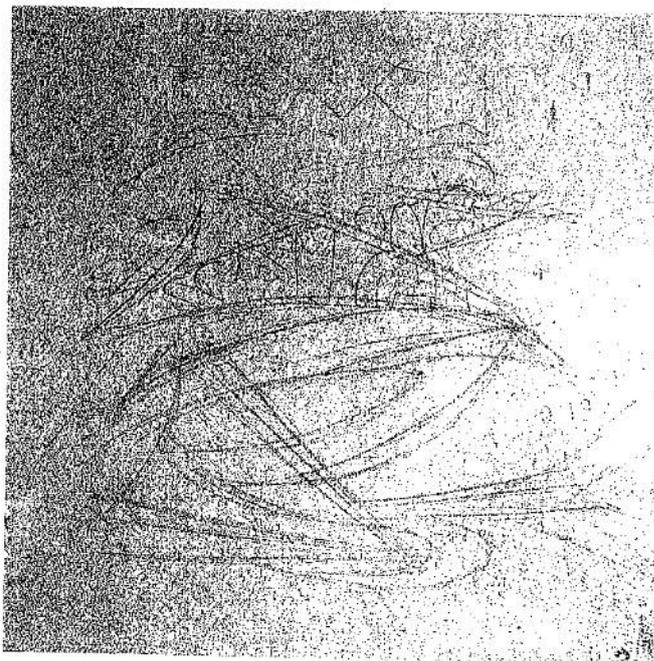
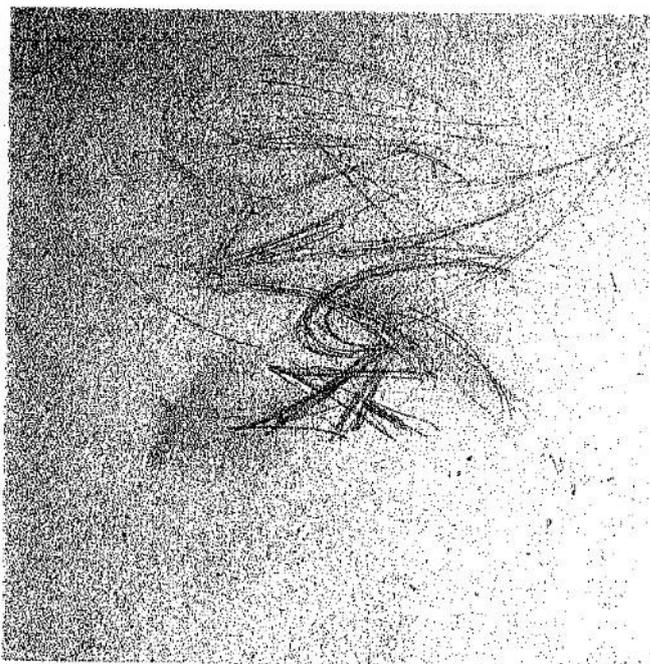
Il pugno è un'ipotesi. Il pugno apre e illumina.

Il pugno di Boccioni è il pugno di Balla, nell'atmosfera sospesa, un pugno, risolve.

E tale pugno, declama Marinetti, universo e pugno della linea radiante materia, arabesco trascendente, pugno del risultato, evento, chiuso punto ancora e sempre, contro le menzogne idolatriche.

Punto pugno atmosfera dicono: ANCORA MANIFESTO D'IMPULSI PRIMARI.

L'impulso genera la selva, apre l'ignoto metallo che chiama colore il colore del colpo. Questo manifesto d'impulso è reliquia di una Roma, remota traumatica, custodita da Giorgio Franchetti come punto d'origine e collezione del dramma romano, probabili estasi italiane riflesse, brutale desiderio di inizio sull'al dilà già apparso, tra pioggia e graffi latenti. (L.C.)



regione della Russia, ossia, linguisticamente, afferma la Russia come parte organica dell'Oriente. I due termini organo e Oriente sono emblematici. La fedeltà alla ULH intesa come sostanza del mondo e cosmo apparirebbe naturalmente, all'Oriente. L'influenza dell'Oriente, naturalmente fuso in questa mimesi, prenderebbe così una supremazia regionale sul destino regionale dell'occidente. Ma questo occidente reca anche un'alta regione unificante e materica la divination de la vitesse. Cosa vuol dire? Nel viaggio di marinetti in Russia si chiarifica, leggendo non episodicamente la testimonianza polemica di Livio, che lo stile del movimento è anche lo stile in cui amore e odio divengono, paradigmaticamente, in Marinetti, fenomeni analogici della declamazione. Quasi si potrebbe dire: si testimonia, si declama, al di là e prima della comunicazione. La retorica riacquisisce la trascendenza sacrale e sacrificante dell'intuito dell'epoca contro tutti i codici stratificati e trasmessi dal linguaggio (storicità del linguaggio come cultura metafisica cfr. Meiddegger su Kant). In questo senso Livio mostra, inaspettatamente, malgrè lui, che il suo Oriente, è già affermato dal futurismo in quanto declamazione (predicato) della nostra temporalità epocale che detta la sua lingua (glossolalia apostolica, zaum, mots en liberté etc). Ed è per questo che Marinetti ha ragione, strategicamente e trascendentalmente, delle insubordinazioni goliardiche dei poeti futuristi russi ribadendo..... - La declamazione! - m'interruppe Marinetti. Non si tratta di questo. Essa non è sintassi che, fino ad ora, ha fatto da interprete e da guida. Quando saremo arrivati ad introdurre nell'uso comune ciò che io chiamo "immaginazione senza fili", quando sapremo rifiutare la prima serie di analogie, per limitarci solo alla seconda serie, in una parola, quando avremo posto le basi di una nuova concezione intuitiva del mondo in cui la ragione occuperà il posto che le è dovuto (posto più che modesto), allora non si parlerà nemmeno più di declamazione... il passaggio del Colloquio di Nonos e Una, in cui Poe, paragonando l'ispirazione poetica alla facoltà di percezione della ragione, dà la preferenza assoluta all'ispirazione... l'intuizione... chi ha detto che tra l'intuizione e la percezione razionale si possa tracciare un limite netto?... la poesia, al momento, catena ininterrotta di "analogie di second'ordine", sarà infatti del tutto irrazionale. Ma per questo bisogna ancora superare molte cose: eliminare .... la psicologia e sostituirla con l'ossessione lirica della materia...".

Ancora una volta osserviamo quanto... sospinti dall'Oriente ...avanzano verso Occidente, nella vittoria del Sole, scenografia suprematista, Malevic, vicino alla xilografia minuto di pura linea d'ombra, spirale che Jarry, nel guignol del père Ubu aveva profetizzato, sole orange su grande lino bianco,



*Composizione Marinetti / Aeronautar*

fantasmata... Femmes soleil interferences Kulbin, mentre legge in pubblico lo spirituale nell'arte di Kandinski, a Petrograda, il

1911, in rima petrosa... Io son venuto al punto della rota.

*Leonardo Clerici*

G. Balla, *Il pugno di Boccioni*, 1916

matita su carta cm. 18,5 × 18,5  
(collezione Franchetti, Roma)

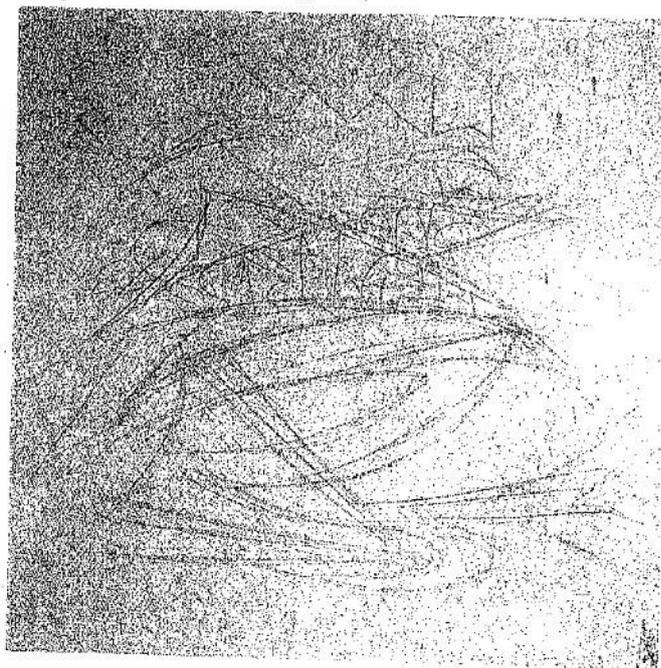
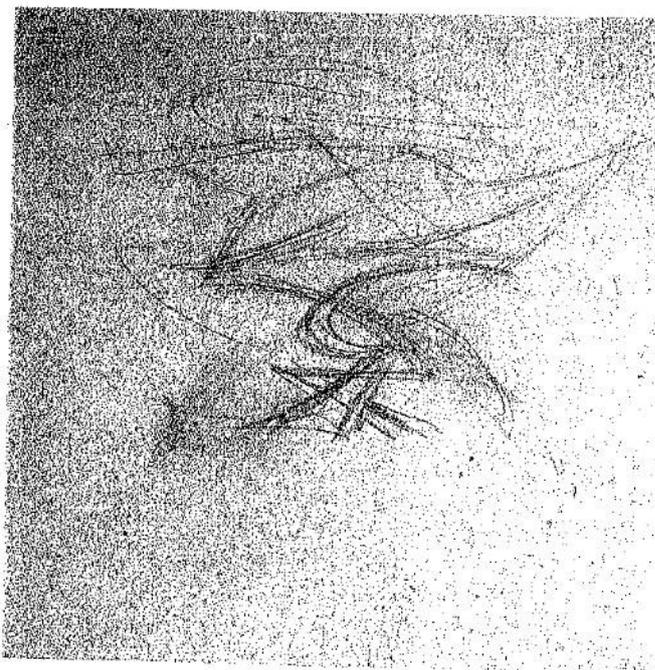
Il pugno è un'ipotesi. Il pugno apre e illumina.

Il pugno di Boccioni è il pugno di Balla, nell'atmosfera sospesa, un pugno, risolve.

E tale pugno, declama Marinetti, universo e pugno della linea radiante materia, arabesco trascendente, pugno del risultato, evento, chiuso punto ancora e sempre, contro le menzogne idolatriche.

Punto pugno atmosfera dicono: ANCORA MANIFESTO D'IMPULSI PRIMARI.

L'impulso genera la selva, apre l'ignoto metallo che chiama colore il colore del colpo. Questo manifesto d'impulso è reliquia di una Roma, remota traumatica, custodita da Giorgio Franchetti come punto d'origine e collezione del dramma romano, probabili estasi italiane riflesse, brutale desiderio di inizio sull'al dilà già apparso, tra pioggia e graffi latenti. (L.C.)



Sebbene l'enfasi sulla materialità dei vocaboli e la sintassi visiva costituiscano punti di riferimento comuni ai due Movimenti, l'esperienza della Poesia Concreta in Brasile non trae origine direttamente o deliberatamente dal Futurismo. L'accentuato costruttivismo della produzione concretista contrasta vivamente, fin dalle sue prime manifestazioni, con l'anarchica e disordinata esplosione delle "parole in libertà" che caratterizza "in genere" le poetiche futuriste. Di fatto la poesia concreta brasiliana è nata, dichiaratamente, da una riflessione critica che si rifà alla matrice costruttiva di "Un Coup de Dés", opera con cui Mallarmé, nel 1887, preannuncia, come se ne fosse una prefazione, il progetto rinnovatore della poesia del nostro secolo che si apre, come una partitura multimediale, visiva e sonora, all'immaginazione creativa del "libro" collettivo del futuro: "sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art". Partendo da questa prospettiva critica, al nucleo generativo della nuova poetica si affiancano e mescolano il "metodo ideogrammatico" di Pound e la presentazione "verbovocevisiva" di Joyce e le calcolate microstrutture di Cummings, oltre alla poesia-minuto di Oswald de Andrade che già proclamava nel suo "Manifesto Antropófago" (1928): "Siamo concretisti". Ed anche il rigore ortogonale delle costruzioni poetiche di João Cabral de Melo Neto, l'"ingegnere" della generazione brasiliana del dopoguerra. Rispetto all'evoluzione di tali manifestazioni sono tuttavia evidenti le responsabilità del Futurismo italiano data l'innegabile influenza esercitata da questo Movimento sulle avanguardie storiche di cui è stato precursore.

Consapevoli ne sono stati i poeti concretisti che nei loro scritti pubblicati nell'arco degli anni '50 non hanno mai smesso di fare riferimento ai futuristi italiani, eletti, alla fine, tra i precursori, nel Piano Pilota per la Poesia Concreta del 1958. Ricordo l'interesse dei pittori concretisti brasiliani per l'opera di Balla e Boccioni, specialmente da parte di Waldemar Cordeiro (1925-1973), teorico del gruppo "Ruptura" e ideatore dell'Esposizione Nazionale d'Arte Concreta inaugurata nel 1956 presso il Museo d'Arte Moderna di São Paulo. Cordeiro, fra l'altro, nacque a Roma da padre brasiliano e madre italiana (fu registrato presso l'Ambasciata brasiliana) e si trasferì in Brasile solo a 21 anni per impegnarsi subito nelle accanite discussioni tra pittori figurativi e astrattisti, al fianco dei quali naturalmente si schierò. Apprezzava soprattutto Giacomo Balla la cui opera ottocogeometrica (belle "compenetrazioni iridescenti") si affiancava a quella di Mondrian e di Malevič nel minimalismo radicale e rigoroso postulato dai concretisti. Ricordo anche l'impressione suscitata, negli

anni '50, presso i giovani poeti del gruppo "Noigrandes" dall'elegante e creativa stampa di un raro esemplare di "chimismi lirici" di Soffici loro prestato da Manuel Bandeira, decano del Modernismo brasiliano. In "Poema, Ideogramma", articolo che ho pubblicato nel 1955, ho fatto una lunga citazione di un brano del manifesto "Distruzione della sintassi" (1913) di Marinetti mettendo in rilievo la "rivoluzione tipografica" da lui annunciata.

All'epoca, tuttavia, quando una generale indisposizione ideologica dovuta ai vincoli tra Futurismo e Fascismo impediva informazioni più corrette e particolareggiate sulle sue realizzazioni estetiche, non era possibile valutare più a fondo il contributo di questo Movimento, specie nell'ambito poetico, il più soggetto alla contemplazione del discorso politico.

Una migliore conoscenza dell'avventura futurista avutasi nelle decadi successive, coronata dalla grande esposizione "Futurismo e Futurismi" (Venezia, 1986), ha illustrato in modo più chiaro il ventaglio delle sue proposte e ripercussioni mostrando anche alcuni aspetti costruttivi della produzione futurista. Nella diversità delle rivelazioni fornite da questa maggiore apertura critica risalta, ad esempio, la costruzione grafica dei libri-oggetto, come il "libromacchina bullonato" di Azari e Depero e i "libri di latta" di Tullio D'Albisola, Marinetti e Mumari, recentemente divulgati da Mirella Bentivoglio nell'esposizione "Il Librismo" (Cagliari, 1990).

Tali aspetti, affini alla linea rigorosa di Balla, già rilevata dai concretisti degli anni '50, vanno ad aggiungersi, negli ultimi decenni, allo svelamento della ricchissima vena poetica del "grande esperimento" dell'avanguardia russa, più o meno legato al "cubofuturismo" di Kliebnikov, Kručnych e Majakovskij del primo periodo, parallelamente al disegno e al "design" di artisti grafici come Rodčenko, Lissitskij, Malevič e Cončarova. Oggi possiamo pertanto sottolineare con maggior enfasi il ruolo fondamentale svolto dal Futurismo e dai Futurismi per l'apertura di nuove strade ai linguaggi artistici del nostro tempo.

Senza nuocere alle ovvie varianti, individuali e generazionali e alle peculiarità dei diversi contesti che il crescente contributo degli artefatti tecnologici tipici di questo quarto di secolo - dalla videopoesia alla poesia olografica - rende sempre più differenziati, è possibile rendersi conto di come l'inflessione della Poesia Concreta non avrebbe mai avuto luogo se le prime avanguardie, Futurismo in testa, non avessero scosso le fondamenta della poesia tradizionale e formulato alcune questioni basilari della Modernità volta ad un profondo mutamento dei modi di presentare e percepire la poesia.

È estremamente pertinente, in questo senso,

la riflessione critica di Marjorie Perloff nel Libro "The Futurist Moment (Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture", 1986). Un momento che, anche adesso, "post-tutto" si mantiene vivo nella memoria realizzatrice del presente al quale si avvicina molto di più che i tentativi, velati o meno, di ritornare al presunto equilibrio dei linguaggi convenzionali o contrattuali. Negando la Modernità questi tentativi negano la propria epoca che il Futurismo, anche se in modo incompleto, ha saputo comprendere in alcuni dei suoi tratti essenziali, inaseminando, in un modo o nell'altro, tutta la poesia d'invenzione successiva.

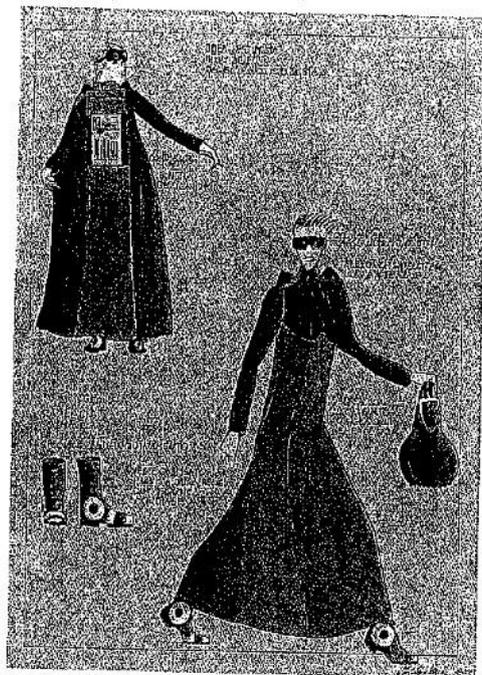
Augusto de Campos

eixoôlho  
polofixo  
eixoflor  
pêsofixo  
eixosolo  
ôlhofixo

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
cloaca



*Fendissime*



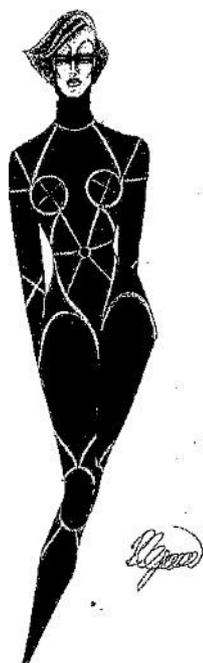
*Mafalda d'Assia*



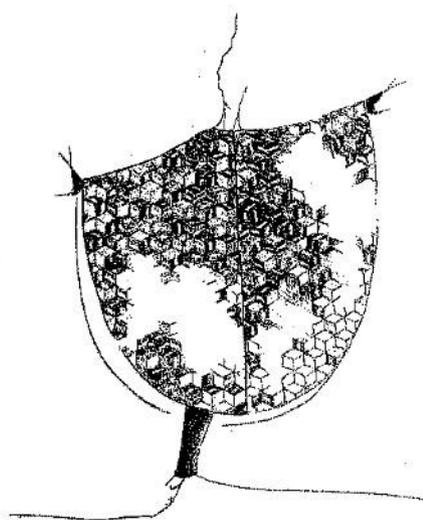
*Francesco Fiordelli*



*Anna Giammusso*



*Roberto Lepore*



*Paola Marzotto*



*Egon von Fürstenberg*



*Giovanni Torlonia*

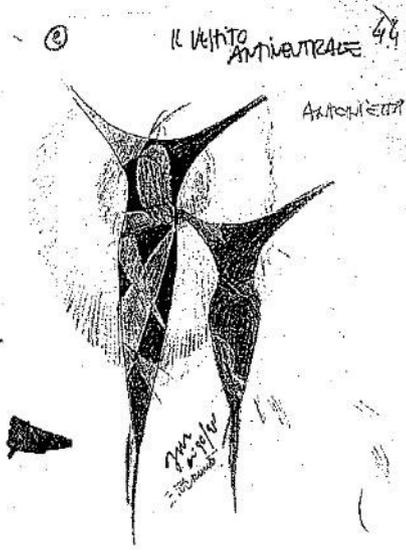
## FUTURISMO COME ISPIRAZIONE

Giacomo Balla aderisce al futurismo ritrovando nei concetti di Marinetti le idee che lo appassionano e lo tormentano: il movimento e la luce. E disegna l'abito anti neutrale. Nel '14 egli diventa stilista di moda maschile: modello e tessuto.

Nel periodo futurista abbiamo grandi pittori che si occupano di teatro, quindi anche di scene e di manifesti. Giacomo Balla e Fortunato Depero si dedicano anche alla costruzione di coreografie o scene immaginate in una sorta di originale flora da fiaba, metallica e cristallina. La figura umana compare e scompare in mani quadrate, bracci a cilindri, teste triangolari, tutto un universo figurativo ma da intuire attraverso la suggestione magica del futurismo.

A tutto questo i nostri ragazzi si sono ispirati per i loro modelli che sono soprattutto attuali e vari e risentono naturalmente del loro gusto e della loro fantasia: cioè una interpretazione del futurismo molto particolare, del tutto personale.

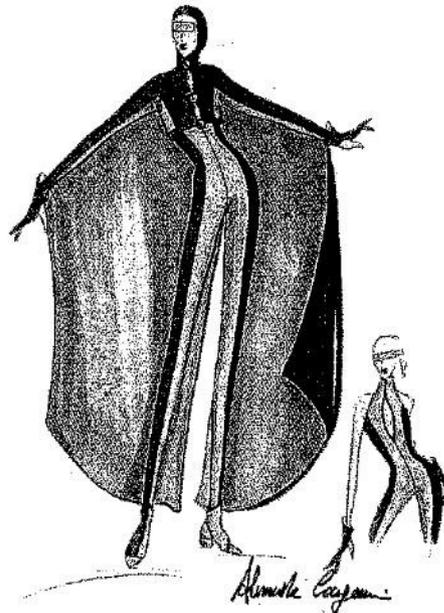
*Rosana Pistolesse*



*Francesco Maria Bandini*



*Asturi*



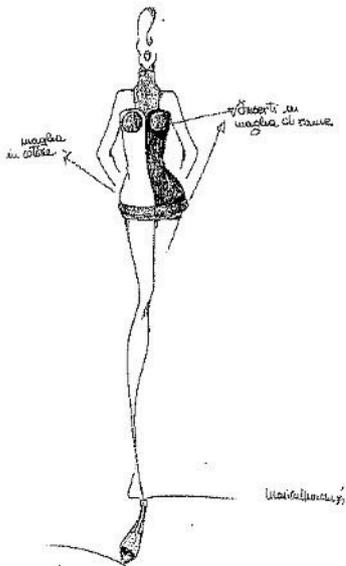
*Alessandra Cangemi*



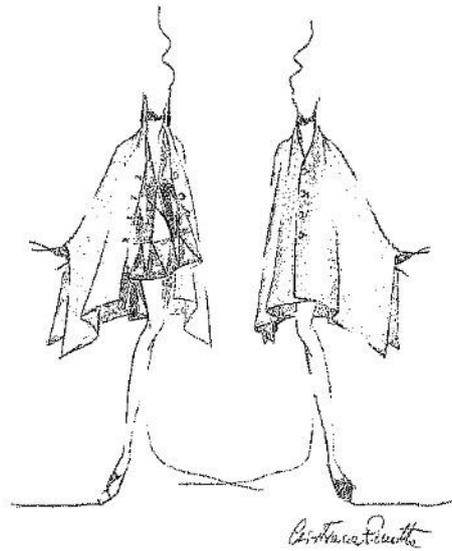
Laura Coluccio



Claudia Frega



Marica Maranesi



Cristiana Perrotta

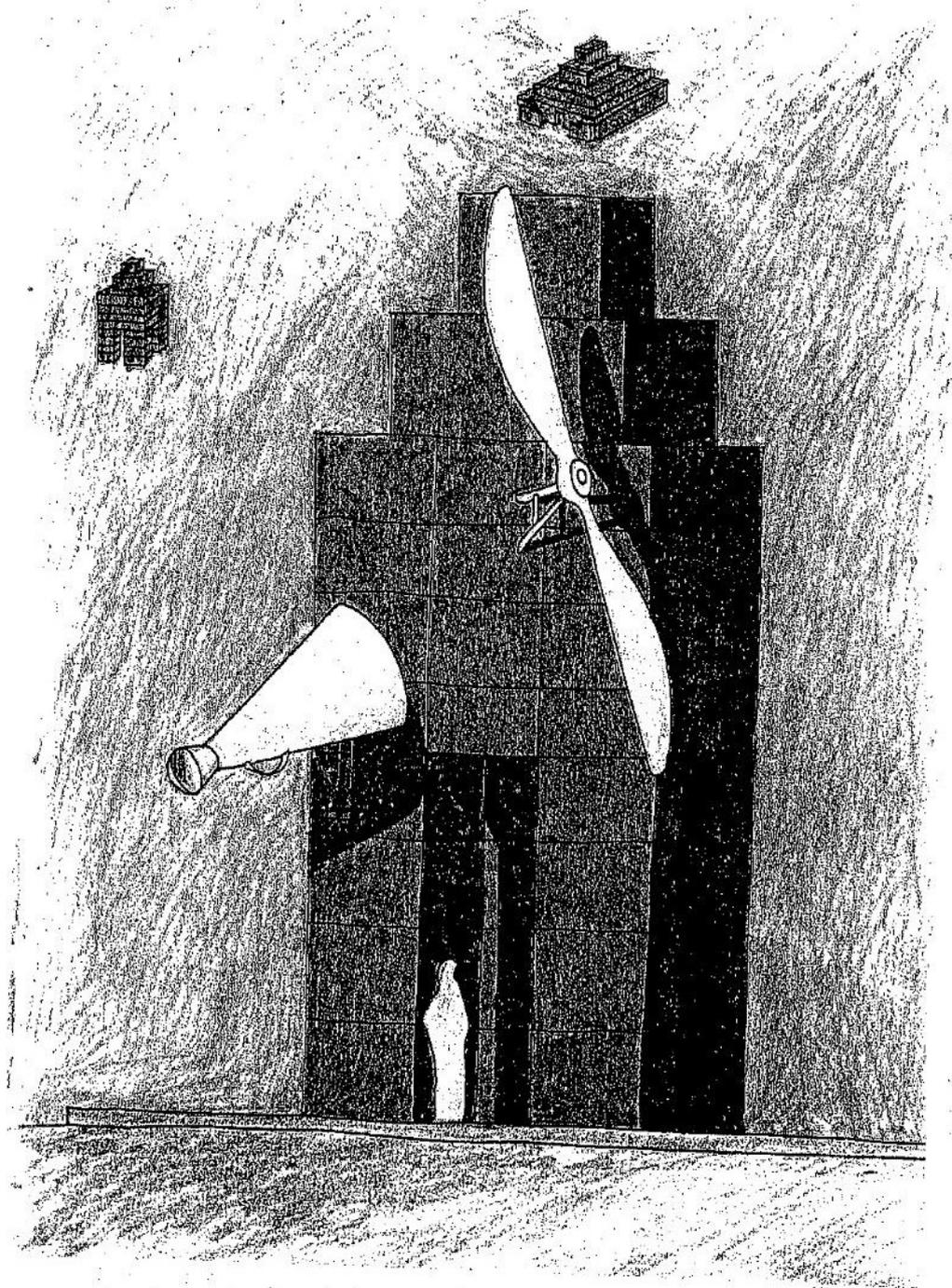
Per comprendere il senso di una perseguita circolarità progettuale nel nome di una continua contaminazione disciplinare, come nel caso della progettazione complessiva della configurazione degli spazi e delle strutture espositive, dell'immagine e della grafica per la manifestazione "Roma Festival '91, intorno al futurismo", è certo opportuno porsi il problema del ruolo delle figure professionalmente coinvolte in questa operazione se non dell'intero sistema di trasmissibilità di più specificità disciplinare costretto a confrontarsi con l'universo di rifornimento di partenza, quello del Futurismo, per giungere, ad una nuova e diversa progettualità, che ne recuperi il senso, il metodo, ammesso che questo sia rintracciabile all'interno di quella particolare avanguardia storica, infine, una propria legittimità storica.

L'architetto non è solo colui che media il messaggio artistico e lo traduce in un altro sistema simbolico, ma è anche colui che storicamente lo costruisce, alla luce di tutti i parametri che concorrono alla produzione dell'opera. Ma in quanto figura storicamente determinata l'architetto è costretto a modificare continuamente i propri parametri di ricerca. Il suo compiuto non si limita alla pura e semplice formulazione del giudizio ma lo costringe ad abbracciare categorie storiche e filosofiche, letterarie o di altro genere, a lavorare selettivamente nella formulazione del giudizio per riuscire a comprendere e distinguere quanto di autentico e originale appartiene all'opera da quanto invece non è il prodotto di una moda, e ancora la comprensione di quanto di non "artistico" influisce sia nella singola opera che nella produzione complessiva di un artista o di una scuola. È utile partire allora da una citazione di Jacques Le Goff, per chiarire meglio il senso di tutto ciò: "Fra un pergolato di Versailles, un ragionamento filosofico di Malebranche, un precetto di versificazione di Boileau, una legge di Colbert sulle ipoteche, una sentenza di Bossuet sul regno di Dio, la distanza sembra infinita, i fatti sono così dissimili che al primo sguardo li si giudica isolati e separati. Ma i fatti comunicano tra loro attraverso la definizione dei gruppi nei quali sono compresi". Né da questo si allontana lo stesso Manfredo Tafuri, quando, nel mettere a fuoco quelli che sono attualmente i compiti della critica, sostiene che "Fra il mito dell'Ordine di Luis Kahn... e la mistica neoplastica... esiste assai meno distanza di quanto non lascerebbe supporre un diretto confronto fra opere". La figura dell'architetto si dovrebbe intrecciare con quella dello storico, e fra i due campi dovrebbe diventare difficile tracciare una net-

ta demarcazione. Diviene infatti impossibile, ed anche velleitario, se non deviante, comprendere un'opera all'interno dei soli parametri estetici. Poiché essi sono profondamente influenzati dall'ambiente nel quale si formano. Al di là dell'esperienza, per esempio, del futurismo già oggetto di numerosi studi per il suo carattere profondamente emblematico, in quanto ha posto drammaticamente, in sintonia con le altre avanguardie storiche, il problema del rapporto tra l'artista e la società. Né questo deve intendersi soltanto come vicenda personale, quanto piuttosto immediatamente riflessa nella stessa produzione, poiché sappiamo bene che qualsiasi opera acquista un senso ed un significato solo in rapporto all'ambiente nel quale si produce. E qui mi sembra giusto puntualizzare che per ambiente intendiamo tutta la complessità dei fattori presenti relativi sia alle tecniche artistiche e all'arte in senso ristretto che alla cultura ma anche alla committenza, sia il *che cosa* produrre che *per chi*, a chi è destinato, ecc. Tutti fattori questi che entrano, da sempre, nella produzione artistica e intellettuale, e io credo che l'architetto non possa sottrarsi a queste stesse considerazioni. Individuando quei prodotti piuttosto che un altro. Così ogni lettura che avviene in ambiti diversi come è il caso di queste reinterpretazioni futuriste per le microarchitetture individuate all'interno di Roma Festival '91, costituiscono una nuova interpretazione, una nuova costruzione nel corso della quale si aggiungono tessere ad un mosaico in parte già prefigurato, ma il tutto da un'ottica nuova, originale. Con un'immagine direi che se rimane costante il moto a luogo, l'oggetto dello studio o dell'analisi, cambia in modo significativo il moto da luogo, le motivazioni e le ragioni che determinano sia la scelta e l'interesse per un argomento piuttosto che un altro sia lo *sguardo critico* vero e proprio, l'interpretazione del fatto. Infatti nel procedere dell'analisi noi ci troviamo a dover mettere in rapporto fra loro fatti concreti, capirne le relazioni, i nessi, ed è proprio la costruzione di questi a determinare la nuova interpretazione, condizionata sia dalla correttezza del progetto critico che dall'ambiente nel quale ci si trova ad operare. Forse dopo questo, potremmo piuttosto parlare di come leggere criticamente un'architettura in modo analogo a come si impara a leggere un quadro, e si scoprirà che si tratta innanzitutto di praticare una disciplina, nella quale è difficile trovare un *modus operandi* preconfezionato, ciascuno di noi è costretto continuamente a verificare i limiti della propria strumentazione, a debordare continuamente di fronte all'emergere di nuovi materiali, nuove consapevolezze. Come l'arte, intesa come campo d'applicazione, così l'architettura è sempre un "lavoro in corso", un continuo mettere alla prova le proprie tecniche, e quindi abbandonarle, modificarle, so-

stituirle. Possiamo allora parlare solo dal punto di vista soggettivo, e la cosa giusta ci pare, per chi ne fruisce, sarebbe quella di raccontare come procedere un lavoro di rilettura critica, attraverso la formulazione di ipotesi, l'eventuale verifica, la scoperta di essere partiti magari da presupposti sbagliati, come qualche volta avviene, il lavoro di raccolta e di scarto dei materiali, le incomprendimenti, che spesso si fondano sulla nostra emotività e affettività, il confronto non solo delle architetture ma anche delle ideologie, la ricerca del pensiero dominante di un'epoca, ecc. Io penso a queste riprogettazioni allora come a un viaggio del quale si immagina, ma non si conosce chiaramente la meta. È ovvio che esiste un'esperienza e una sensibilità, maturati nel corso del tempo, che in un certo senso costruiscono una gerarchia fra i temi, ma ogni lavoro a distanza di anni, talvolta anche pochi, messo alla prova, si presenterà sempre incompleto quando non errato, se non addirittura, slittato nella sua comprensione.

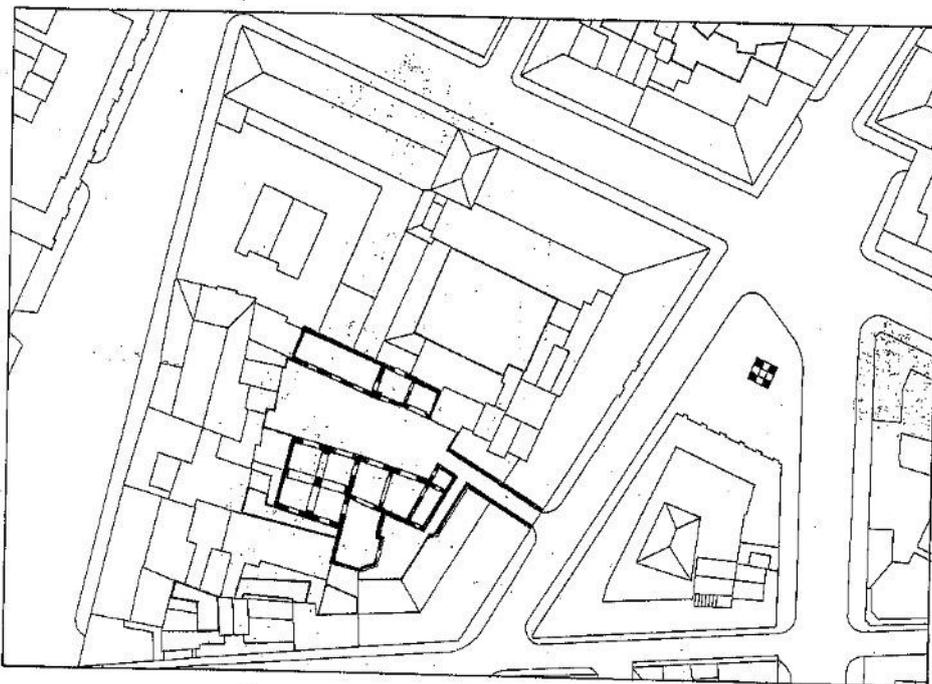
Francesco Moschini



PROGETTO DI UN CHIOSCO  
IN L. GOLDONI

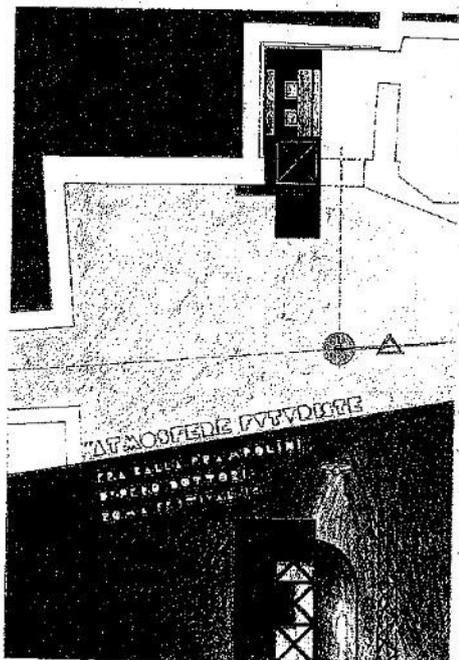
U. Colombari, G. De Boni,  
C.M. Sadich  
con: A. Martellotta, D. Morano

## PADIGLIONI EFFIMERI



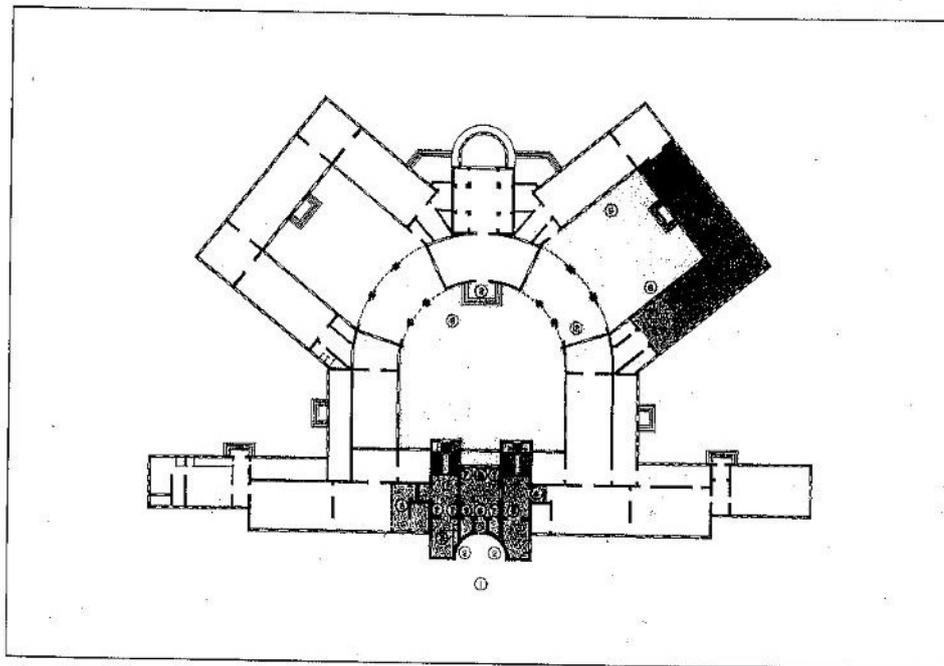
PROGETTO DI ALLESTIMENTO  
SCUDERIE DI PALAZZO RUSPOLI:

U. Colombari, G. De Boni, C.M. Sadich  
con: A. Martellotta, D. Morano



PROGETTO PER UN'HOSPITALITY  
A PALAZZO RUSPOLI:

G. Amici  
con: N. Tomassi, M. Valletti Borgnini



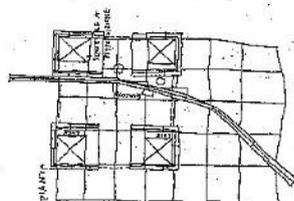
PROGETTO DI ALLESTIMENTO PER LA MOSTRA  
AL MUSEO DEL GENIO:

Gli Amici, L. Clerici, G. De Boni



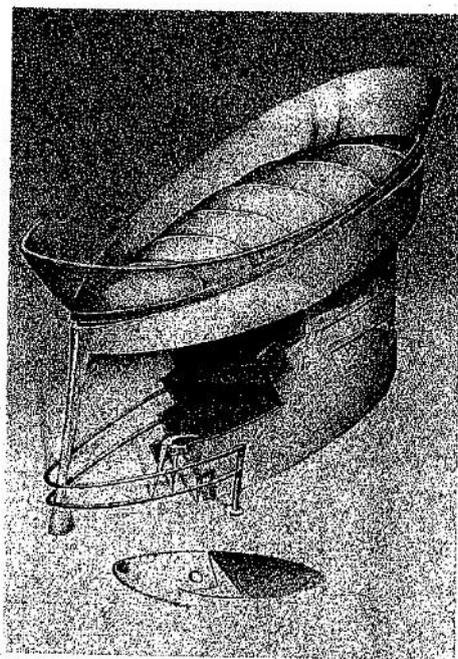
PROGETTO PER UN'HOSPITALITY  
AL MUSEO DEL GENIO

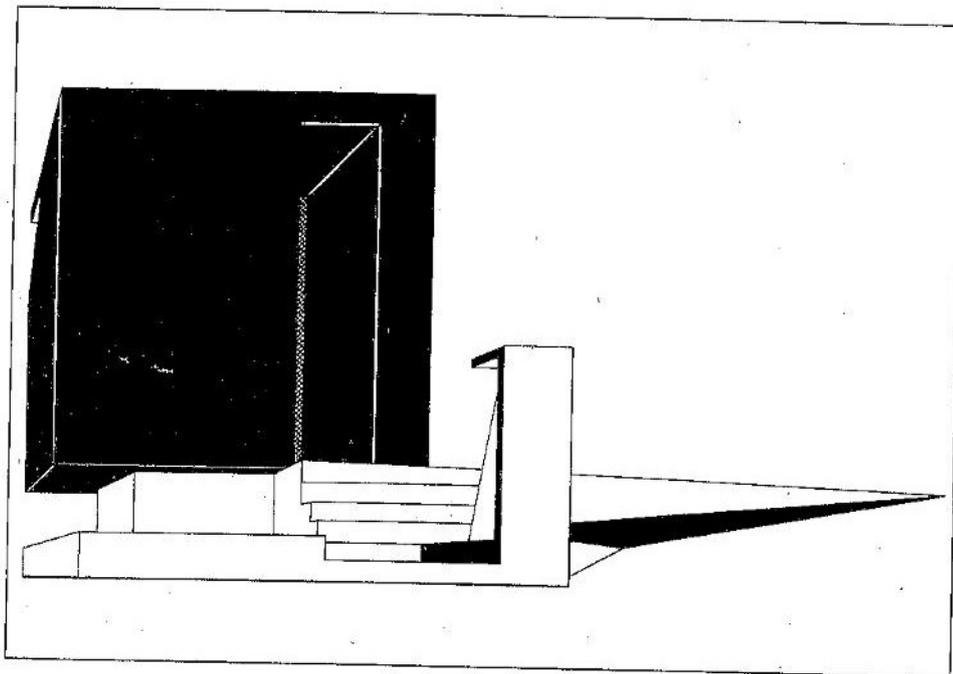
M. Beccu, F. Ramondo  
con: F. Corsi, A. Laurenzi



PROGETTO PER UNO STAND ESPOSITIVO AL  
MUSEO DEL GENIO:

S. Cassio





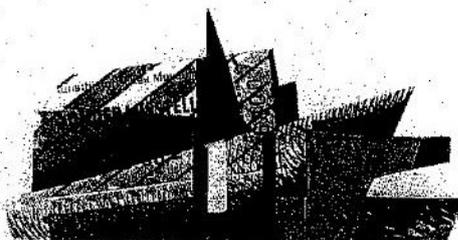
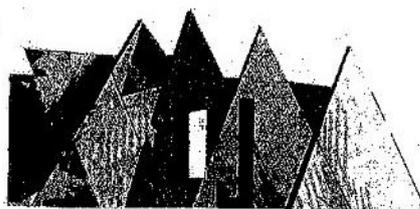
PROGETTO PER UN'HOSPITALITY  
AL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI.

G. Neri  
con: A. Fratto, C. Tomboloni

Giardino Mori - Casa A. Pirelli - Milano - 1930  
Studio per l'ospitalità in Palazzo delle Esposizioni

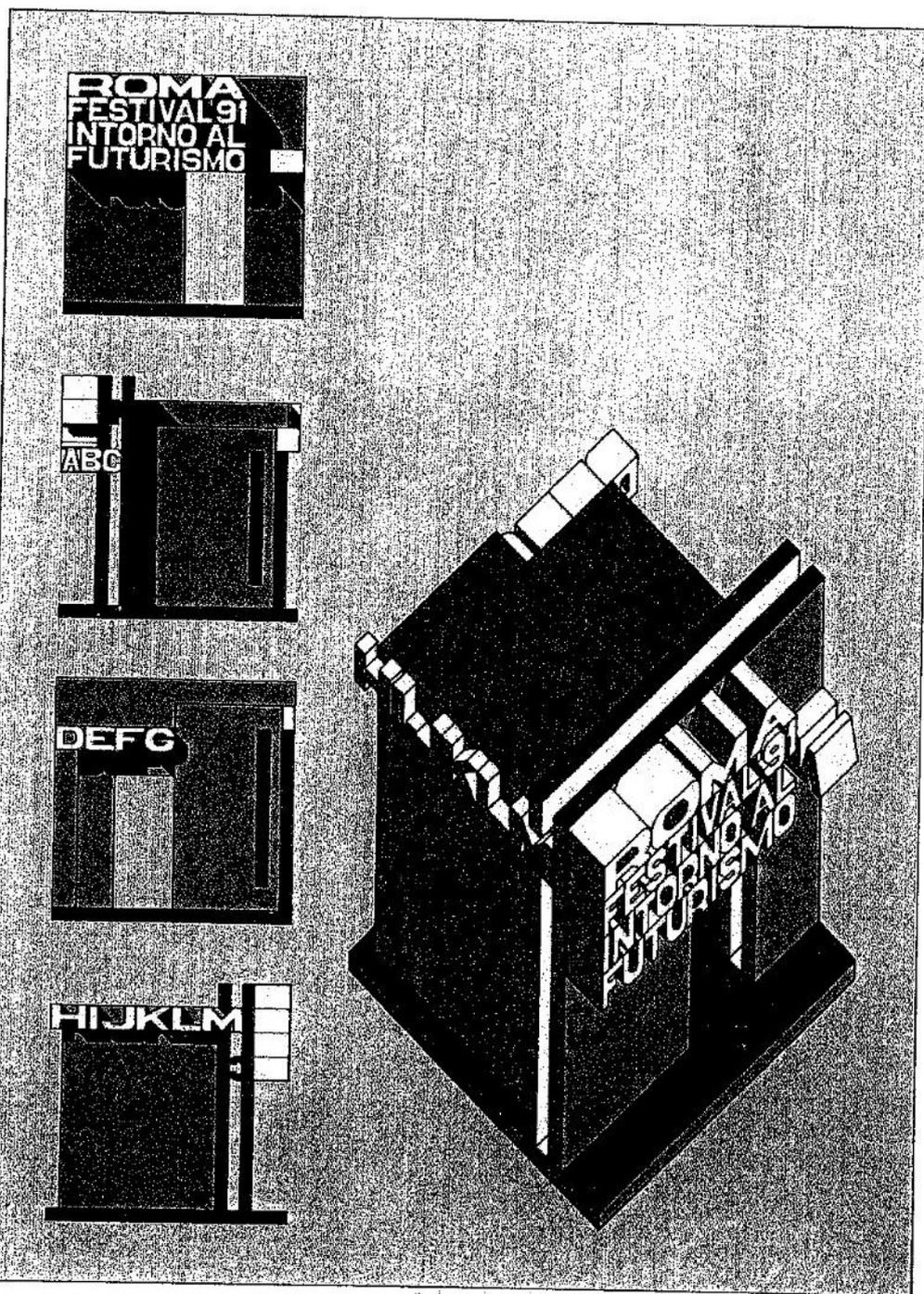


"MUSEO" Giorgio e Majakovskij



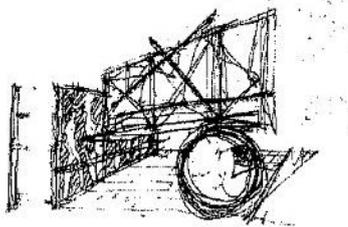
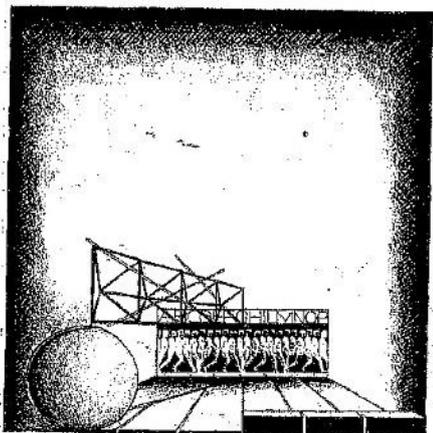
STUDI PER UN'HOSPITALITY  
AL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI.

G. Neri  
con: A. Fratto, C. Tomboloni

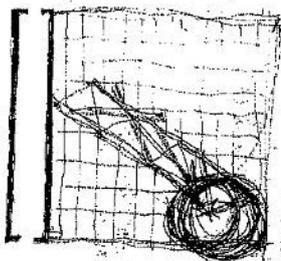


PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

S. Mitra  
con: A. Ceglia, G.L. Mattiace, A. Orsini



SCHEZZO PERSPETTICO

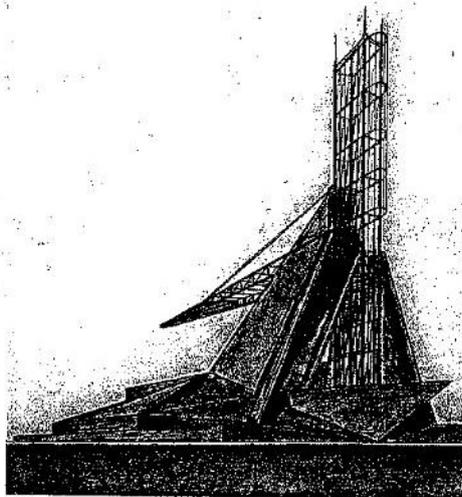
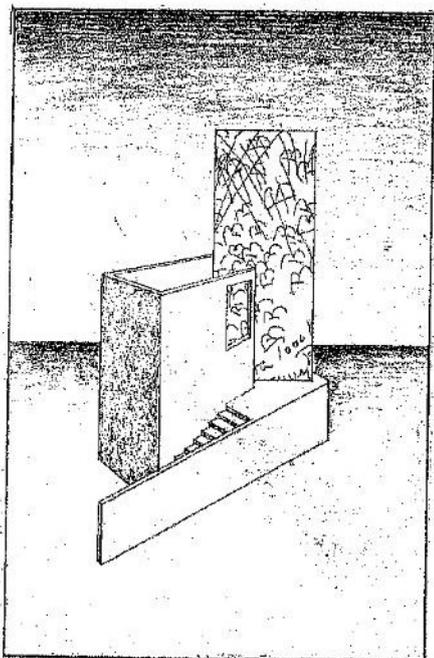


PINUTI

F. OTTONE, N. CHROSCICCI, D. ZOLLINO

PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

F. Ottone  
con: N. Chroscicci, D. Zollino



PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

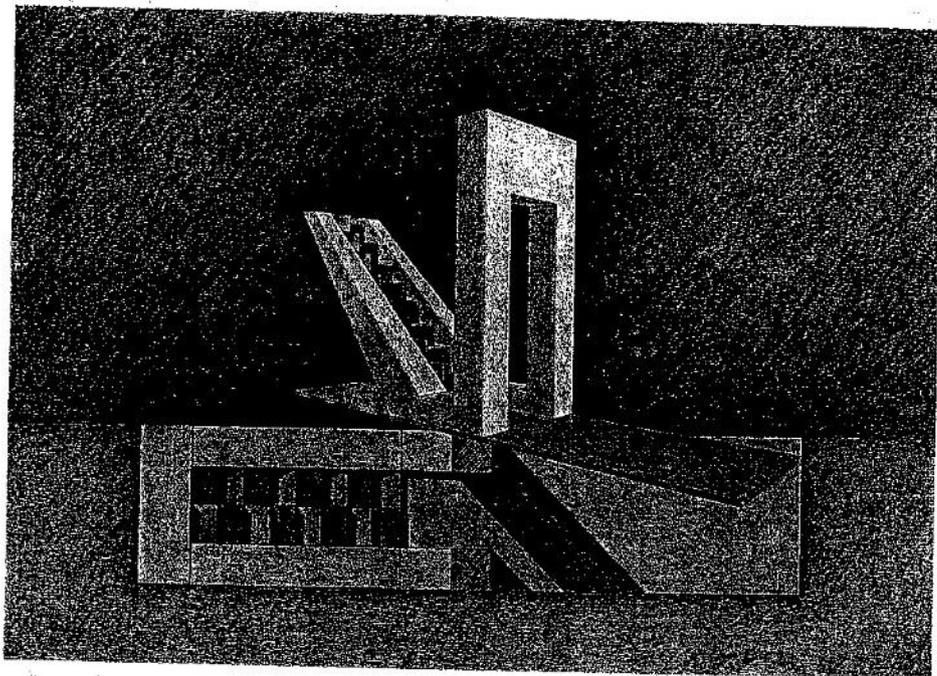
C. Vaccaro  
con: V. Buscicchio, A. Garcea

PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

L. Rattazzi  
con S. Ardevini, C. Caputi

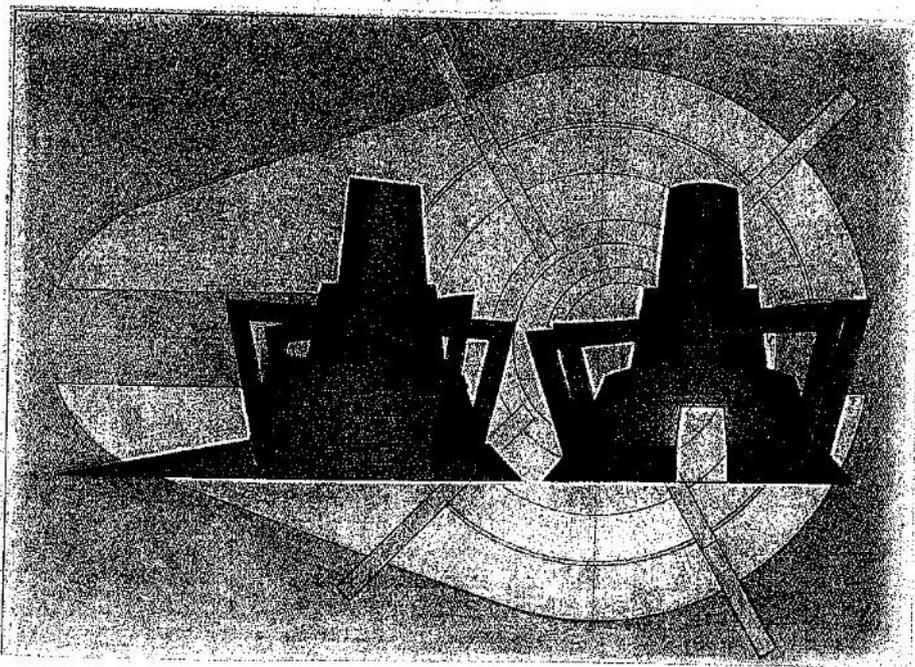
PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

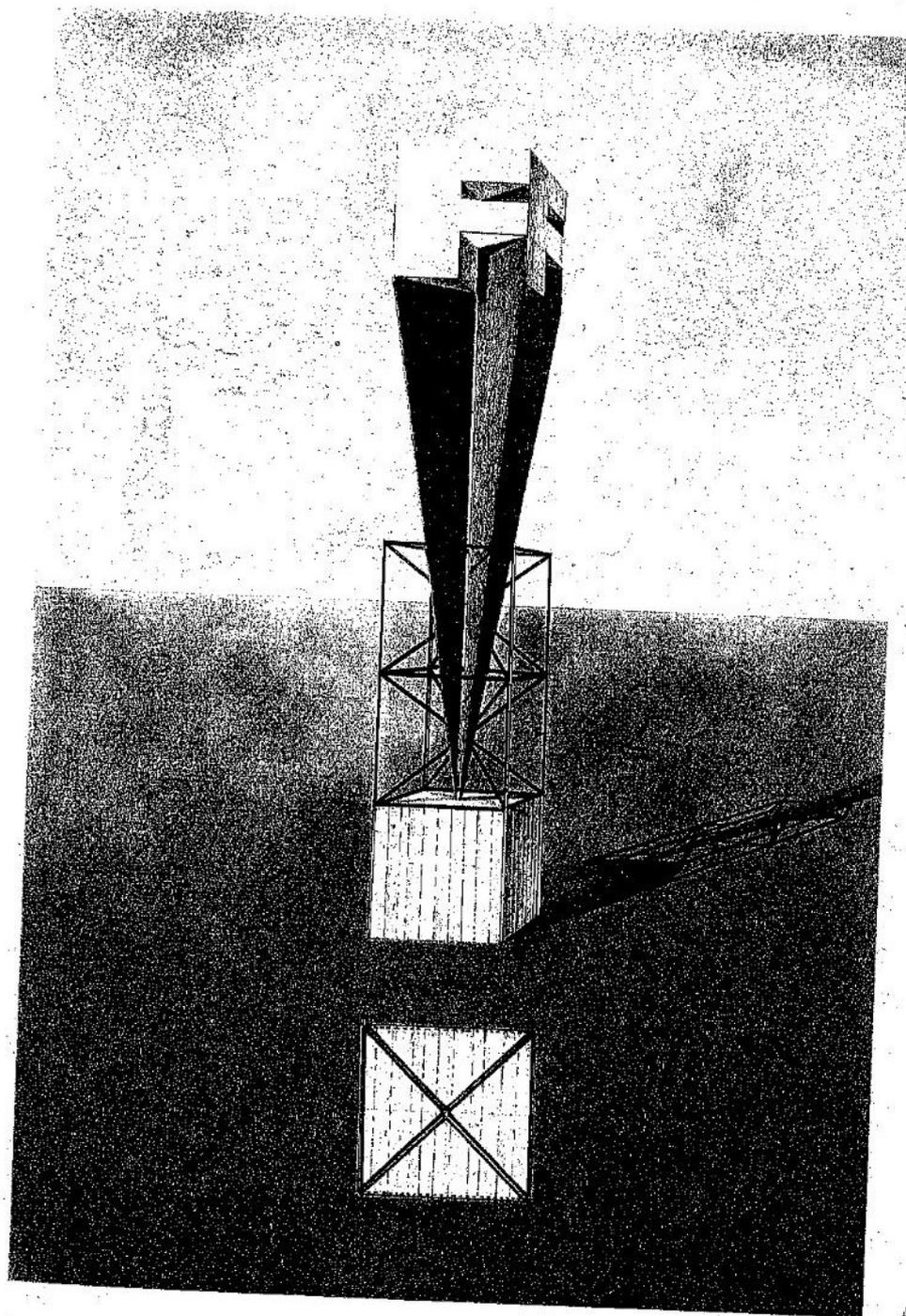
I. Mariotti  
con: V. Cimino, F. Riganello

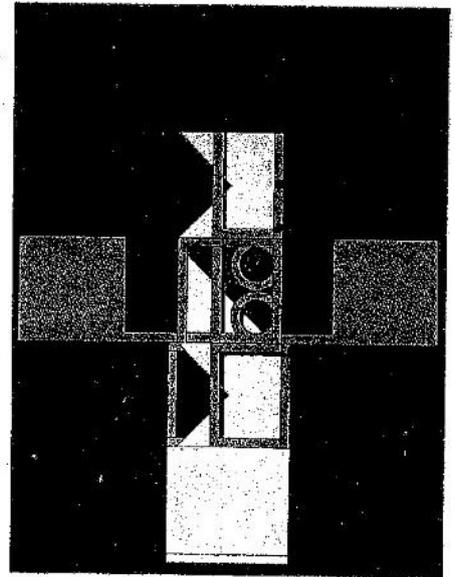
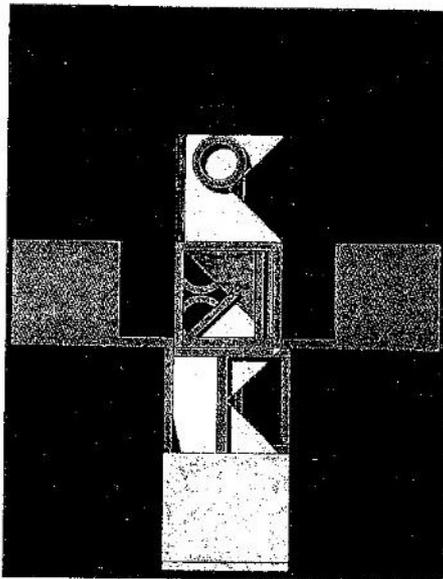
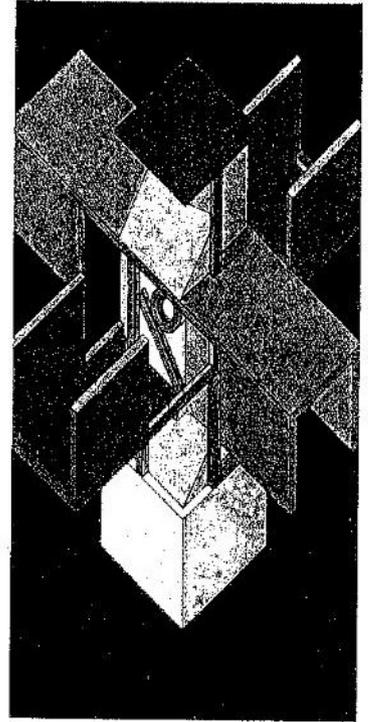
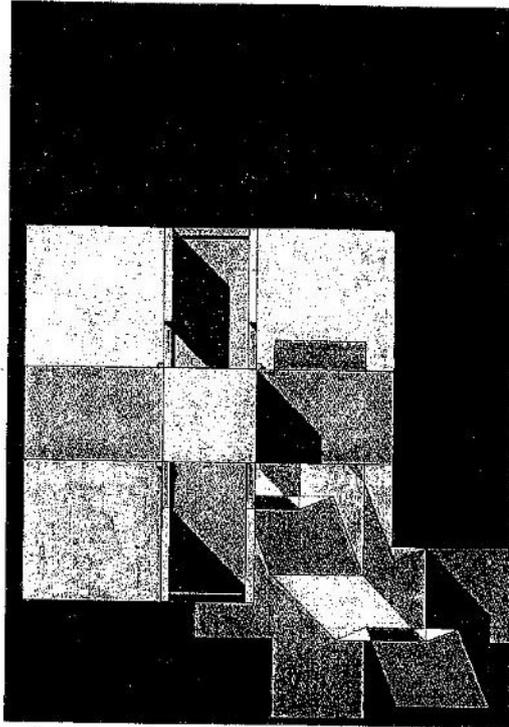


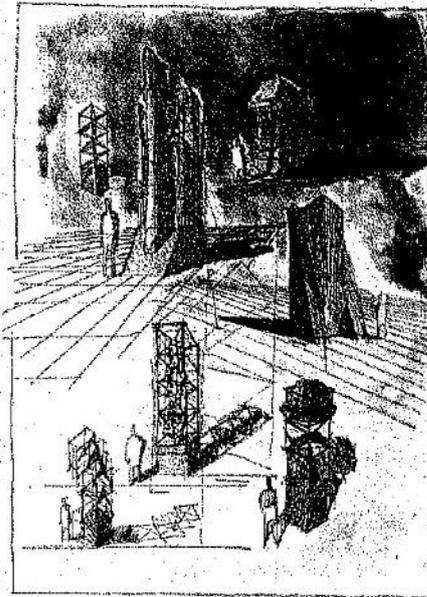
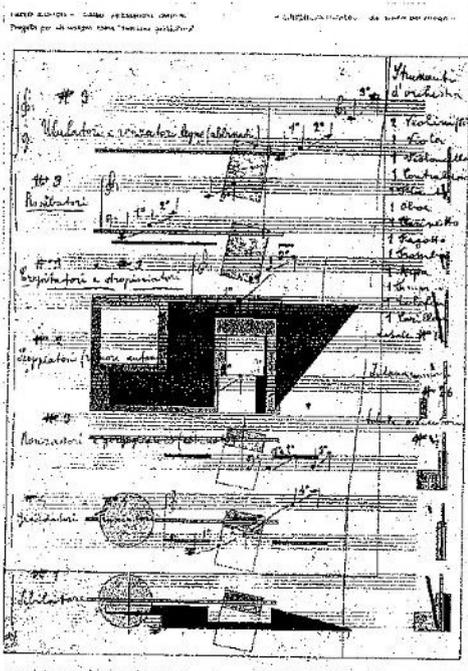
PROGETTO DI UNA MICROARCHITETTURA

M.L. Mutschlechner (consulenza)  
con: G. Marini, L. Sperati



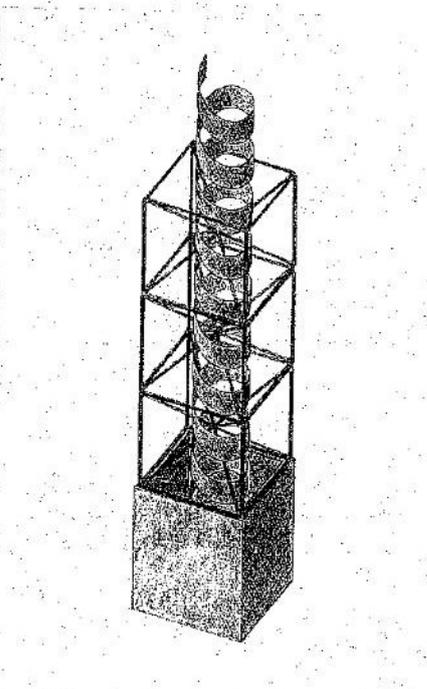
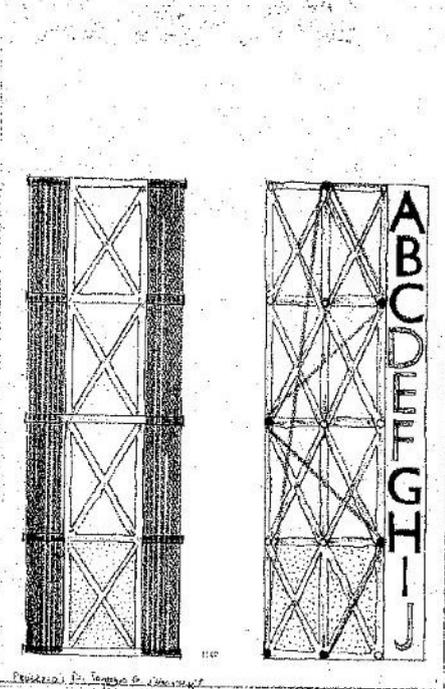






P. Zoffoli

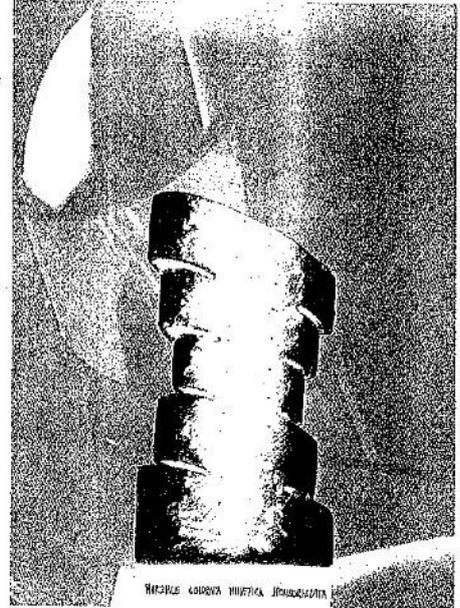
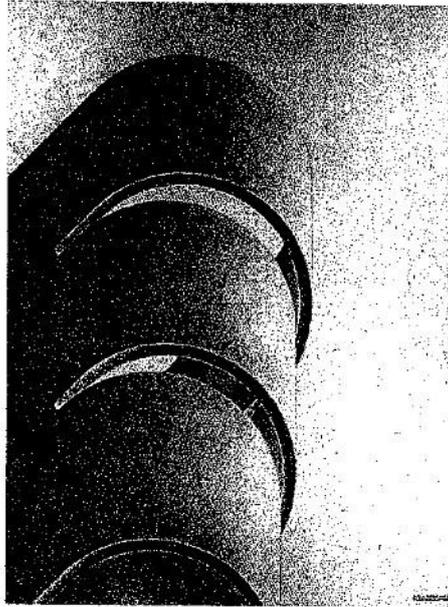
M. Dobrovich



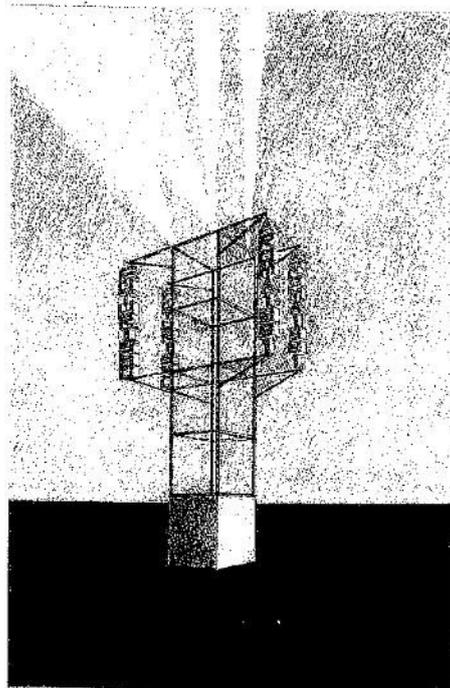
S. Cherchi, G. Di Tommaso, S. Nacamulli

A. Gianlorenzo

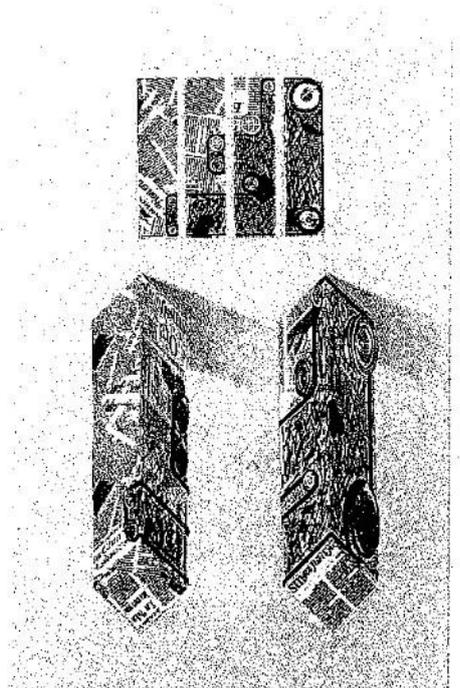
R. Di Salvo, B. Mazzone

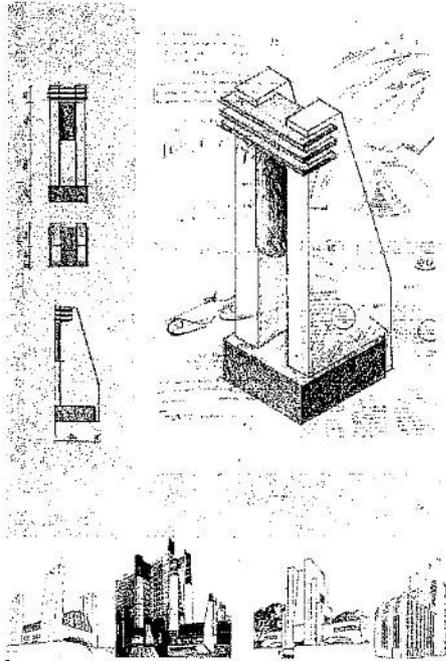
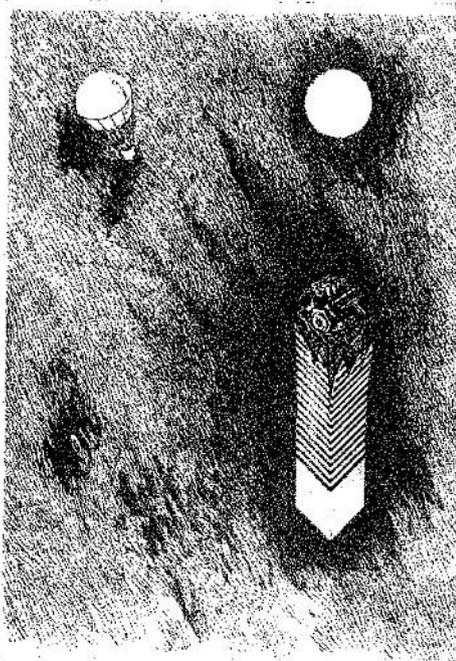


M. Cesarini



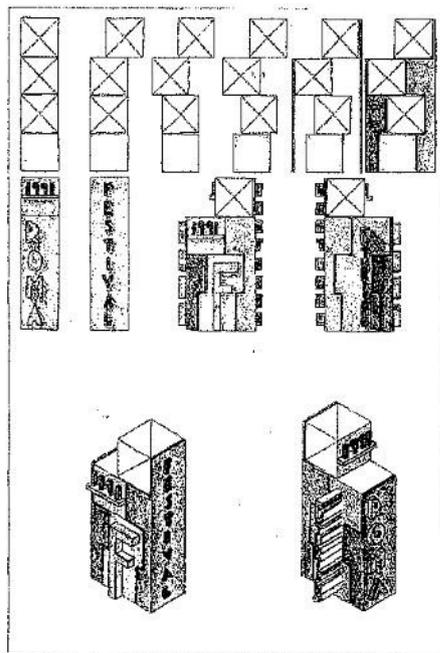
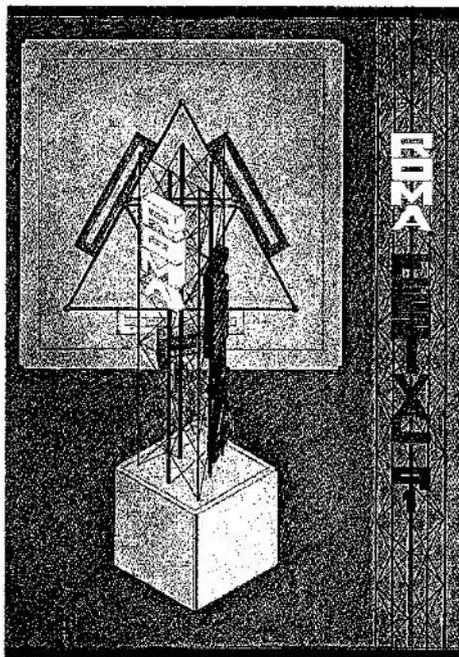
D. Morano





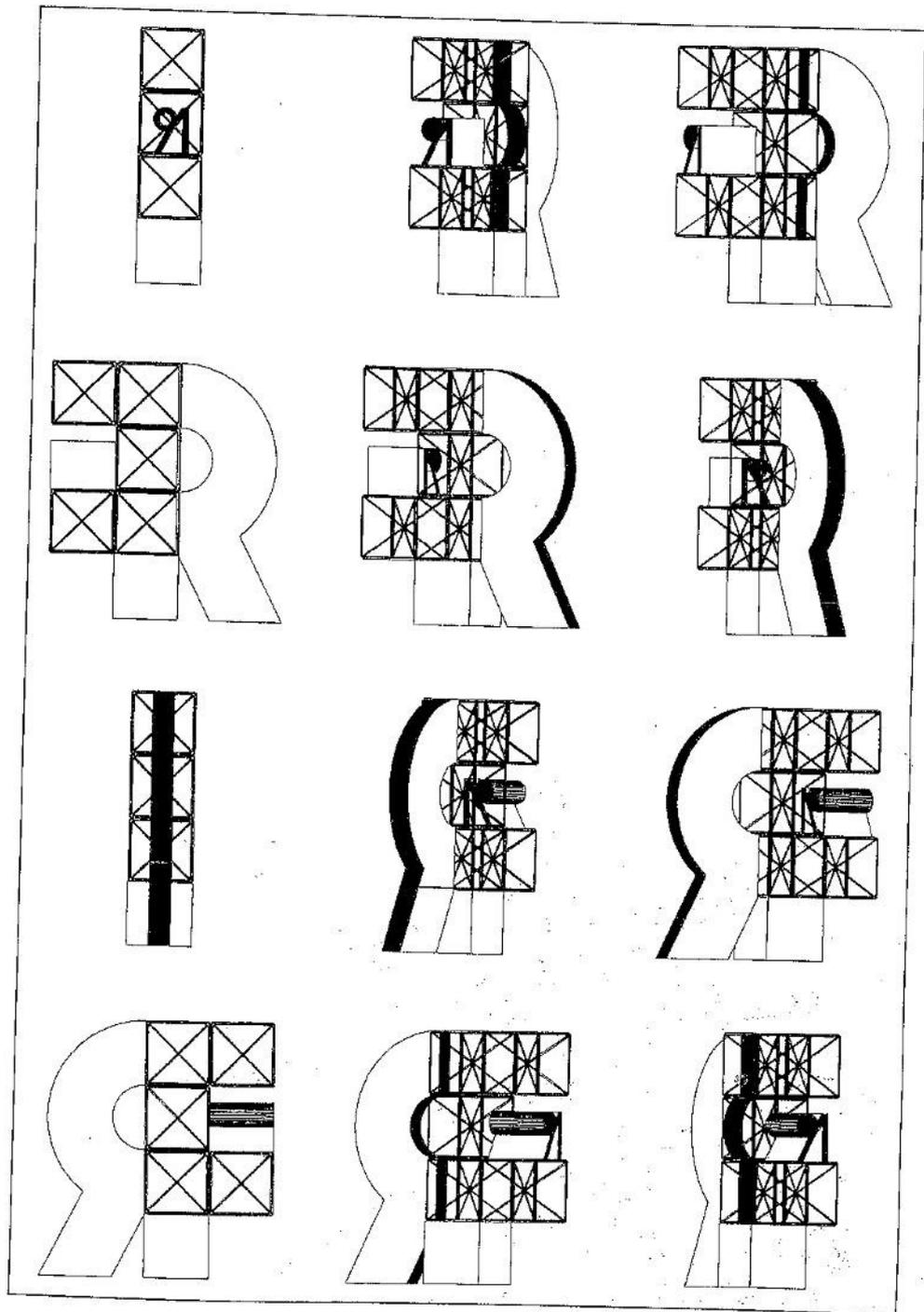
A. Martellotta

A. Salvini

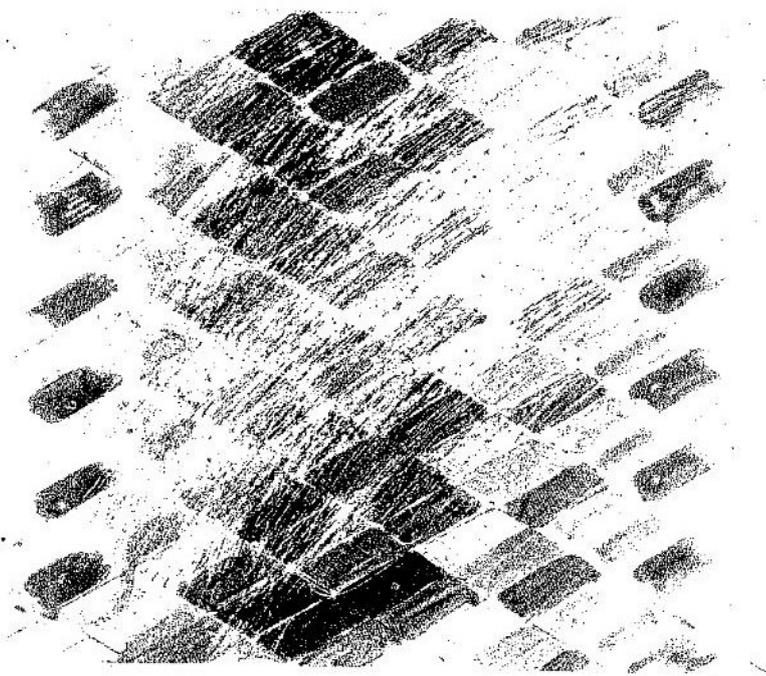


N. Tomassi

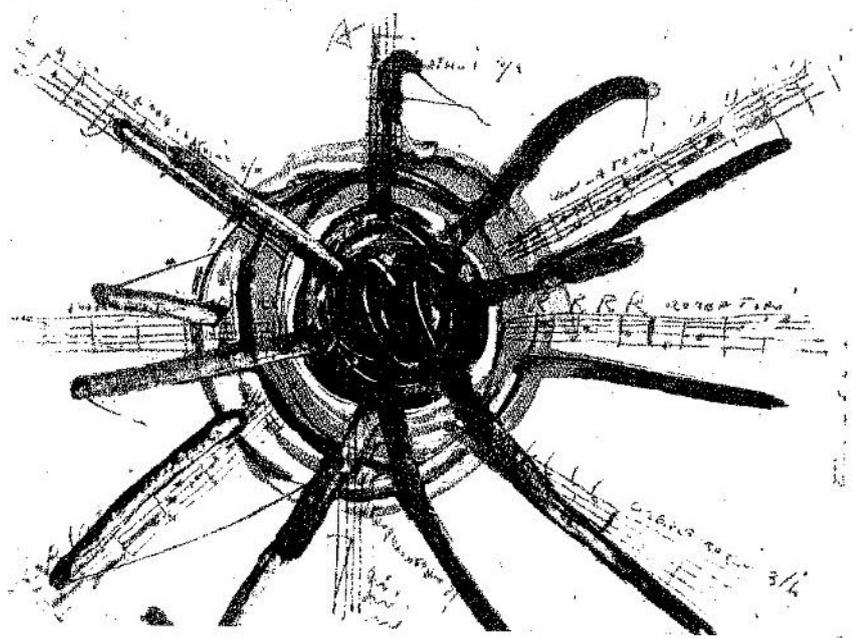
L. Barzagli

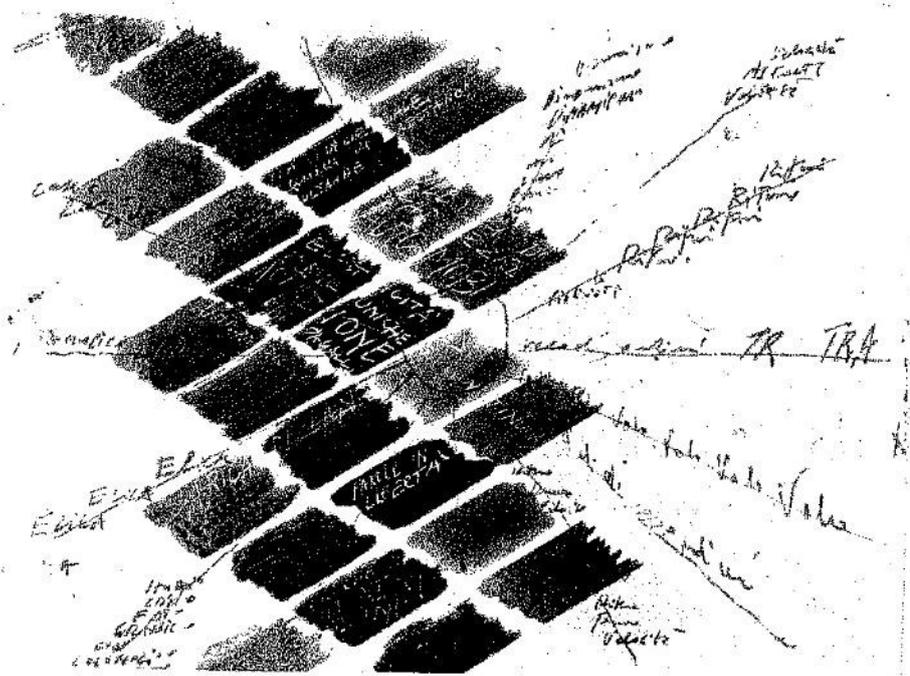
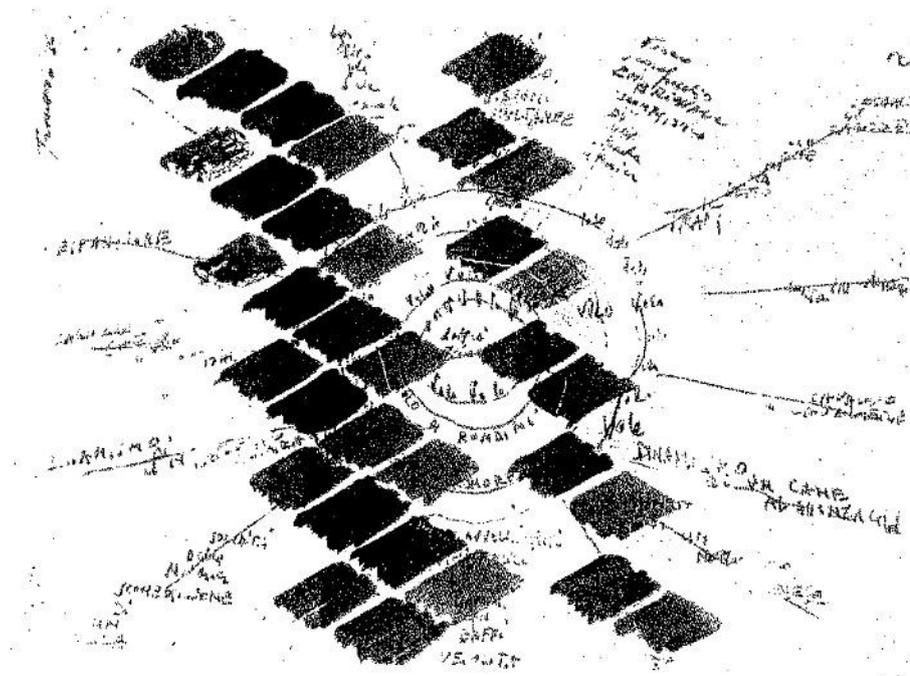


C.M. Sadich



SCENOGRAFIA AL TEATRO DELL'OPERA  
Studi preliminari  
S. Tramonti





Una grande tavola sovraccarica di oggetti può ben rappresentare l'immagine di quest'epoca: epoca di prosperità e di conflitti, ingenua ed eccentrica come la mistura di umorismo e di assurdo che la definisce. L'aspetto dell'epoca è vivace, chiassoso, e vive di discontinuità, di "ostensione". E dunque l'arte, che non può avere altra forma che quella del suo tempo, vi agisce captando ciò che accade nei luoghi più disparati e rimontandolo in una successione temporale unica che è ormai comune a tutto il mondo.

È il trionfo dell'"evento", che si inserisce a sua volta in una rappresentazione per flussi offrendo a ciascun soggetto l'occasione di costruire un "testo", di tracciare un percorso originale in uno spazio finalmente privo di qualunque luogo privilegiato.

Così le forme estetiche si esercitano a scomporre e ricomporre l'insieme dei modi con cui si vive: da mosaico dell'informazione al

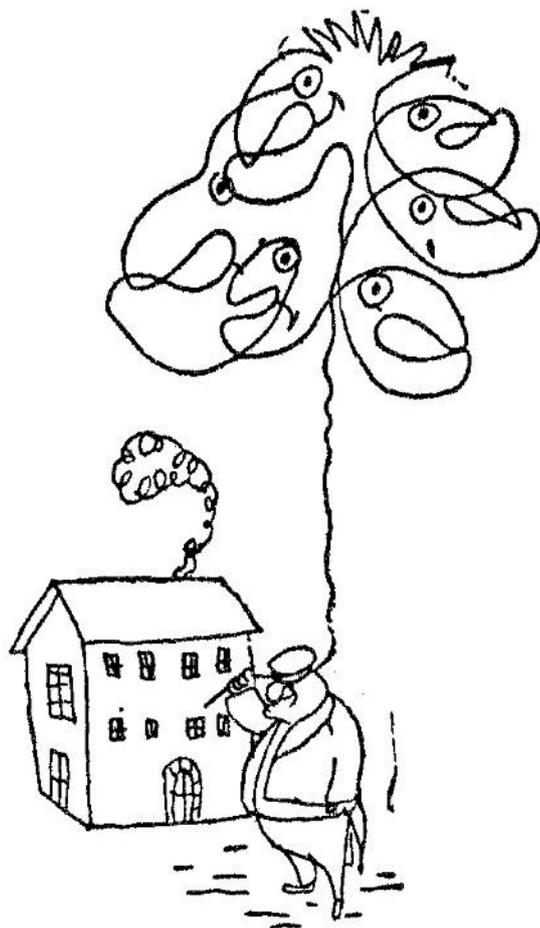
ritmo accelerato dei gesti che formano le innumerevoli realtà metropolitane, dall'oceanico di oggetti materiali che ci circondano alla fantasmagoria degli stili di vita che, onnivori, rapidamente noi consumiamo.

L'arte sfrutta insomma abilmente, e miscela tra loro, i "linguaggi del corpo" e li fonde con i sommersi linguaggi "immaginari" che vengono prodotti nello spazio e nel tempo, senza operare alcuna esclusione o limitazione. Viviamo quindi un'epoca di arte cinetica: arte come manifestazione estetica di un modularismo che afferma l'equilibrio fluido delle forme in uno spazio dove l'immagine appare e scompare producendo combinazioni fuggevoli di percezione estetiche.

Mai come in questo secolo l'esperienza artistica si "deterritorializza", si spoglia di quell'identificazione con i codici "locali" che ne garantiva, ma anche limitava spazialmente, l'efficacia. A partire dal futuri-

simo, il testo estetico tende a comporsi attraverso la somma di frammenti disparati, attraverso l'esercizio di un eclettismo che prende indifferentemente a prestito elementi da ogni cultura e da ogni epoca storica *poiché è virtù di questo tempo trovarsi a proprio agio ovunque*. Vulnerabile all'estremo a tutti i messaggi, a tutti gli stili, a tutti i sottoculti, l'esperienza estetica si manifesta come un "comportamento di ricerca" che ci libera da tutte le costrizioni imposte dalla tradizionale unicità dello stile dominante. Attingendo a piene mani al grande bazar internazionale di modelli estetici reciprocamente concorrenti, l'arte moltiplica le possibilità di scelta individuali conducendo in modo assolutamente inedito la sua eterna battaglia contro la standardizzazione dell'esperienza estetica.

Alessandra Briganti



## Indice degli autori

- [1] Edgar Lee Masters "Antologia di Spoon River", traduzione di Antonio Porta, Oscar Mondadori
- [2] F.T. Marinetti "Fondazione e Manifesto del Futurismo", pubblicato dal - Figaro - di Parigi il 20 febbraio 1909, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [3] Aldo Palazzeschi "I futuristi" di Francesco Crisi, Newton Compton Editori
- [4] Ezra Pound da "Opere scelte" a cura di Mary De Rachewiltz I Meridiani - Arnoldo Mondadori Editore
- [5] F.T. Marinetti "Fondazione e Manifesto del Futurismo" pubblicato dal - Figaro - di Parigi il 20 febbraio 1909, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [6] Nelson Morpurgo "Canzone di Fortunello"
- [7] F.T. Marinetti "Fondazione e Manifesto del Futurismo" pubblicato dal - Figaro - di Parigi il 20 febbraio 1909, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [8] Vladimir Majakovskij "La nuvola in calzoni", traduzione di Remo Faccani, Letteratura universale Marisilio
- [9] William Shakespeare "Amleto", traduzione di Cesare Vico Lodovico, Einaudi Editore
- [10] George Groddeck "Il libro dell'Es" - traduzione di Laura Schwarz, Adelphi Edizione
- [11] Ernst Kris "Ricerche psicoanalitiche sull'arte", traduzione di Elvio Fachinelli, Piccola Biblioteca Einaudi
- [12] U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, C. Severini "La pittura futurista Manifesto tecnico" 11 febbraio 1910, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [13] Karl Valentin "Tingeltangel", traduzione di Mara Fazio, Adelphi Edizioni
- [14] Enrico Crispolti "Atmosfera Futurista" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [15] U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, C. Severini "Manifesto dei Pittori futuristi" 11 febbraio 1910, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [16] Vladimir Majakovskij "Majakovskij e il Teatro russo d'avanguardia" di Angelo Maria Ripellino, Piccola Biblioteca Einaudi
- [17] Eugenio Giovanetti in "Comoedia" (Milano), a. XIII, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1931, da "Cronache del Teatro Futurista" di Giovanni Antonucci, Edizione Abete
- [18] Ettore Petrolini
- [19] Umberto Boccioni a Giuseppe Sprovieri che espose nella sua galleria di Milano delle opere futuriste
- [20] Carlo Ludovico Bragaglia "La fotodinamica" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [21] F.T. Marinetti "La canzone del mendicante d'amore" da "I Futuristi" di Francesco Crisi, Newton Compton Editori
- [22] F.T. Marinetti, Tato "La Fotografia futurista" (manifesto futurista, 16 aprile 1910), da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [23] Vladimir Majakovskij "Bene!" da "Majakovskij opere scelte" poesie, poemi, teatro, a cura di Mario De Micheli, traduzione di Mario De Micheli e Giovanni Ketoff, Universale Economica Feltrinelli
- [24] Marshall McLuhan "Gli strumenti del comunicare", traduzione di Ettore Capriolo, Il Saggiatore
- [25] G. Balla, F. Depero "Il giocattolo futurista" dalla "Ricostruzione futurista del mondo", 11 marzo 1915
- [26] Marshall McLuhan "Gli strumenti del comunicare", traduzione di Ettore Capriolo, Il Saggiatore
- [27] Fernand Leger "A proposito del cinema", da "Il Cinema d'avanguardia 1910-1930" a cura di Paolo Bertutto, Marsilio Editore
- [28] Anonimo in "Il Nuovo Giornale" (Firenze), 29 gennaio 1917, da "Cronache del Teatro Futurista" di Giovanni Antonucci, Edizioni Abete
- [29] F.T. Marinetti "Vita Futurista" da "Cinema d'avanguardia degli anni 20", Edizioni Marsilio
- [30] René Clair da "Il Cinema d'avanguardia 1910-1930" a cura di Paolo Bertutto, Marsilio Editore
- [31] F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, futuristi "Manifesto della Cinematografia futurista" Milano, 11 settembre 1916 da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [32] F. Depero da "La realtà attrezzata" di Paolo Fossati, Piccola Biblioteca Einaudi
- [33] Ettore Petrolini da "Petrolini e i futuristi" di Giovanni Lista, Edizioni Taide
- [34] Carlo Ludovico Bragaglia "Il Cinema e i futuristi" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [35] Vladimir Majakovskij da "Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia" di Angelo Maria Ripellino, Piccola Biblioteca Einaudi
- [36] Fernand Leger "A proposito di cinema" da "Il Cinema d'avanguardia 1910-1930" a cura di Paolo Bertutto, Marsilio Editore
- [37] Charlie Chaplin vide la Duse nella "Porta chiusa" di Marco Praga (due mesi prima della morte di lei) e ne scrisse sul Los Angeles Times queste espressioni
- [38] Vladimirs Majakovskij "Frammento" da "Majakovskij opere scelte" poesie, poemi, teatro, a cura di Mario De Micheli, Universale Economica Feltrinelli
- [39] Piero Illari da un'intervista a Ettore Petrolini, da "Petrolini e il futurismo" di Giovanni Lista, Edizioni Taide
- [40] F.T. Marinetti, i poeti futuristi: C.P. Lucini, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carrieri, M. Betuda, G. Manzella-Prontini, E. Cardile, Armando Mazza, Auro D'Alba, ecc.; i pittori futuristi: Umberto Boccioni, C.D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini; i musicisti futuristi: Balilla Pratella, "Manifesto dei drammaturghi futuristi"
- [41] Vladimir Majakovskij da "Majakovskij e il Teatro russo d'avanguardia" di Angelo Maria Ripellino, Piccola Biblioteca Einaudi
- [42] F.T. Marinetti "Il Teatro di Varietà", pubblicato, dal "Daily-Mail" il 21 novembre 1913
- [43] Enrico Settimelli
- [44] Giovanni Antonucci "Lo spettacolo futurista" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [45] Anonimo in "Avanti!" (Milano), 11 gennaio 1924, da "Cronache del Teatro futurista", di Giovanni Antonucci, Edizioni Abete
- [46] Licini lo scriveva entusiasta in una lettera a Giuseppe Marchiori
- [47] G. Balla, F. Depero "Il giocattolo futurista" da "Ricostruzione futurista dell'Universo", 11 marzo 1915
- [48] F.T. Marinetti, Francesco Cangiullo "Il Teatro della Sorpresa" Milano, 11 ottobre 1921
- [49] E. Prampolini da "La realtà attrezzata" di Paolo Fossati, Piccola Biblioteca Einaudi
- [50] E. Prampolini da "La realtà attrezzata" di Paolo Fossati, Piccola Biblioteca Einaudi
- [51] E. Prampolini "L'atmosfera scenica futurista" (manifesto futurista)
- [52] E. Prampolini da "La realtà attrezzata" di Paolo Fossati Piccola Biblioteca Einaudi
- [53] Liberamente tratto da "Il Teatro futurista sintetico" Manifesto futurista, Milano, 11 gennaio 1915
- [54] Mario Verdone "La Scenografia Futurista" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [55] Eugen Deslaw "Cinema e robot", da "Il Cinema d'avanguardia 1910-1930" a cura di Paolo Bertutto, Marsilio Editore
- [56] F.T. Marinetti "Manifesto della danza futurista" 8 luglio 1917, da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [57] T.S. Eliot "Quattro quartetti", traduzione di Filippo Donini, Edizioni Garzanti
- [58] Lorenzo Tozzi "Futurismo in Danza: l'illusione del volo" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [59] F.T. Marinetti "Manifesto della danza futurista" 8 luglio 1917, da "Marinetti teoria

- e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [60] Vincenzo Cardarelli in "Il Tempo" (Roma), 17 aprile 1918, da "Cronache del Teatro futurista" di Giovanni Antonucci, Edizioni Abete
- [61] Cipriano Efisio Oppo in "L'Ida Nazionale" (Roma), 17 aprile 1918, da "Cronache del Teatro futurista" di Giovanni Antonucci Edizioni Abete
- [62] E.H. Gombrich "Freud e la psicologia dell'Arte", traduzione di Fiammetta Moranti, Giulio Einaudi Editore
- [63] Emily Dickinson, frammento n. 8 da "Le stanze d'Alabastro", traduzione di Nadia Campana, Edizioni Feltrinelli
- [64] F.T. Marinetti a Balilla Pratella
- [65] E.H. Gombrich da "Freud e la psicologia dell'Arte", traduzione di Fiammetta Moranti, Giulio Einaudi Editore
- [66] B. Pratella "La musica futurista" (Manifesto futurista)
- [67] Raoul Meloncelli "Il Futurismo e l'ambiente musicale Romano" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo" Movimento Culturale Romano
- [68] Alexander Pope "Essay on criticism"
- [69] Virginia Woolf "Gita al faro", traduzione di Giulia Celenza Edizioni Garzanti
- [70] Ezra Pound da "Opere scelte", a cura di Mary De Rachewiltz I Meridiani - Arnoldo Mondadori Editore
- [71] Francis Scott Fitzgerald da "Il grande Gatsby", traduzione di Fernanda Pivano, Arnoldo Mondadori Editore
- [72] F.T. Marinetti "All'Automobile da corsa" da "La ville Charmelle", 1908
- [73] F.T. Marinetti "Manifesto Tecnico della Letteratura futurista", 11 maggio 1912 da "Marinetti teoria e invenzione futurista" a cura di Luciano De Maria, Arnoldo Mondadori Editore
- [74] Giovanni Calendoli "Poesia Futurista in palcoscenico" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo" Movimento Culturale Romano
- [75] Paolo Buzzi "Dalle Caserme" da "Versi liberi", 1913
- [76] Luciano Folgore "Tutta Nuda" da "Città veloce", 1919
- [77] Soffici "Amore"
- [78] Aldo Palazzeschi "Chi sono"
- [79] Ezra Pound "In una stazione del metro" da "Opere scelte" a cura di Mary De Rachewiltz, I Meridiani - Arnoldo Mondadori Editore
- [80] Ettore Petrolini
- [81] E.H. Gombrich "Psicologia e storia dell'Arte" da "Freud e la psicologia dell'Arte", traduzione di Fiammetta Moranti, Giulio Einaudi Editore
- [82] Vladimir Majakovskij "Paesaggio" da "Notte di Luna" da "Majakovskij opere scelte" poesie, poemi, teatro, a cura di Mario De Micheli, traduzione di Giovanni Crino e Mario Socrate, Universale Economica Feltrinelli
- [83] "Il Manifesto della cucina futurista" (Manifesto futurista, Pubblicato nella Gazzetta del Popolo di Torino, 28 agosto 1930 da "La cucina futurista" di F.T. Marinetti e Fillia, Longanesi
- [84] De Angelis
- [85] Giovanni Nuvoletti Perdomini "Pranzo Futurista" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [86] Pranzo futurista - Lista generale da "La cucina futurista" di F.T. Marinetti e Fillia, Longanesi
- Roland Barthes "Il piacere del testo", traduzione di Lidia Lonzi, Nuovo Politecnico Einaudi
- [87] "Pranzo consigliato dalla casa", le ricette scelte fra le ottanta pubblicate nel libro "La Cucina Futurista" di Marinetti e Fillia, sono indicate dall'Accademia Italiana della Cucina
- [88] Giovanni Calendoli "Artisti ai fornelli" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [89] E.H. Gombrich dalla prefazione a "Ricerche psicoanalitiche sull'Arte" di Ernest H. Kris, traduzione di Elvio Fachinelli Piccola Biblioteca Einaudi
- [90] Giacomo Balla alla famiglia, a Roma il 18 luglio del 1912, da Dusseldorf, dove da una quindicina di giorni è ospite dei Lowenstein, invitato per decorare con dipinti la sala della loro nuova villa sul Reno
- [91] Giacomo Balla "Il vestito neutrale" (Manifesto futurista, Milano, 11 settembre 1914) da "Il futurismo e la moda" di Enrico Crispolti, Marsilio Editori
- [92] E.H. Gombrich dalla prefazione a "Ricerche psicoanalitiche sull'Arte" di Ernest H. Kris, traduzione di Elvio Fachinelli Piccola Biblioteca Einaudi
- [93] James Joyce "Ulisse", traduzione di Giulia De Angelis, Oscar Mondadori
- [94] Giovanni Nuvoletti Perdomini per "RomaFestival '91, intorno al futurismo", Movimento Culturale Romano
- [95] Vladimir Majakovskij da "La realtà attrezzata" di Paolo Fossati, Piccola Biblioteca Einaudi
- [96] F.T. Marinetti, Francesco Monarchi, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, "Il Manifesto futurista del cappello italiano" da "Il futurismo e la moda" di Enrico Crispolti, Marsilio Editori
- [97] Vladimir Majakovskij estratto dal prologo de "La nuvola in calzonni" a cura di Remo Faccani, Letteratura universale Marsilio
- [98] Enrico Crispolti "Balla e la moda futurista" per "RomaFestival '91, intorno al futurismo" Movimento Culturale Romano
- [99] Ernesto Thayaht, Ruggero Michahelles "Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento maschile", Tonfano Forte dei Marmi, 20 settembre 1932, da "Il futurismo e la Moda" di Enrico Crispolti, Marsilio Editore
- [100] T.S. Eliot "Burrat Norton" da "Quattro quartetti", traduzione di Filippo Domini, Edizioni Garzanti
- [101] T.S. Eliot "Quattro quartetti", traduzione di Filippo Domini, Edizione Garzanti
- [102] T.S. Eliot "La terra desolata", traduzione di Mario Praz Giulio Einaudi Editore
- [103] El Lisitskij "La visione elettromeccanica" da "Il Cinema dell'avanguardia 1910-1930" a cura di Paolo Bertutto, Marsilio Editore

L'editore ringrazia le signore Ala, Luce e Vittoria Marinetti per aver concesso la pubblicazione dei brani tratti dai manifesti futuristi.

© F.T. Marinetti per gentile concessione di Ala, Luce e Vittoria Marinetti

## Indice

- p. 9 / Lettera dell'AIRC di Fabrizia Borghese
- p. 13 / Tavola Sinottica dal 1876 al 1946
- p. 21 / Movimento Culturale Romano Manifesto di Alessandra Borghese e Sergio Illuminato
- p. 23 / Le priorità del futurismo di Maurizio Calvesi
- p. 29 / Il futurismo e noi di Enrico Crispolti
- p. 31 / Fondazione e Manifesto del Futurismo [7]
- p. 39 / ARTE PITTORICA
- Atmosfera futuriste di Enrico Crispolti [14]  
Estratto del Manifesto dei Pittori Futuristi [15]
- p. 56 / FOTODINAMICA
- La Fotodinamica di Carlo Ludovico Bragaglia [20]  
Estratto del Manifesto della Fotografia futurista [22]  
Il giocattolo futurista, estratto del Manifesto della Ricostruzione futurista del mondo [25]
- p. 64 / CINEMA
- Vita futurista [29]  
Estratto del Manifesto della cinematografia futurista [31]  
Il cinema e i futuristi di Carlo Ludovico Bragaglia [34]
- p. 68 / TEATRO
- Estratto del Manifesto dei drammaturghi futuristi [40]  
Estratto de Il Teatro di Varietà [42]  
Lo spettacolo futurista di Giovanni Antonucci [44]  
Estratto de Il Teatro della Sorpresa [48]
- p. 79 / SCENOTECNICA
- Estratto de L'atmosfera scenica futurista [51]  
Liberamente tratto da Il Teatro futurista sintetico [53]  
La Scenografia futurista di Mario Verdone [54]
- p. 87 / DANZA
- Estratto del Manifesto della danza futurista [56]  
Futurismo in danza: l'illusione del volo di Lorenzo Tozzi [58]

p. 92 / ARTE DEI RUMORI

Estratto del Manifesto La musica futurista [66]  
Il Futurismo e l'ambiente musicale romano di Raoul Meloncelli [67]

p. 98 / LETTERATURA E POESIA

Estratto del Manifesto Tecnico della Letteratura futurista [73]  
Poesia futurista in palcoscenico di Giovanni Calendoli [74]  
Dalle Caserme di Paolo Buzzi [75]  
Tutta Nuda di Luciano Folgore [76]  
Linea Palermo-Messina di Armando Mazza  
Amore di Soffici [77]  
Autoritratto di Corrado Govoni  
Chi sono di Aldo Palazzeschi [78]

p. 104 / CUISINE

Estratto de Il Manifesto della cucina futurista [83]  
Pranzo futurista di Giovanni Nuvoletti Perdomini [85]  
Lista Generale [86]  
Aperitivi e pranzi consigliati dalla casa, indicati dalla Accademia Italiana della cucina [87]  
Artisti ai fornelli di Giovanni Calendoli [88]

p. 112 / VESTITI

Estratto del Manifesto Il vestito neutrale [91]  
La Moda e i futuristi di Giovanni Nuvoletti Perdomini [94]  
Estratto de Il Manifesto futurista del cappello italiano [96]  
Balla e la moda futurista di Enrico Crispolti [98]  
Estratto del Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento maschile [99]

p. 127 / INTERVENTI INTORNO AL FUTURISMO

p. 128 / La Musa metallica di F.T. Marinetti di Leonardo Clerici

p. 131 / Futurismo e poesia concreta di Augusto de Campos

p. 132 / RomaFestival '91 e la Moda con Mafalda d'Assia, Fendissime, Francesco Fiordelli, Roberto Lepore, Paola Marzotto, Egon von Fürstenberg, Giovanni Torlonia, ed ancora Asturi, Alessandra Cangemi, Laura Coluccio, Claudia Frega, Marica Maranesi, Cristiana Perrota,

p. 136 / Una perseguita circolarità progettuale di Francesco Moschini

p. 152 / Per un bazar internazionale di modelli estetici di Alessandra Briganti

INDICI

p. 155 / Indice degli autori



120HP