

I linguaggi del Futurismo

Atti del Convegno internazionale di studi
(Macerata, 15-17 dicembre 2010)

a cura di Diego Poli e Laura Melosi

ISBN 978-88-7016-111-1
www.edizioni-ecumenica.it

eum

Università degli Studi di Macerata

Quaderni linguistici letterari e filologici IV 2013
Collana del Dipartimento di Studi Umanistici

Direttore
Diego Poli

Comitato Scientifico

Massimo Bonafin

Marco Fantuzzi

Gianluca Frenguelli

Laura Melosi

Vittorio Springfield Tomelleri

Università degli Studi di Macerata

Dipartimento di Studi Umanistici

Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia

Inv. N. 2761 del 19.3.2014

In copertina: Corrado Govoni, *Autoritratto*, «Lacerba», 27 marzo 1915

isbn 978-88-6056-378-1

Prima edizione: dicembre 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

Global Print S.r.l.

Via degli Abeti, 17/1 Gorgonzola (MI)



Diego Poli

Il Futurismo, ovvero, il dinamismo nei linguaggi

Pictoribus atque poetis / quidlibet
audendi semper fuit aequa potestas.
Orazio, *de arte poetica*

L'intellettuale della nuova società

Fra le prospettive aperte dall'estetica del Futurismo, l'emancipazione dell'energia prodotta dalle scoperte scientifiche si pone come l'ermeneutica sottesa al complesso dei "testi" generati dagli intrecci turbinanti di linguaggi compositivi tesi a muovere nel creato l'essere verso il sentire¹. Il dinamismo della realtà, che spinge alla prassi dell'azione, porta inevitabilmente alla modifica dei parametri e dei limiti delle facoltà percettive e della sensibilità. La pulsione al vortice che ne deriva muove l'intimo delle relazioni antitetiche, come, a partire dalla coppia di antonimi Futurismo-Passatismo, quelle fra i dualismi vita-morte, luce-oscurità, stasi-movimento, presente-passato, pieno-vuoto, interno-esterno, coeso-scomposto, spingendo verso la caratterizzazione cinetica e metamorfica attraverso cui si realizzano modalità alternative tendenti all'estraniamento convulsivo prossimo dell'espressione estatica. La temporalità e la spazialità, quindi la stabilità stessa, delle forme sono proiettate nell'oltranza della immaginazione per cogliere la possibilità del loro superamento. All'opposto di questa esaltazione rimane sempre il rischio della stasi che, «determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine», induce la «decomposizione»² nell'impresa di tradurre in immagini la sensazione.

La parabola del Futurismo ascende fin tanto che riesce a far corrispondere l'arte con il dominio della tecno-scienza, rendendo concretezza l'utopia di un

¹ Marinetti stila l'elenco delle novità che sollecitano la nuova sensibilità: telegrafo, telefono, gramofono, treno, bicicletta, motocicletta, automobile, transatlantico, dirigibile, aeroplano, cinematografo e il grande quotidiano «sintesi di una giornata del mondo», *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*, manifesto dell'11 maggio 1913.

² Da *La nuova religione-morale della velocità*, manifesto dell'11 maggio 1916.

mondo perfettibile di cui si vuole attuare il rinnovamento. Il Futurismo impone l'idea di progresso su quell'orizzonte che già era cominciato a essere vagheggiato dalla *Nova insula* di Tommaso Moro, da *La città del sole* di Tommaso Campanella o dal contratto sociale sostenuto da Jean-Jacques Rousseau, proponendo soluzioni alternative a quelle che le ideologie politiche e, già in precedenza, l'impegno delle Chiese erano andate prefissando. Il liberalismo, il socialismo e il cristianesimo sono ritenuti superati da questo movimento di avanguardia, emancipatore e planetario, che non si arresta innanzi ai limiti assoluti della tradizione metafisica da cui le sfere d'azione degli altri sono circoscritti³. Nemmeno alla filosofia di Nietzsche si riconosce la capacità di comprendere il nuovo perché, nonostante tutto, egli resta: «un passatista che cammina sulle cime dei monti tessalici, coi piedi disgraziatamente impacciati da lunghi testi greci»⁴. Lo slancio del Futurismo supera la “museificazione” che avvolge il pensiero nitzscheano e, come appare evidente nel “romanzo africano” *Mafarka le futuriste*, nell'era iniziata con Marinetti, la Volontà di potenza estrinsecata è consustanziale alla centralità dell'uomo che, esaltato dall'afflato prometeico, raccoglie nell'intelletto la realtà indiveniente per atti⁵: a partire dall'impeto della corsa, per mezzo della quale viene a esserne rivelata la natura, mista di umanità e di meccanicità, per concludersi nell'età della tecnica. È oramai giunto il tempo di rendere attuale l'invito di Arthur Rimbaud: «il faut être absolument moderne» (*Une saison en enfer*).

Con *Forme uniche nella continuità dello spazio*, del 1913, Boccioni prosegue il percorso della sua riflessione poetica sul lavoro scultoreo, cercando di sovrapporre le forze vitali sulle artistiche. Riesce a rappresentare la deformazione plastica che si contrae in un corpo stilizzato, in movimento nello spazio verso cui si dilata, ottenuto nel mentre, accogliendo la spinta delle linee vettoriali aerodinamiche, amplifica al massimo la propria potenza⁶.

Alla medesima soluzione conducono le esperienze derivate dalla ebbrezza della velocità esaltata dai veicoli, terrestri, acquatici, aerei⁷, e sottesa dalla

³ Nell'*Introibo* firmato da Giovanni Papini sul numero primo di «Lacerba», dell'1 gennaio 1913, si esplicita, al punto 14, che la rivista: «Sarà uno sfogo per nostro beneficio e per quelli che non sono del tutto rimbacilliti dagli odierni idealismi, riformismi, umanitarismi, cristianismi e moralismi».

⁴ Da *Contro i professori*, del maggio 1910, in *Guerra sola igiene del mondo*.

⁵ L. De Maria, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, p. XXXVI.

⁶ Nel 2012 Editalia ha realizzato una tiratura limitata di modellini di Ferrari 250 GTO in micro-fusione che sono pubblicizzati con un linguaggio pienamente aderente ai canoni futuristi: “Sculture in movimento – Potenza e design insieme in un capolavoro senza tempo”.

⁷ Nel 1909 Louis Blériot trasvola la Manica con il suo monoplano. Nel 1911 André Beaumont ruota con il proprio velivolo attorno a San Pietro mentre Pio X gli impartisce la benedizione: è possibile che, per vendicarsi di questa “profanazione” religiosa della laicissima tecnologia, Marinetti abbia immaginato il primo rapimento tramite mezzo aereo della storia inscenato ai danni del Sommo Pontefice in *La pêche du Grand Phoque verni*, da *Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Paris, Sansot, 1912.

cinematografia, dalla radio, dal telegrafo senza fili (sistema di comunicazione più volte menzionato nei manifesti), in grado di produrre il «lirismo rapidissimo [...] antipoetico [...] lirismo telegrafico»⁸. Presente in tutti gli ambiti della modernità, essa si sostituisce all'assoluto: «Noi viviamo già nell'assoluto, perché abbiamo creato la velocità onnipresente»⁹.

Nella raccolta poetica *Aeroplani. Canti alati* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1909), Paolo Buzzi idealizza aerei che per iperbole divengono vettori capaci di audacie più insidiose della parola stessa – parola che nel seguito della immagine di Omero è provvista di ali che sono oramai meccaniche¹⁰. Non casualmente questa pubblicazione è accompagnata dal secondo proclama di Marinetti, noto come *Uccidiamo il chiaro di luna!*, intriso di profetismo bellicista, e non fortuitamente il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dell'11 maggio 1912, è dettato, durante lo stadio estatico indotto in Marinetti mentre in volo «filava a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano», dalla voce di una profetica «elica turbinante». È destino infatti che l'uomo diventi un sempre migliore «volatore»¹¹.

Il netto cambiamento nelle modalità di percezione esige la decodifica interpretativa di questa evoluzione e degli eventi collegati. Il tramite è veicolato da linguaggi adatti a cogliere il rilievo sperimentale dei fenomeni, rielaborandoli in un'ampia architettura comunicativa in grado di processare i dati sinestesi¹². L'obiettivo ideale è la realizzazione del linguaggio universale sensibile alla materia di ogni aspetto dell'esistente¹³, in cui le modalità espressive si trovino a essere unificate in una estetica ecumenica all'interno di una intesa culturale fondata sui principi della potenza, del rischio, dell'eroismo, della competitività. «Voi tutti, futuristi senza saperlo, o futuristi dichiarati, unite dunque i vostri sforzi ai nostri!» è la chiusa del proclama sull'internaziona-

⁸ Da *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*.

⁹ Boccioni parla di «un nuovo assoluto: la velocità», da *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914.

¹⁰ Cfr. P. Giovannetti, *Il "militante sogno dei primi voli". Aeroplani e letteratura 1905-1915*, in *L'aeronautica italiana: una storia del Novecento*, a cura di P. Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 143-166.

¹¹ Cfr. *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, maggio 1910, in *Guerra sola igiene del mondo*.

¹² Cfr. M. Catricalà, *Sinestesie, monoestesie e linguistica: temi e problemi*, in *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, a cura di Ead., Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 19-51.

¹³ Da questo concetto muove l'introduzione di Marinetti a *Les mots en liberté futuriste*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1919, p. 9: «Le Futurisme, né à Milan il y a onze ans, a influencé tout l'univers» e già in *Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1910, la simbolica corsa di Mafarka-el-Bar rappresenta «quella cura meticolosa di ordine universale e di triste regolarità». Nel '15 era uscita la *Ricostruzione futurista dell'universo* e nel *Manifesto della cinematografia futurista*, 11 settembre-15 novembre 1916, si parla di «deformazione gioconda dell'universo» e si lancia l'invito a ché «Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci». Nello scritto marinettiano *Alfabeto a sorpresa*, del 1916, «l'universo sarà il nostro vocabolario».

lismo solidale degli intellettuali che esprime il dettato di Marinetti nel manifesto *Le Futurisme mondial – Manifeste à Paris* (conferenza tenuta, dietro invito della Sorbona, all'«Amphithéâtre Turgot» il 10 maggio 1924 su testo pubblicato in *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*, IX, 11 gennaio 1924, pp. 1-3)¹⁴.

È evidente la sottolineatura del senso di appartenenza identitaria volta alla realizzazione di progetti comuni alla stessa collegialità poetica che viene qui espressa dall'aggettivo possessivo *nostro* e dal pronome *Noi*, che ricorre anche come il nome della rivista d'arte futurista diretta da Enrico Prampolini (Roma, 1917-1920, 1923-1925). Lo stilema seguito è marinettiano – cfr. «noi futuristi», «noi vogliamo», «noi canteremo», «noi rinneghiamo», «noi osteggiamo» – ed è ricorrente nella letteratura di ispirazione futurista: si ritrova ad esempio nel titolo del volume *Noi, sinceri e liberi*¹⁵, annunciato nel 1910, del «luciano» Enrico Cardile – noto anche con il palindromo Eli Drac –, nella intestazione del volantino *Noi futuristi* diffuso alla Scala di Milano il 2 marzo 1911, nel titolo del libro di Marinetti *et al.*, *Noi futuristi – Teorie essenziali e chiarificazioni* (Milano, Quintieri, 1917).

L'intervento avviene in tutti i campi dei linguaggi, per scardinare, in ognuno di essi, le architetture compositive e riportarle alla disaggregazione degli elementi essenziali e poter accedere alla unica condizione a tutti sottesa, individuata nel turbinio della simultaneità degli opposti. Il testo, insieme al suo contesto, si eclissa, e il segno resta in balia dei condizionamenti determinati dalla sensazione, dal suono e dal fracasso, dalla sensibilità e dall'acquisizione multisensoriale del tattilismo, dalla pluridimensionalità. Sono tutti tratti derivati dalla sperimentazione condotta sull'ampio spettro della oggettualità che, processata nel mondo della natura, giunge, per la mediazione della pagina tipografica che per sua sostanza è scardinabile e ricomponibile in nuove stringhe di sequenze, al poema(-oggetto), reso tangibile anche dal libro-oggetto – come il libromacchina imbullonato di Depero (Milano, Dinamo-Azari, 1927)¹⁶.

La parola, risegmentata nelle sue componenti fono-grafiche, è sovvertita nella linearità ed è amplificata nella dimensione offerta dalle immagini. Così come all'io è sostituito il subconscio, in quanto segnale dell'irrazionale e della sua energia, la psicologia dell'io viene traslata nella lirica della materia. Le tavole che Paolo Buzzi presenta in *L'ellisse e la spirale. Film+parole in*

¹⁴ In una diversa ottica, il futurista triestino-fiorentino Italo Tavolato aveva modificato il noto motto di chiusura del *Manifesto del partito comunista* in tutt'altra direzione, deformandolo in «BISCHERI DI TUTTO IL MONDO UNITEVI!» – cfr. *Bestemmia contro la democrazia*, in «Lacerba» II, 3, dell'1 febbraio 1914, p. 44.

¹⁵ Cfr. C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 364.

¹⁶ Su cui cfr. D. Baroni e M. Vitra, *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi, 2003.

libertà (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1915) alludono a implicazioni di scrittura «ideo-tele-grafiche», ovvero a tipologie di lettere foto-montate in stringhe sintetiche che l'inventiva nella sistemazione grafico-tipografica fa apparire disposte in «incolonnamenti» dotati di espressività poetica – ad esempio «DANZANTE RUOTA del FUOCO». L'io letterario, essendo infatti avariato, è sostituito da una corrente di impulsi visivo-auditivo-olfattivi¹⁷.

L'assopimento nel provincialismo e nell'accademismo, la politica governata dalla borghesia e l'oscurantismo del popolo impantanato nell'analfabetismo vanno scossi con mito-azioni annunciate da programmi affidati allo strumento, contenente l'apparato concettuale, dei «manifesti»¹⁸. A differenza di altre avanguardie, come quelle francesi o russe, al Futurismo è mancato l'appoggio della critica militante, per essere, anzi, stigmatizzato, nel 1918, da Benedetto Croce agli occhi del quale esso «non è poesia né arte» e rappresenta invece «un'altra cosa»¹⁹. Tuttavia la più generale disattenzione è indice di un atteggiamento cautelativo rispetto alle posizioni di un movimento che ha come proponimento quello di attuare una «rinascenza italiana» suscitata da attese avveniristiche, fondata sulla fiducia nello sviluppo tecnologico e promossa da una comunicazione mediatica realizzata da dispositivi testuali radicalmente innovativi. Quanto succedeva all'inizio del Novecento si è ancora presentato alla ribalta nell'epilogo del secolo, allorquando l'insorgere dei linguaggi collegati all'era dell'informatica si è tramutato nella sfida per l'attuale millennio²⁰. Il Futurismo ha imposto la drammatica prefigurazione dell'età presente²¹.

Il Futurismo parte dalla letteratura per allargare l'intervento su ogni elemento del complesso dei sistemi regolamentati di segni. Esattamente un anno dopo il manifesto di fondazione esce, postdatato come 11 febbraio – mentre in realtà è dell'8 marzo –, il *Manifesto dei pittori futuristi*, a firma di Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla, seguito, l'11 aprile, dal più significativo *Manifesto tecnico della pittura futurista*, contenente tutti i principi teorici cui gli affiliati si atterranno. Le premesse divisioniste, neoimpressioniste,

¹⁷ *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXXIII.

¹⁸ L'ultimo, della lunga sequela di manifesti, è *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva)* a firma di Enrico Prampolini, uscito nel 1944 (Roma, O.E.T.-Edizioni del secolo).

¹⁹ Cfr. M. D'Ambrosio, *Roman Jakobson e il Futurismo italiano*, Napoli, Liguori, 2009, p. 2.

²⁰ Cfr. D. Poli, *Pensiero elaborato e modalità esperienziali: una convergenza per una nuova gestione del sapere linguistico collettivo in Italia*, in *Per Roberto Gusmani. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, a cura di V. Orioles, Udine, Forum, 2012, II, 2, pp. 337-367.

²¹ I concetti e le forme di discontinuità, velocità, alogicità-illogicità, ibridazione, ellitticità-sinteticità si trovano a essere costitutivi della testualità digitale, della rapidità globale, della modalità esperienziale, delle scritture brevi, della sequenzialità antianalitica, cfr. M. Arcangeli, *Teoria e invenzione futurista: Filippo Tommaso Marinetti tra rivoluzione e anticipazione del futuro*, in *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del Convegno Internazionale (Princeton, 9-10 ottobre 2009), a cura di P. Frassica, Novara, Interlinea Ediz., 2011, pp. 265-282.

simboliste, e anche espressioniste, attratte dal cubismo convivono per convergere sulla ricerca figurativa. Le immagini visive si moltiplicano nelle scomposizioni e ricomposizioni: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza delle immagini nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono». Le loro intersezioni compongono la sintesi di una spazialità ridelineata dalle compenetrazioni:

Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? [...] Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. [...] I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così che il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.

Nella prefigurazione dell'industria culturale, l'intellettuale diviene l'operatore cui spetta il compito di accelerare i tempi utili a instaurare la nuova civiltà, prendendo cognizione delle rivoluzioni tecnologiche e comunicandole alle masse con linguaggi resi coesi, atti a far trasparire l'unitarietà delle concezioni estetiche, politiche e sociali.

Nella vastità del panorama entrano romanzo e poesia, pittura e scultura, teatro e musica, danza e fotografia, cinema e architettura, moda, disegno di progettazione e arti decorative fondate sui principi estetici della plastica, cucina e dietologia, struttura della materia e onde radio, meccanica e industria, società civile, fino alla formulazione della ipotesi estrema della *Ricostruzione futurista dell'universo* (dell'11 marzo del 1915, ma scritto l'anno precedente) di Fortunato Depero e di Giacomo Balla, sotto la supervisione di Marinetti. L'obiettivo qui avanzato è di pervenire alla «fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente».

La dissoluzione del simbolismo, verso cui è sempre restato attento Umberto Boccioni, e il distacco dal divisionismo del colore e della forma conducono alla ricerca degli equivalenti astratti delle forme dell'universo. Nicolaj Diulgheroff allestisce a Torino, nel 1931, insieme a Fillia (nome d'arte di Luigi Colombo), gli interni della Taverna Santopalato con materiali in alluminio allusivi del sommergibile e, fra il 1932-1934, progetta la Casa Atelier della famiglia Mazzotti ad Albisola Marina²², realizzando una armonica fusione di volumi contenenti l'abitazione privata, il laboratorio, l'esposizione e il negozio di ceramiche.

²² Tullio d'Albisola è il nome d'arte di Tullio Mazzotti, fratello di Torido.

Nel 1919, Balla realizza l'arredo della propria abitazione a Roma e Ivo Pannaggi, fra il 1925 e il '26, s'impegna in casa Zampini a Esanatoglia (MC), ideando per quattro ambienti l'ardita trasformazione dei piani in funzioni psicologiche piuttosto che d'uso²³. Il medesimo Pannaggi, insieme a Prampolini e a Vinicio Paladini, scrive il manifesto del 1922-1923 intitolato *L'arte meccanica*.

Il Futurismo propone l'ideologia della polisemia, realizzata nella sperimentazione e dotata di un impatto mirato alla vivificazione della società, nel nome di quel progresso, sconosciuto dal mondo borghese, consistente nel rivolgere verso le masse i benefici derivati dalla meccanizzazione. I confini restano sfumati rispetto alle aree contigue dei crepuscolari, dei simbolisti, degli espressionisti, dei decadentisti ai quali furono dal Flora addirittura annessi²⁴.

Con i crepuscolari, il Futurismo continua il distacco dalla tradizione e condivide la concezione circolare delle arti; ma disprezza il loro senso dell'alienazione, della malinconia, dell'intimismo che li tiene distanti dalla modernità. Con gli altri condivide l'irrazionalismo e il culto dell'individuo. Il vorticoso affermarsi sulle scene europee di posizioni affini e concorrenziali matura l'insorgere di prospettive individualiste, anticipatrici dell'Esistenzialismo. Ma anche da Pascoli e da d'Annunzio è recepito il rinnovamento del discorso poetico. Di d'Annunzio si sviluppa ulteriormente l'esaltazione dell'impeto, e di Pirandello si apprezza quel disgregazionismo che impone di concentrarsi sulle parole che, pur essendo le componenti costitutive della frase, riescono a conservarsi nel sistema della lingua isolate rispetto alla sintassi e allo stile.

Ne consegue che la pagina del testo letterario non è ordinata e stabile, bensì permane inquieta, preparata a confrontarsi con il linguaggio del simbolismo dei miti assoluti presentati dai grandi drammi, nei quali l'irrazionalismo e il surrealismo rendono complesso l'avanzare del dialogo²⁵. In effetti Pascoli e d'Annunzio, assieme con Carducci, già preannunciano i principi di potenzialità vitalistica: ma queste "tre corone" della poesia decadente hanno ereditato l'immobilismo scolastico e accademico. Il Futurismo vuole abolire la poesia morbosa e nostalgica, il sentimento romantico, l'ossessione per la lussuria, la passione per il passato. In Francia, Picasso ha già superato la prospettiva, e, in Germania, Ferruccio Busoni apre alla frontiera innovativa, teorizzando

²³ La visione degli arredi è ora resa possibile dal DVD *Casa Zampini e Ivo Pannaggi*, curato nella regia da Massimo Angelucci Cominazzini, Artesettima 2012.

²⁴ Anche se nella critica coeva il "crociano" Francesco Flora è fra i pochi, assieme a Massimo Bontempelli e a Julius Evola, ad avere compreso il Futurismo.

²⁵ La parola si rapporta all'interiorità? Disvela l'illusione? Le ripetizioni, le ridondanze, le pause, le topicalizzazioni, così come la deitticità, servono a reificare il discorso? Oppure, nella lingua, così come nella vita, tutto è drammaticamente inadattabile? – cfr. D. Poli, *d'Annunzio, Pirandello e il teatro di parole*, in *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Atti del Convegno di Studi (Macerata, 19-20 ottobre 2004), a cura di L. Melosi e D. Poli, Macerata, eum, 2007, pp. 247-252.

sui terzi di tono. Di Mario Morasso è apprezzato il convincimento modernolatratico²⁶ che porta a elaborare il mito del *Wattman*, quale proiezione della civiltà frenetica e convulsa del macchinismo industriale che sconvolgerà l'assetto ereditato²⁷. Sulla rivoluzione prodotta dalla meccanica aveva già discettato Eugène Montfort in un ciclo di conferenze tenute a Parigi nel 1901 presso il Collège d'Esthétique²⁸.

La conseguenza di questo movimentismo è che il moderno già è proiettato nella futurologia. Gian Pietro Lucini raccoglie i canti denominati nell'edizione di Marinetti *Revolverte* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1909); in essi, mostrando l'allineamento con le posizioni tardo-ottocentesche francesi²⁹, viene lanciato il verso libero. Da lì a breve, però, si determinerà fra questi e Marinetti un forte stato d'insofferenza che già in occasione dell'uscita del manifesto di fondazione innesca la prima profonda crisi nel loro rapporto³⁰.

La poesia tenta di superare attraverso la esaltazione della tecnologia le posizioni già emerse nel clima del Positivismo e del Neoclassicismo legato al Risorgimento e al Decadentismo. *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, pubblicato da Marinetti a Parigi nel 1908 dopo la morte di Verdi e di Carducci, vuole marcare il passaggio alla fase indicata dal Poeta-Vate dei nuovi tempi dell'avanguardia³¹. Le trasformazioni dell'età industriale hanno

²⁶ Espresso in *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Bocca, 1905, *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, Milano, Hoepli, 1907, *La nuova guerra. Armi-combattenti-battaglie*, Milano, Treves, 1914 – cfr. P. Pieri, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Bologna, CLUEB, 1993.

²⁷ P. Bergman, "Modernolatria" et "simultaneità". *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Bonniers, 1962.

²⁸ Pubblicate come *La beauté moderne (conférences du Collège d'esthétique (février-juin 1901))*, Paris, Ed. de "La Plume", 1902.

²⁹ La teorizzazione del *vers libre* è premessa da Gustave Kahn nel 1897 alla sua raccolta *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, pp. 3-38. La ricostruzione di questa "ambigua" modalità di versificazione porta H.T. Kirby-Smith a individuarne le premesse nel Seicento inglese, cfr. *The origins of free verse*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

³⁰ Cfr. M. Manfredini, *Lucini és Marinetti: a futurizmus születésétől a líbiai báborúig*, in «Helikon. Revue de Littérature générale et comparée de l'Institut d'études littéraires de l'Académie hongroise des sciences», III, 2010, pp. 360-369 – la versione in italiano, *Lucini e Marinetti: dalla nascita del Futurismo alla guerra di Libia*, è all'indirizzo <<http://itadokt.hu/futurismo>>. È ben noto che le scelte di Marinetti hanno via via prodotto non pochi dissensi, come lo strappo dolorosissimo da Palazzeschi ufficializzato attraverso una dichiarazione pubblica su «La Voce» del 28 aprile 1914 – cfr. *Marinetti editore*, cit., pp. 135-140. Poco più tardi, il 14 febbraio del '15, l'articolo *Futurismo e Marinettismo* a firma di Palazzeschi, Papini, Soffici pubblicato in «Lacerba» segna il distacco di questa rivista dalla conduzione e dall'interpretazione dettate da Marinetti in nome di un chiarimento permesso da una «semplice classificazione binaria [fra] due correnti ben distinte per carattere, arte e pensiero».

³¹ La scomparsa della figura di Carducci mette in evidenza la corsa in atto al titolo di Vate d'Italia. Morto anche Pascoli, Marinetti e d'Annunzio restano in una serrata competizione, anche se nel nome d'adozione di quest'ultimo appare implicito il riferimento alla "predizione" e alla famiglia lessicale latina di *cano* e *vati-cinium*, appartenenti al linguaggio augurale – cfr. l'uso proprio in Marinetti «Non

o-
la
s-
t-
io

t-
ti
a,
e-
i-
e
l

e
o
o
e
i
o

/

conseguenze sul sistema cognitivo dell'uomo: la macchina scandisce il ritmo del progresso, impartisce lezioni di ordine, di forza, di precisione e di continuità, la sua configurazione aerodinamica introduce alla essenzializzazione. La lingua stessa diviene corporea in quanto si materializza e appare significarsi nella totalità della persona. Aspetto, questo, ben colto da Apollinaire, il quale nel suo "manifeste-synthèse" intitolato *Antitradition futuriste* (scritto a Parigi il 29 giugno 1913 e poi, in italiano, pubblicato su «Lacerba») colloca, nel paragrafo "costruttivista" della «Intuition, vitesse, ubiquité», il *langage véloce*, caratterizzato dall'essere «chanté sifflé mimé dansé marché couru». Il Futurismo vuole descrivere la realtà emergente con un linguaggio che le permetta di esprimere se stessa, orientandola in un rapporto comunicativo con il pubblico, in modo che alla stabilità della pattuizione dei significati fissati per convenzione sociale si sostituiscano le poliespressioni simultanee e la convergenza monodirezionale, derivate dalla fusione di valori semantici, fonici, sonori, tattili e visivo-iconici³².

L'ebbrezza per la modernità e l'estetica della velocità portano all'esaltazione dell'automobile che diviene il simbolo del sublime tecnologico e del vitalismo: «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*»³³. La macchina incarna «la bellezza della velocità»³⁴, sperimentata la quale, viene a essere modificata la percezione delle proporzioni e a essere ridefinita la relazione fra gli oggetti, mentre la continuità del moto fa accavallare le linee e rende simultanei gli eventi. Essa è dotata di tale vitalismo da acquisire un contenuto morale: «La velocità, avendo per essenza la sintesi intuitiva di tutte le forze in movimento, è naturalmente pura»³⁵. Nel quindi canto della *Conquête des étoiles* (Parigi,

saremo mai dei profeti pessimisti, annunziatori del gran Nulla» (*In quest'anno futurista*, del 1915). Per altro la tensione fra i due si manifesta in varie occasioni, tant'è che al di là degli attestati "ufficiali" di stima, Marinetti definisce con ironia d'Annunzio «le Monte Carlo de toutes les littératures»; e questi non è certamente da meno nel denominare l'altro «il cretino fosforescente» – cfr. G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milano, Camunia, 1990, p. 53. La guerra, che induce d'Annunzio a fare visita a Marinetti degente presso l'Ospedale militare di Udine nel 1917 – e «dimenticando generosamente gli attacchi impertinenti del suo commilitone gli offrì un mazzo di garofani rossi», cfr. L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Roma, Corso, 1954, p. 68 –, oltre all'impresa di Fiume sembrano però riequilibrare i rapporti e d'Annunzio viene per l'occasione ritenuto "uomo futurista" al quale si perdona il passatismo. I futuristi fiumani, pur collaborando con la rivista *La testa di ferro* – che aveva una duplice tiratura a Fiume e a Milano –, fondano nel '20 un proprio foglio denominato *Yoga*, dedicato in particolare alla discussione sullo sviluppo delle caratteristiche psico-antropologiche soggettive.

³² Cfr. M. D'Ambrosio, *Futurismo e altre avanguardie*, Napoli, Liguori, 1999.

³³ Dal manifesto del 1909 – cfr. S. Carollo, *Futurismo. L'estetica della velocità, il mito del progresso*, Firenze, Giunti, 2002.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Da *La nuova religione-morale della velocità*, manifesto dell'11 maggio 1916. – Molto importante è l'intervento sul tema di Ardengo Soffici in *Primi principi di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920.

Éditions de la plume, 1902), appare la figura della balena-automobile che rinvia agli archetipi del mito³⁶.

Nel processo d'interscambio, soprattutto di ordine emblematico, fra l'organico, l'artificiale e il meccanico, la macchina assume le prerogative fisiologico-vitalistiche dell'essere senziente e si dota di una propria personalità, così come in parallelo gli esseri animati prendono coscienza degli ingranaggi da cui è mosso il loro corpo. La ricostruzione dell'universo farà assistere all'avvento di una umanità meccanica la quale, abolite le passioni, si troverà a gestire un nuovo tipo di sensibilità:

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica [...] noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore [...]. Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo³⁷.

L'automobile e il dono della velocità concessi all'uomo godono di una posizione centrale nel sistema di riferimento futurista, fino a colorarsi di sfumature dipendenti da esperienze appartenenti all'ordine misticheggiante: a partire dall'archetipica poesia francese e italiana, pubblicata la prima volta nel 1905 e costantemente riapparsa fino al 1921³⁸, *À l'Automobile*, alla posizione di rilievo concessa loro nel *Manifesto del Futurismo*, per giungere all'ampliamento del tema con notizie del vissuto privato riattualizzato nel memoriale, composto a Venezia fra il 1943-1944 e uscito postumo, *La grande Milano tradizionale e futurista*. A Milano, nel 1908, Marinetti ottiene la patente di guida e acquista "un automobile". Alla prima uscita con la sua Isotta Fraschini avviene però un incidente che nella rielaborazione narrativa dell'episodio appare essere il fattore scatenante della sua rinascita nel Futurismo. Nel manifesto del 1909 si allude a un «materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese...». Questo «prodigio» è ripreso in un riuscitissimo brano di *La grande Milano tradizionale e futurista*:

³⁶ Cfr. A. Saccone, *La "trincea avanzata" e "la città dei conquistatori"*. *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000.

³⁷ Cfr. *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, in *Guerra sola igiene del mondo*.

³⁸ Come mostra A. Musumeci, *Marinetti: A mystical experience on the way to Futurism*, in «Romance Languages Annual», III, 1991, pp. 263-266. In *Scatole d'amore in conserva*, Roma, Ediz. d'arte Fauno, 1927, alla p. 44 Marinetti ricorda che «Io ero un numero ricercatissimo. Non si poteva vivere senza i miei versi liberi all'automobile da corsa, che spaccavano tonando l'atmosfera morfinizzata di quegli ambienti».

Non sono versi liberi ma parole in libertà i ruggiti del tubo di scappamento della mia centocavalli che senza sapere guidare guido in vie deserte o spaventate fin in Piazza d'Armi [...]. Rasentare un canale di fangosa acqua d'officina e scorgere a 100 metri due incauti ciclisti già promessi alla furente ingordigia delle mie ruote ed eccomi pietoso al punto di rosicchiare colle mie ruote di destra l'orlo del fosso [...]. Istinivamente per questo scarto il mio ventre dal volante quando sento planetariamente capovolgersi lenta meno lenta prestissimo la mia centocavalli su me

Tattilismo olfattivo di mota bava mentastri petrolio untume forfora sudori olio benzina sterpi fieno moscaio formicaio scorie limature carbone con il corpo inerte di 80 chili del meccanico a caldo liquido premente sempre più quintale [...]. Pesantissimo cielo che mi schiaccia coi suoi blocchi di cobalto

No no no no non dilaniarmi la schiena

Faticosamente a rantoli mentre operai accorrono

– Prest prest ciapa i cord che se dev tirà su i reud prima che el motor ciapa feug Giovan porta el cric e i cord

– Sunt mort sotto prest tira su

Mi estraggono straccio fangoso elettrizzato da una gioia acutissima che collauda con spasimosi rigurgiti di orgoglio volitivo il Futurismo³⁹.

Marinetti risorge dal canale in cui lo ha scaraventato l'automobile. Anziché il liquido amniotico avvolgente il feto nella (prima) nascita, ora ciò che circonda l'uomo-autista, apparentemente privato della vita, è il fango della strada e il liquame riversatosi dal motore. Sta avendo atto quel processo rigenerativo e di riattualizzazione della condizione della verginità primigenia che è espresso dalle parole attribuite a Enrico Cavacchioli: «Io sento ringiovanire il mio corpo ventenne!... Io ritorno, d'un passo sempre più infantile, verso la mia culla... Presto, rientrerò nel ventre di mia madre!»⁴⁰.

Così come viene a reiterarsi la nascita, anche il linguaggio torna alla fase infantile, alla lallazione, al *dada* degli inizi. E da lì a breve le parole e le lettere si riveleranno icone, autonome, riducibili a sensazioni, sganciate dal segno e dal corpo tipografico. Ridotta a puro rumore all'interno di una lingua ludica, la parola riacquisterà la possibilità di riaffermarsi nel contesto di un testo attraverso i reticoli di associazioni inconsce.

La situazione che s'identifica nella propria funzione produce l'androgenesi del prototipo dell'eroe, istintivo e naturale, e al contempo congegno perfetto, corrispondente al re Mafarka-el-Bar, protagonista dell'omonimo romanzo del 1910⁴¹. Sono due aspetti di per sé inconciliabili che vengono tuttavia a coincidere. Così come l'adesione alla civiltà della tecnologia mostra l'altro suo volto fissato sulle pratiche dell'occulto e del parapsicologico, quasi che i due

³⁹ F.T. Marinetti, da *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969, p. 88.

⁴⁰ *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, aprile 1909.

⁴¹ *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1910, retrodatato al 1909 – tradotto in italiano da Decio Cinti sotto la visione di Marinetti, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1910. In *Scatole d'amore in conserva*, cit., ricorre nel racconto *Cacce arabe* il nome Mustapha el Bahr.

lati attendano alla reciproca esorcizzazione. Si ha di riflesso nella scrittura un fluire di catene d'immagini appartenenti alla dimensione pulsionale che rimanda ai particolari della infrastruttura. Mafarka genera Gazurmah, quale un nuovo Icaro⁴², o più precisamente un Icaro-Wright Flyer, un meccano dalle ali possenti nel quale la possibilità del volo è dipendente dalla volontà nella misura in cui si dimostri capace di trasformare il personaggio in campione.

Aldilà delle derivazioni conosciute in Europa e negli altri Continenti, il pensiero di Marinetti presenta giunture con un lungo elenco di movimenti⁴³: l'Orfismo, l'Espressionismo tedesco della rivista «der Sturm» di Herwarth Walden, il Surrealismo francese, il Creazionismo, il Raggismo, il Cubofuturismo e il Suprematismo russi, il Costruttivismo serbo, il gruppo lituano *I quattro venti* (*Keturi vėjiai*) di Kazys Binkis, il Vorticismo anglossassone di Percy Wyndham Lewis⁴⁴, di Christopher R. Wynne Nevinson, di Ezra Pound e della rivista *Blast*⁴⁵, lo Stridentismo sudamericano.

Questa capacità di essere parte vitale della cultura del suo secolo gli fa avere riscontri con la storia del pensiero sottostante alla Contemporaneità come all'Antichità. Traspaiono le correlazioni con Eraclito per il quale, all'interno del flusso delle cose in apparenza compresenti (cfr. i frammenti B 91), la simultaneità e la coincidenza (B 10, 51, 91) permettono di comprendere nella medesima espressione gli opposti. Pertanto l'esistenza avviene secondo contesa e necessità (B 53, 80), l'armonia deriva dalla tensione irrisolta e la guerra, in quanto è il principio regolatore universale, è la misura su cui riuscire a distinguere l'uomo comune dall'eroe caduto in battaglia (B 24, 25, 29, 53).

I forti condizionamenti del laicismo di stampo positivista spingono alla ricerca di compensazioni del problema metafisico all'interno di una sfera psicologista-spiritualista che rimandi gli stati attribuiti al sovrannaturale e al trascendente a sequele di pulsioni alienanti connaturate all'individuo quale si è storicamente affermato⁴⁶. In tale prospettiva si spiega l'ampia fioritura di società teosofiche dall'impianto latamente filosofico, tanto eclettiche quanto vaghe e contraddittorie, dedicatesi al recupero di aspetti di sapienza ance-

⁴² Cfr. C. Poggi, *Inventing Futurism*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2008, pp. 159 s.

⁴³ Come aveva criticamente riconosciuto Benjamin Crémieux, cfr. *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Saggittaire, 1931.

⁴⁴ A lui è legato Marshall McLuhan – cfr. P. Albini, *Manifesti futuristi. Scienza macchine natura*, ediz. on-line 2003.

⁴⁵ La forte ripresa degli studi sul Futurismo sta rivelando un reticolo molto più diramato rispetto allo schema assunto. Ad esempio Deirdre O'Grady ha di recente introdotto la categoria di un "Futurismo d'esilio" applicata ad alcuni aspetti della poetica di mitologia e scienza dell'ultimo Yeats – cfr. *Futurism in exile: From Milan to Dublin via Paris. William Butler Yeats*, in *Shades of Futurism* cit., pp. 35-48.

⁴⁶ Di "ateismo prometeico" parla Luciano De Maria anche in rapporto alla fenomenologia della "morte di Dio" studiata da Michel Carrouges – cfr. *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. XXXVII-XLII.

strale attraverso cui accostarsi a situazioni altrimenti non decodificabili. Lo stesso Ferdinand de Saussure ne viene indirettamente coinvolto quando sarà chiamato dallo psicologo Théodore Flournoy a esprimersi tecnicamente sulle manifestazioni glossolaliche prodotte in stato di trance dalla sensitiva ginevrina Hélène Smith⁴⁷.

Le interpretazioni mediate dal ricorso al paranormale si pongono a lato delle speculazioni psicologiche e analitiche, così come tracce di simbolismo esoterico, di erotismo, sadismo, tanatologia, satanismo finiscono per diluirsi nelle avanguardie sperimentali⁴⁸. Non di rado emergono propensioni al misticismo e al millenarismo che inducono alcuni a conversioni improvvise e abbaglianti⁴⁹ – per l'attrazione verso i contenuti del sacro e dell'estatico nel cattolicesimo, nel buddismo, nell'islamismo – e spingono altri ad accettare posizioni spiritualiste e palingenetiche.

Se la storiografia non ha mancato di recepire la presenza di questo atteggiamento nei diversi orizzonti politici orientati sul fascismo, esso non è, tuttavia, di minor rilievo nell'ambito delle teorizzazioni di parte comunista. Il gruppo animato a Capri da Gor'kij, cui partecipano Lunačarskij, Aleksandr A. Bogdanov, Vladimir A. Bazarov, e per cui simpatizzò lo stesso Trotskij, mira a creare una società operaia che di impeto superi l'individualismo borghese, per riuscire nella "costruzione di Dio" e nella realizzazione di un "superuomo". Se l'elaborazione di questa sorta di religiosità umanitaria si presenta come eretica all'interno del socialismo rivoluzionario, essa tuttavia offre un chiaro segnale della situazione di costante osmosi nel pensiero della militanza modernista del primo Novecento, prima che rigidi confini dottrinari intervengano a impedire lo scambio comunicativo.

Dalle pagine di periodici, soprattutto di «Roma futurista» e «L'Ardito», alla raccolta di saggi nel volume *Democrazia futurista* (Milano, Facchi, 1919), le proposte politiche futuriste mostrano aspetti di una marcata radicalità che mira all'abolizione dei capisaldi, le «idee-muri». Secondo le previsioni, un'articolata coazione d'interventi punta a scardinare l'assetto socio-politico, attraverso la trasformazione del nucleo familiare con l'abolizione del matrimonio e con la parità fra i sessi, a modificare l'assetto istituzionale, a sostituire il Senato con un consiglio ristretto di giovani denominato l'"Eccitatorio", ad applicare riforme che prevedano l'azionariato sociale e la redistribuzione fondiaria. La denuncia è contro un sistema considerato bacato, reazionario, inefficace, non

⁴⁷ R. Giacomelli, *Lo strano caso della signora Hélène Smith. Spiritismo, glossolalia e lingue immaginarie*, Milano, Scheiwiller, 2006.

⁴⁸ Sulla ricaduta di queste manifestazioni sul Futurismo cfr. S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.

⁴⁹ Si tenga anche presente che con valore teologico l'uso di *futurist* in inglese è attestato già dal 1842 – cfr. S. Stefanelli, *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001, p. 52.

di rado criminale, da cui il cittadino deve essere messo in grado di difendersi, guardando all'obiettivo di cogliere il massimo livello di libertà, di produttività e di benessere economico.

In un contesto in cui l'attivismo si pone quale componente fondamentale della dinamica storica contro i «rassicuranti segnali tradizionali»⁵⁰, il Futurismo distoglie lo sguardo dalle raffinatezze della borghesia, le cui certezze sono scosse e la cui morale è contestata, per occuparsi piuttosto della vivacità di discussione rivelatasi nel vissuto delle fabbriche e negli ambienti studenteschi, aspirando a radunare un vasto seguito fra gli operai e a rivolgersi alla sensibilità dei giovani. L'obiettivo è quello di educare al senso estetico, per disancorarlo dall'anacronismo della visione di accademia e adeguarlo ai mutamenti prodotti dai rivolgimenti tecnologici.

Sono escogitate strategie di propaganda che si avvalgono di un uso audace, persino spregiudicato, dei mezzi d'informazione, mirati a focalizzare l'"avvenimento" e a propagarlo, in modo che tenga costantemente agitata l'opinione pubblica, nella convinzione che la neonata società di massa rappresenti la componente essenziale della storia. Di conseguenza le sue esigenze vanno soppesate, per comprendere e convogliare sul nascere il gusto di "mercato". Liberatosi finalmente dallo "snobismo", l'artista si sentirà inserito al suo giusto posto «dentro la vita: tra il salumaio e il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore»⁵¹.

Il testo, anche quello impegnato, è reso noto per il tramite della distribuzione di migliaia di volantini; esso viene pertanto concepito in funzione della declamazione e, comunque sia, della oralità della lettura. Talvolta la pubblicazione in una sede editoriale avviene dopo aver analizzato gli effetti sortiti da questa sperimentazione oro-aurale sul vasto pubblico e, se si è rivelato necessario, migliorandolo nelle strategie retorico-comunicative. Tuttavia, il volantino può anche trasmettere un "contenuto zero" e presentarsi soltanto come un foglio colorato. L'immagine va infatti curata in ognuna delle sue manifestazioni, a cominciare dalla rappresentazione nella grafica; di conseguenza il cartellone esposto agli sguardi di tutti diviene il veicolo di propaganda prediletto, attraverso cui irradiare stilemi dai contenuti carichi di asserzioni mirate, palesi e subliminali.

Marinetti acquista chiara la consapevolezza che il mondo è un immenso palcoscenico aperto, per il quale s'impone una programmazione "planetaria" di arte-vita, con l'abolizione delle barriere fra il quotidiano e il creativo⁵².

⁵⁰ Così E. Sanguineti, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, p. 41.

⁵¹ B. Corradini e E. Settimelli, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, Milano, Direzione del movimento futurista, 1914.

⁵² Cfr. a proposito il ricordo di Palazzeschi posto a prefazione di *Teoria e invenzione futurista*, cit., alle pp. XXI s.

dersi,
tività

ntale
Futu-
tezze
acità
den-
gersi
tico,
o ai

ace,
fav-
oppi-
enti
ano
o".
suo
tra

ou-
lla
oli-
da
es-
n-
ne
e-
il
li-
e,

o
".
?

Per Depero l'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria⁵³. E così, nella ricerca di risultati sorprendenti, gli artisti si applicano a questa inedita dimensione contraddistinta per la audacia e la essenzialità del segno e le aziende italiane – come Fiat, Olivetti, Buitoni, Campari – si servono con profitto delle loro ingegnose trovate.

La soluzione delle tavole parolibere s'inscrive nel rapporto fra lingua e immagine, in una maniera contrappuntistica che rimanda al coinvolgimento partecipativo di tutti i sensi e alle condizioni di simultaneismo percettivo. Nell'analizzare con consapevolezza il fenomeno della modernizzazione, Marinetti, anticipatore della comunicazione massmediologica, assume posizioni che preannunciano il villaggio globale di Marshall McLuhan e collocano l'individuo della civiltà di massa in una condizione totalmente altra rispetto all'uomo della tradizione.

La visione del ritmo convulso e sovrapposto della comunicazione resta una profezia inveratasi con lo sviluppo della rete. Marinetti intuisce che nella società delle masse bisogna sondare tutte le forme possibili di comunicazione e, nonostante il Futurismo non sia ancora in essere, la pubblicazione su "Le Figaro" del manifesto di fondazione amplifica il progetto e lo porta a piena attuazione. Il Futurismo è consapevole della portata innovativa della pratica della moltiplicazione industriale e della inarrestabile modificazione del tessuto sociale collegata alla formazione del "quarto stato" prodotto dal lavoro subordinato. L'adeguamento alle trasformazioni socio-economiche e agli sviluppi tecnologici ribalta la relazione dei rapporti e introduce nel mondo del lavoro l'incontro-scontro fra proprietari e forze organizzate del lavoro in un contesto incline al totalitarismo⁵⁴.

In dura reazione al giolittismo che, nell'evidenziare l'impotenza del parlamentarismo, sta inconsapevolmente ponendo le premesse per il suo tramonto⁵⁵, i futuristi si dichiarano pronti a esaltare «le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommosa [...] perché non v'è più bellezza se non nella lotta»⁵⁶. Si prospetta l'affermazione dell'energia e lo sbocco della conflittualità naturale che permea il mondo nella rivolta contro l'abbruttimento; si auspica il disimpegno dal torpore della rassegnazione e da altri atteggiamenti di passività fra i quali Marinetti colloca anche il livellamento egualitario e sociale.

Accanto alla chiarezza espositiva e alla perentorietà argomentativa di questi punti programmatici, il Futurismo risente del medesimo clima di confu-

⁵³ La circolarità delle istanze innovative crea un laboratorio linguistico aperto verso cui va quindi riportata la ben nota abilità con cui d'Annunzio riesce a ideare gli slogan per i linguaggi della politica e del commercio.

⁵⁴ Cfr. H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Ediz. di Comunità, 1967, pp. 423-534.

⁵⁵ È nota l'ammirazione di Marinetti per gli scritti di Umberto Notari, il proprietario dell'Istituto Editoriale Italiano, impegnati nella denuncia della corruzione politica.

⁵⁶ Dal manifesto del 1909.

sionismo ideologico e della mancanza di unità fra teoria e pratica che traspare in quegli anni nel libertarismo, nel repubblicanesimo, nelle molteplici anime socialiste e nelle frazioni comuniste, da quelle ideologiche e pragmatiche francesi a quella scientifica di Marx-Engels. Somiglianze e differenze su cui vengono a fondarsi le relazioni fra le avanguardie: è questo che rende possibile alla fine stabilire un contatto fra le tesi programmatiche del Futurismo con i versi di Walt Whitman «Io canto l'individuo, la singola persona, / al tempo stesso canto la Democrazia, la massa [...] canto l'Uomo Moderno » e con la sua concezione di «una guerra, una guerra più lunga, d'ogni altra più grande [...] campo di battaglia il mondo universo, / combattuta per la vita o la morte, per il Corpo e per l'Anima eterna» (*Leaves of grass*, I, *Inscriptions*).

La guerra dell'epica militarista deve annullare i suoi temi fino a scomparire dalla visione del Poeta, per permettere che avanzino in suo luogo le industrie con le loro armate invincibili, la meccanica delle officine, le fonderie con i loro fumaioli: sono i canti delle occupazioni che permetteranno finalmente di dire «Abbasso il vecchio romanticismo!». Si ha in ambedue la tensione comune che li tiene invece distanti da Rilke, per il quale la linea diritta del progresso cancella i meandri dei sentieri («führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander, / sondern als Grade»), mette in contrapposizione la macchina al canto ispirato (Sieh, die Maschine: / wie sie sich wälzt und rächt / und uns entstellt und schwächt), spinge la gioventù ad annullarsi nella follia della velocità (Knaben, o werft den Mut / nicht in die Schnelligkeit, / nicht in den Flugversuch – cfr. *Sonetti a Orfeo*, I, 24, 18, 22). Il progresso è un elemento perturbatore in quanto genera caducità (*Vergänglichkeit*).

Si assiste alla realizzazione di un caleidoscopio di posizioni in cui questi movimenti si trovano a essere accomunati per la facilità con cui la medesima deriva si dirige in percorsi tanto divergenti quanto repentini nello svoltare. Nel suo furore contro la tradizione, il Futurismo guarda con simpatia al «gesto distruttore dei libertari», ossia degli anarchici e radicali, bestie nere di quei benpensanti che, indifferentemente se liberali o cattolici, vanno condannati in quanto non riconoscono la portata dell'anelito progressista. Marinetti è prossimo al massimalismo di Labriola e al primato dell'azione promosso da Sorel e auspicato da Zola.

La violenza, quasi come se fosse una legge di lotta per la sopravvivenza naturale darwinianamente intesa, è teorizzata in un pensiero polemologico condiviso con il rivoluzionarismo antiborghese⁵⁷, con l'arditismo e con il

⁵⁷ Si ricordi in proposito la valutazione positiva che della Prima Guerra Mondiale ebbe a fare Lenin e già prima di lui Marx in merito al conflitto franco-prussiano del 1870-1871. Gli avvenimenti bellici sono giudicati tasselli del divenire della lotta del proletariato. Giovanni Papini in *Il mio Futurismo* – inserito in *Le memorie d'Iddio*, Firenze, La Rinascita del libro, 1911, p. 36 – giustifica la violenza quale necessità del motore della Storia: «Senza violenza – cioè senza franchezza, senza energia – non si sarebbe

nazionalismo aggressivo dei sansepolcristi e dei garibaldini futuristi, prodromi del prossimo fumanesimo e dello squadristo⁵⁸.

Marinetti, in *Al di là del comunismo* (Milano, La testa di ferro, 1920), apprezza l'apertura mostrata dalla Russia bolscevica verso le avanguardie, e Antonio Gramsci plaude allo smantellamento dei capisaldi della cultura borghese operato dal Futurismo in un articolo dal titolo *Marinetti il rivoluzionario?*, apparso in «L'ordine nuovo» del 5 gennaio 1921. Vi si afferma che i futuristi «hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio»; essi, nel distruggere i pregiudizi, gli idoli tradizionali e le gerarchie di valori, dimostrano di essere nel loro campo, quello della cultura, «rivoluzionari», mentre invece i socialisti non osano attaccare la macchina del potere⁵⁹.

L'intesa fra futuristi e ordonovisti emerge ancora in altri particolari⁶⁰. Se la rivista «Lacerba» ha un indubbio successo di vendita presso gli operai di Milano e di Torino⁶¹, ai quali è applicato un prezzo agevolato, nel 1922 l'Istituto di Cultura Proletaria di Torino edita un libro di poesia dall'inequivocabile titolo futurista $1 + 1 + 1 = 1$.

La battaglia sociale e la lotta di classe vengono dal Futurismo poste al livello di scontri collettivi internazionali, fra gli stati poveri e proletari contro quelli ricchi ed egemonici, o meglio tra razze e popoli che rappresentano le contrapposte concezioni innovatrici o conservatrici. Nel diagramma del conflitto,

mai fatto nulla al mondo. Violento fu Cristo come Cesare; violenta la Riforma, violenta la Rivoluzione *in verbis et in actis* [...] tutte le volte che qualcosa viene creato o distrutto c'è di mezzo la violenza – dalla beccerata fino al sangue. Senza i teppisti del 1789 saremmo ancora all'*ancien régime* – e senza la violenza di linguaggio dei primi socialisti i nostri operai sarebbero ancora dei mezzi schiavi mal pagati. Perché non deve esser permessa la violenza a chi vuol suscitare una rivoluzione artistica?».

⁵⁸ Interessanti confronti fra i movimenti d'inizio Novecento si trovano in *Esoterismo e Fascismo*, a cura di G. De Turre, Roma, Ediz. Mediterranee, 2006.

⁵⁹ Anche in Russia si esprime la medesima opinione, tant'è che il ministro dell'educazione Anatolij V. Lunačarskij, egli stesso artista, studioso e critico, afferma nel 1920 di riconoscere in Marinetti l'unico e vero intellettuale rivoluzionario presente in Italia. Trotskij definirà Marinetti «l'intellettuale più rivoluzionario dell'Italia contemporanea», cfr. G. Agnese, *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Napoli, Liguori, 2008, p. 151, nota 7. – Si ricordi che Marinetti era stato in Russia per un ciclo di conferenze a Mosca e a San Pietroburgo nel gennaio-febbraio 1914 e Roman Jakobson, allora diciassettenne, ha talvolta operato da interprete. In una conversazione del 1977, Jakobson, nel ritornare con il ricordo a quegli anni, si lascia andare a un giudizio a proposito della qualità del francese di Marinetti che riesce difficile condividere per quanto attiene il rilievo sulla capacità fonetica: «He spoke French with a strong Italian accent, but quite well», cfr. *Roman Jakobson e il Futurismo italiano*, cit., p. 12.

⁶⁰ Sembra accertato il ruolo mediatore esercitato da Arturo Cappa, il fratello maggiore di Benedetto, cfr. *Marinetti editore*, cit., pp. 142 s.

⁶¹ Come riferisce Gramsci in una lettera a Trotskij del settembre del 1922 (vigilia della «marcia su Roma»), la rivista aveva raggiunto una tiratura di 20.000 copie ed «era diffusa per i quattro quinti fra gli operai» – *ivi*, p. 142.

oramai già in essere tra gli avversi schieramenti della Grande Guerra⁶², la libertà, individuata nel Futurismo, si batte con la barbarie, rappresentata dal passatismo.

Da una parte, dunque, si hanno i «popoli-poeti», fra i quali l'italiano, che posseggono la creatività di «tutte le forze tutte le debolezze del genio», dall'altra stanno «i loro critici pedanti», incarnati in una regressione culturale dimostrata da qualità morali e intellettuali negative. A cominciare dalla razza germanica, nella quale sono innate la «cretineria», il «sudiciume», la «ferocia» (dell'Austria), la «goffaggine», il «filosofumo», la «brutalità» (della Germania); per finire con la Turchia, che è al livello di nullità («= 0»).

La frattura di ciò che appare essere il reale comporta il ripensamento delle capacità gnoseologiche. Già in anticipo sui momenti di avanguardia, la rifondazione del linguaggio aveva operato nel profondo dell'estetica del fare poetico già in Francia, dove intervengono, con diversi andamenti, Gautier, Hugo, Leconte de Lisle, Rimbaud, Apollinaire, Verlaine, Mallarmé, Nerval, Baudelaire, Valéry.

Viene progressivamente a imporsi il riferimento dottrinario alla concezione di Nietzsche secondo la quale la dimensione «barbarica» è la realizzazione degli aspetti del dionisiaco e del titanico della poesia rispetto al compimento della misura apollinea, quando i frammenti del mondo, nel ricomporsi nell'unità, comportano lo scioglimento degli enigmi e, quindi, il disvelamento della poesia. Tale è l'interpretazione sottostante a *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche qual è poi divulgata da Édouard Schuré nel capitolo *L'individualisme et l'anarchie en littérature*, inserito nel volume *Précurseurs et révoltés* (Parigi, Perrin, 1904)⁶³. Questa dimensione è specifica dell'uomo («ist in jedem von uns bejaht»), e verso di essa non si deve avere il timore di tendere («warum fürchten und hassen wir eine mögliche Rückkehr zur Barbarei?»). Quindi la sofferenza provocata dalla passione cessa di essere il motivo della catabasi, e riconduce, invece, al ritmo dell'esistenza errabonda, inducendo nel poeta la natura del «mistico» e del «selvaggio», ovvero, del «barbaro»⁶⁴. Per esprimersi con Arthur Rimbaud: «Il poeta si fa veggente sottoponendosi a un lungo, immenso e cosciente sregolarsi di tutti i sensi» (*Seconde lettre*

⁶² *Sintesi futurista della guerra*, 20 settembre 1914.

⁶³ Sono per altro noti i rapporti fra Schuré e Marinetti. Conosciutisi a Parigi nel salotto della nobildonna di origine triestina Ernesta Stern, Schuré è fra i collaboratori della rivista «Poesia» – cfr. anche C. Milani, *Incontri di lingue e culture nella rivista «Poesia» (1905)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV, 2, 2006, p. 53. Si ricordi anche l'influenza esercitata da Schuré su Dino Campana, per il quale il rapporto della parola con la realtà transita per la valenza analogica delle fasi dell'«oggetto-ricordo», del «simbolo-storia» e dell'«analogia-visione», fino a riuscire alla rarefazione nella fusione dell'«immagine-visione» all'interno della sua poesia del cammino, il cui ritmo è segnalato dal passo – cfr. M. Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁶⁴ D. Poli, *Barbaro in Campana*, in *Dino Campana: una poesia europea musicale colorita*, Giornate di studio (Macerata, 12-13 maggio 2005), a cura di M. Verdenelli, Macerata, eum, 2007, pp. 67-82.

a⁶², la
ita dal

liano,
enio»,
cultu-
dalla
e», la
(della

mento
ia, la
l fare
utier,
rval,

nce-
izza-
mpi-
orsi
ento
ie di
dua-
oltés
t in
dere
?)».
ella
ndo
"64.
losi
ltre

ibil-
iche
ia»,
le il
del
ne-
tra,

ate
.

du Voyant, a Paul Demeny, 15 maggio 1871). Nella ricerca di una lingua («trouver une langue») si devono affrontare anche queste prove. La civiltà sembra proporsi nello spazio della co-presenza – *diversa non adversa!* –, e l'esilio si pone come uno stato esistenziale, una prosecuzione ideale dell'itinerario mistico.

Questo è ben evidenziato in un'opera inedita di Paul Valéry, attribuita agli anni 1917-1918, il cui titolo oscilla fra *Ovide chez les Scythes*, *Orphée chez les Scythes* o *O. chez les Scythes*. Per il suo tramite si è ricondotti al rapporto fra Ovidio e il mondo barbarico non ancora definitivamente accolto o domato.

Nella loro incompletezza e nel disordine del manoscritto⁶⁵, i versi che accompagnano queste *dramatis personae* e che commentano le parti didascaliche aggiungono un'atmosfera misterica all'azione che si sta svolgendo e accrescono la sensazione dell'attesa «presso gli Sciti / Ovidio ai Barbari / Tutta l'oscurità di questi – / Temi Notte – luna – Quali parole?». L'ossessione di questo *Wort-Ton-Drama* si sposta sulla scena centrale dove Ovidio (vate, ma forse anche druida e/o sciamano?) resta staticamente sotto l'albero: «dall'albero sotto il quale è (e il cui rumore lo ricollega alla sua patria / acuta ideale / ma patria ambigua, Italia reale e terra spirituale) – *Quest'albero = memoria* / – del "fondato vanto" – *Metamorfosi La voce* – che è la poesia medesima». Nell'avviarsi a chiudere il tema ovidiano, Valéry ritorna sulla assurdità del rapporto comunicativo: «Si sente mentre canta, mentre suona – Risuona / ma – no – Queste parole così belle a chi? perché? / I Barbari sono là come bestie, – incompresi» e nel foglio, quasi volesse disseminare sul bianco quest'ultima considerazione, figurano ancora due parole sparse «teste / incomprensibile». La risposta finale è «O. vide» ovvero *O. vuoto*, uguale a «memoria, voce, trasformazione, vuoto nell'incomunicabilità», il Nulla. Il poema è "in potenza" e deve passare "all'atto", dando ragione al poema stesso: «Ma questo stesso poema cosa è per il Barbaro? / Meno di niente – Un tessuto di suoni ridicoli».

Il Futurismo, pur essendo basato su un forte sentimento nazionalistico, è animato da un'aspirazione cosmopolita. A partire dal volume *Le Futurisme* (Parigi, Sansot, 1911) che viene dedicato «Aux étudiants de Paris», la martellante pubblicità che l'instancabile Marinetti, definito dalla stampa parigina «La caffeina d'Europa»⁶⁶, gli crea attorno rende nota questa avanguardia in tutta Europa, in Russia (con la importante propaggine georgiana), in Egitto, nell'America Latina, in Giappone. Il nesso fra le avanguardie d'Italia e di

⁶⁵ I *Cahiers* valeriani fanno infatti emergere discordanze di lingua e di pensiero. Il testo originale, fotografato, editato e commentato, è in *Ovide chez les Scythes*. Un "beau sujet", a cura di H. Laurenti, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997.

⁶⁶ Cfr. *Scatole d'amore in conserva*, cit., p. 14.

Russia si articola nel complesso di linee derivazioniste o parallele che trovano una sana interpretazione nella prospettiva che considera le tendenze comuni al Modernismo europeo⁶⁷. Nel 1926, in occasione del viaggio di Marinetti in Argentina, la rivista argentina «Martín Fierro» gli dedica un numero monografico. La preferenza accordata, dopo Parigi e altre capitali, a New York e l'interesse verso gli Stati Uniti, se assumono un evidente rilievo in Depero, sono costanti che superano il livello della semplice curiosità intellettuale.

La propaganda di Marinetti utilizza strategie codificatesi in Francia alle quali aggiunge altri mezzi ed effetti: oltre alla forma retorico-letteraria del manifesto programmatico, che godrà di un impiego ripetitivo e massiccio si da trasformarlo in un genere letterario⁶⁸, viene potenziato l'aspetto performativo e oratorio in direzione della spettacolarità. L'arringa alla folla comincia a prendere la configurazione del comizio politico e il cartellone del teatro di varietà si trasforma nella strategia d'urto della serata futurista: viene allo scopo prenotato uno spazio scenico e, eliminata la barriera del palcoscenico, vi si organizza una serie di avvenimenti provocatori, comprensivi di discorsi coinvolgenti ed emotivi, interrotti da inattesi stacchi musicali e intervallati dalla presentazione di opere e di progetti. Non possono mancare le violente dispute con il pubblico che talvolta si concludono con la rissa, accesa ad arte affinché la notizia della serata sia evidenziata dalla stampa⁶⁹.

Spesso le belligeranze artistiche si trasformano in serate provocatorie, come quella avvenuta nel caffè de «Le Giubbe Rosse» a Firenze. Persino i divieti che le autorità impongono per garantire la quiete pubblica servono ad accrescere l'attesa e a suscitare vivaci prese di posizione.

Questo ricercato atteggiamento di teatralità spontanea si accompagna alla scrittura di alcuni copioni, chiamati «sintesi», come ad esempio *Simultaneità*, composta da Marinetti nel 1915, che sono allestiti anche come spettacoli autonomi. La trama è costruita su scene trasgressive e anticonvenzionali, al limite del paradosso, che si sviluppano con brevi scambi di battute e con esibizioni assurde.

Nonostante lo sfacciato maschilismo, sulla questione femminile il Futurismo mostra una pluralità di atteggiamenti che s'inseriscono in un arcipelago

⁶⁷ Cfr. C.G. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il Futurismo tra Italia e Russia*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 13-48.

⁶⁸ Pur con inevitabili sviste, in particolare sulle datazioni, e pur con l'integrazione di alcune novità emerse negli ultimi anni, resta un documento criticamente valido l'elenco di G. Desideri, *Bibliografia generale delle opere di F.T. Marinetti*, in *F.T. Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, Napoli, Guida, 1977, pp. 383-402. Si tenga comunque presente che le datazioni sono talvolta volutamente alterate negli stessi originali.

⁶⁹ «Ogni serata futurista è per Marinetti una fiera battaglia col pubblico»: così si esprimono Bruno Corra (pseudonimo di Bruno Ginanni Corradini) ed Emilio Serrimelli nella prefazione a *Come si seducono le donne*, di F.T. Marinetti, Firenze, Ediz. da cento mila copie, 1917, alla p. 19.

di convivenze contraddittorie e collidenti⁷⁰. Nel 1912 Valentine de Saint-Point, nipote di Alphonse de Lamartine, pubblica il 25 marzo a Parigi il *Manifeste de la femme futuriste* cui fa seguito l'11 gennaio dell'anno successivo il *Manifeste futuriste de la luxurie*. Sono rivendicati anche per il sesso femminile il piacere e la sensualità, è condannata l'ipocrisia morale, è esaltato il risvolto artistico dell'eros, è attribuita anche alla donna la capacità di rafforzare la volontà⁷¹.

Sono gli opposti di un Futurismo che non va interpretato in maniera univoca, quanto piuttosto nelle sue articolazioni e dissonanze; che va distinto nel momento eroico dei primi anni e nelle fasi di assestamento e di riflessione sui risultati raggiunti; un Futurismo guidato dall'abile regia di Marinetti. Ma anche fatto di differenze regionali, ad esempio fra Firenze, Milano, il movimento nelle Marche, Napoli e, nella stessa città di Firenze, fra la rivista «Lacerba» – fondata nel 1913 da Ardengo Soffici e Giovanni Papini⁷² – e il periodico «Italia futurista» – aperto nel 1916 e diretto l'anno successivo da Primo Conti. O, ancora, fra il Marinettismo e il Futurismo in senso più ampio. I toni della polemica non sono certo tenui e talvolta le rotture sono irreparabili con coloro che sono accusati di essere fradici di passatismo.

Più di recente si assiste a una maggiore attenzione verso principi filologicamente fondati atti a un riesame della questione critica riguardante il Futurismo, oltre a quanto attiene alla interpretazione, anche ai limiti della periodizzazione e alle fonti documentarie⁷³. Probabilmente la suddivisione cronotipologica suggerita da Giovanni Lista in dinamismo plastico, arte meccanica e aero-estetica offre la più soddisfacente delle risposdenze.

L'entusiastica partecipazione volontaria alla campagna di Russia nel 1942⁷⁴ e l'adesione alla Repubblica di Salò sembrano alludere al ritorno in Marinetti di illusioni sul recupero delle idee rivoluzionarie originarie, andate

⁷⁰ Nella medesima prefazione, Corra e Settimelli spiegano l'atteggiamento di Marinetti come motivato dalla volontà di abbattere il «concetto donna» prodotto dalla passionalità egoistica maschile e dal fatalismo misto a ipocrisia e a bigottismo della tipologia femminile, per restituire «la forza e la libertà muliebre», ivi, a p. 23.

⁷¹ Cfr. L. Re, *Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo e F.T. Marinetti: Eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo*, in «Quaderni d'Italianistica», XXIV, 2, 2003, pp. 37-69. Si ricordi che nel 1910 era uscito *Die Erotik* in cui Lou von Salomé evidenzia la unilateralità della sfera erotica femminile. – L'influente raccolta *The gender of modernism: A critical anthology*, a cura di B. Kime Scott, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1990, ha ripubblicato il polemico manifesto di Mina Loy del 1914. Cfr. S. Marano, *Storia di Mina Loy Futuriste in cinque attimi*, in «Rivista di Studi Italiani», XXX, 2, 2012, pp. 200-208.

⁷² Nell'«Introduzione» all'ediz. anastatica di «Lacerba», Vallecchi, Firenze 2000, p. 10, Giorgio Luti riassume le varie istanze sottostanti alla nascita della rivista che arriva, «sotto la spinta anche delle motivazioni futuriste», a delineare un progetto di «eversione pratico-civile più che tecnica» destinato a segnare «una via pressoché autonoma» definibile come Futurismo fiorentino.

⁷³ Cfr. G. De Marchis, *Futurismo da ripensare*, Milano, Mondadori Electa, 2007.

⁷⁴ La ricostruzione di questa fase della vita di Marinetti si ha in *Marinetti al fronte russo* di M. D'Ambrosio, in *Futurismo e altre avanguardie*, cit., pp. 39-69.

nel frattempo deluse o adattate al compromesso richiesto dal realismo mussoliniano. La magnifica scrittura espressa in *La grande Milano tradizionale e futurista* (redatta a Venezia fra il 1943-1944), e in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, lavori stampati postumi, appaiono gli indici della ripresa di ardori giovanili sul finire della sua esistenza.

Tuttavia, in realtà, tutto in questo tragico 1944 appare rovesciato rispetto al '14, quando il viaggio in Russia era motivato dall'intento del confronto, il nazionalismo era in chiave antigermanica, lo spirito universalistico non aveva preconcetti razziali, il movimentismo era finalizzato alla unificazione del Paese.

Il primo dicembre del 1944 Marinetti compone fra gli affanni l'ultimo suo poema. Nel ricordo della moglie Benedetta, in quel giorno si raccolgono in simultaneità i segmenti di una vita trascorsa nella "missione"⁷⁵ di profetizzare il nuovo corso delle Lettere e Arti: «Quell'alba parlò Marinetti». Con questa frase, che sembra voler riecheggiare «Also sprach Zarathustra», è segnata la conclusione del percorso terreno di Filippo Tommaso Marinetti, avvenuta poco dopo l'«1 e 20' del 2 dicembre [...] mentre la bocca disegnava non espresso un violento canto alla vita»⁷⁶.

Nomen omen

Prima che la scelta della denominazione del movimento cada su Futurismo, nell'ambiente avanguardista animato da Marinetti si dimostrano particolarmente pregnanti i termini, di elevata ricorrenza, "Elettricismo" e "Dinamismo"⁷⁷.

"Elettricismo" è verosimilmente uno dei nomi che in principio si è pensato di adottare, in quanto la teoria della relatività ristretta, esposta da Einstein nel 1905 con *Sull'elettrodinamica dei corpi in movimento*, aveva messo in rilievo il problema della natura della luce, quale forma pura di energia della materia e limite estremo della velocità. «Il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi»⁷⁸ e di conseguenza la scomposizione e la compenetrazione

⁷⁵ «Seguo piuttosto il mio destino di missionario dell'arte e mi servo volentieri di me stesso [...] per colpire una volta di più il passatismo che insozza ancora la mia cara Italia» - Cfr. *Scatole d'amore in conserva*, cit., p. 8 (di nuovo in *Alessandria d'Egitto*, in *Marinetti e il Futurismo*, Roma-Milano, Augustea, 1929).

⁷⁶ Cfr. la prefazione di Benedetta a *Quarto d'ora di poesia della X Mas. Musica di sentimenti*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 1197-1199.

⁷⁷ Cfr. P. Bergman, *Futurismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, III, pp. 118-131, qui p. 119. Su questo termine e su altri riferentisi a concetti centrali della ideologia futurista, cfr. *I manifesti futuristi* cit. Il termine "Modernismo" non poteva essere preso in considerazione perché era già molto inflazionato.

⁷⁸ Da *Manifesto della pittura futurista*, 11 aprile 1910.

degli oggetti sono ritenute possibili per l'azione simultanea della luce e della velocità. È il «cuore elettrico» che dissipa le tenebre nella notte di fondazione del Futurismo; sempre nel 1919 escono, a Parigi, le *Poupées électriques*. Ma il termine viene scartato per il timore che i «novatori»⁷⁹ rischino di essere chiamati *elettricisti*⁸⁰.

«Dinamismo» deve essere stato ben presto preso in considerazione come un nome appropriato per caratterizzarlo⁸¹. Nella letteratura, le parole «incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero»⁸² e, in contrasto con la riproduzione in sequenze statiche in successione, la declinazione pittorica del Futurismo e poi l'apice raggiunto nella scultura da Boccioni mostrano il valore dirompente del dinamismo, allorché realizzano la simultaneità nel movimento attraverso spostamenti immediatamente successivi, inseguimenti, oscillazioni, vibrazioni che, nel trasformare la forza nell'elasticità dell'energia, provocano la dissolvenza nella luce del meccanicismo della materia e per conseguenza la percezione dell'osservatore ottiene la rappresentazione della compenetrazione di spazi e di oggetti interferenti tra loro⁸³.

Il rinnovamento sta nel rendere «sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico»⁸⁴. La meta inebriante dell'arte sta nel raggiungimento dell'effetto della simultaneità degli stati d'animo ottenuta liberandosi dai parametri della logica classica: «Bien loin de nous appuyer sur l'exemple des Grecs et des Anciens, nous exaltons sans cesse l'intuition individuelle, avec le but de fixer des lois complètement nouvelles qui puissent délivrer la peinture de l'on-doyante incertitude où elle se traîne»⁸⁵.

⁷⁹ La forma *novatori* con aferesi per *innovatori* è quella preferita da Marinetti: cfr. l'epiteto «Forza novatrice del mare latino» attribuito a Frédéric Mistral.

⁸⁰ Si ricordi il movimento del «Nuovo Futurismo», fondato intorno al 1980 da Marco Lodola, il quale, invece, non disdegna l'appellativo di *elettricista*. – A proposito sempre di ideazioni futuriste del nostro tempo, si deve a Massimo Angelucci Cominazzini la realizzazione di una proiezione tridimensionale – sviluppata su 100 mq. di base e 4 m., di altezza – di un «albero» installato nel Natale del 2011 in Largo Carducci a Foligno, composto di materiale plastico e di acciaio fusi dal cromatismo dei colori e della luce, ispirato a «La Vita», quadro aerofuturista dipinto nel '30 dalla nonna Leandra.

⁸¹ Non è infatti un caso che Henri Guilbeaux nomini «Dynamisme» il suo movimento di rottura – cfr. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

⁸² *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912.

⁸³ Cfr. s.v. *Simultaneità*, U. Piscopo, *Il dizionario del Futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze, Vallecchi-Mart, 2004², II.

⁸⁴ Da *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 1912.

⁸⁵ Cfr. la prefazione-manifesto *Les exposants* [Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini] *au public* inserita nel libretto, editato nell'allora inconsueto formato tascabile, che funge da minicatalogo della mostra dedicata a *Les peintres futuristes italiens. Exposition*, del febbraio 1912, allestita presso la «Galerie Bernheim-Jeune» di Parigi, p. 2. Il testo sarà ripubblicato dalla rivista «L'art moderne», XXXII, 1912, pp. 41-43. L'esposizione è itinerante verso altre capitali europee: passerà a marzo per

isso-
de e
iana
a di

etto
nto,
non
one

suo
o in
tare
esta
a la
uta
non

tu-
ino
" e

ato
ein
in
lla
te-
ne

...]
ore
no,

in

ici-
atti
eva

La lingua deve porsi come un linguaggio iconico del dinamismo della civiltà delle macchine di cui un esempio può essere il tentativo di affidare il movimento di due rimorchiatori alla sola riproduzione sonora. Sottostante alla realtà c'è un principio di negazionismo soggettivo delle componenti, siano esse sintagmi, immagini, suoni, attraverso il loro contestuale superamento: cfr. i papiniani *me e non me, l'altra metà*.

A Milano, nel 1914, Boccioni pubblica *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, in cui afferma la priorità dei futuristi nell'essersi avvicinati con l'intuizione artistica al concetto di quarta dimensione, creando nella continuità dello spazio una superficie pittorica come somma del potenziale dispiegamento delle tre prospettive conosciute, in modo da registrare l'aspetto temporale nello svolgimento nei piani.

Trionfa, fra l'11 e il '16, una successione di saggi, di manifesti e di oli che prendono il nome di dinamismo – a partire dal *Fotodinamismo futurista*, del 1911, di Bragaglia, al manifesto di Severini *Le analogie plastiche del dinamismo*, del 1913, al quadro più analitico di Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* del 1912, a quello più simbolico di Boccioni, *Dinamismo di un ciclista* del 1913, e infine di Galli, *Dinamismo meccanico e animale* del probabile 1916. Sulla interpretazione del dinamismo le posizioni di Boccioni divergono da quelle, collegate alla persistenza neuronale delle immagini, di Balla, o da quelle, sulla carica emotiva del ricordo, di Severini. Le sequenze fotogrammetriche si affidano a linee spezzate, vorticoso, alle quali si sostituiscono pennellate fluide e armoniose. Ancora nella tendenza dell'aeropittura della seconda stagione di elaborazione futurista, le inquadrature surreali della cosmopittura sono intese come *Dinamismo di mondi*, del 1931.

Infine arriva la fulminazione con il nome di "Futurismo", insorta in Marinetti l'11 ottobre del 1908, giorno ritenuto fausto dalla numerologia futurista, tant'è che molti dei manifesti porteranno tale oramai scaramantica data e a undici arriva la numerazione dei punti programmatici "di rottura" dei manifesti tecnici riguardanti le singole arti⁸⁶. Ma il giorno di uscita dell'atto fondativo del movimento voluto da Marinetti non dipenderà da lui. Il tragico terremoto di Messina e Reggio, del 28 dicembre 1908, fa saltare il calendario delle azioni previste per la campagna di pubblicizzazione dell'evento.

Il recupero del ritardo è tuttavia assai rapido, anche perché l'Europa è in fermento e non è concesso perdere altro tempo. La decisione riguardo all'uscita

la «Sackville Gallery» di Londra, sarà ospitata in aprile-maggio da «Der Sturm» a Berlino e si concluderà il 5 giugno presso la «Galerie Giroux» di Bruxelles. L'anno successivo un più breve giro toccherà Rotterdam e nuovamente Berlino.

⁸⁶ È una questione secondaria l'impiego, già nel 1904, del termine *el Futurisme* da parte del catalano Gabriel Alomar con forti implicazioni socio-politiche e l'apparizione della rivista «Futurisme» nel 1907. Cfr. J. Brihuega, *Il Futurismo in Spagna*, in *Trent'anni di Avanguardia spagnola*, a cura di G. Morelli, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 19-38, qui 19-20.

del manifesto sul *Futurisme* sulla prima pagina di “Le Figaro”, che è fissata per sabato 20 febbraio 1909, spetta ovviamente alla redazione della testata parigina diretta da Gaston Calmette⁸⁷. Uno dei suoi principali azionisti, l’egiziano Mohamed el-Rachi Pascià, aveva stretto rapporti professionali con il padre di Marinetti, Enrico, importante avvocato civilista ad Alessandria. Oltre a ciò, negli anni parigini Filippo Tommaso è legato da affettuosa amicizia con la figlia di el-Rachi, Rose Fatine⁸⁸. Intanto però una capillare campagna diffonde varie migliaia di copie del testo del manifesto estratte dalla versione italiana pubblicata su «Poesia» nel numero 1-2, febbraio-marzo 1909, in francese alle pp. 1-4, in italiano alle pp. 5-8, datate 11 febbraio 1909. Con piena cognizione del rilievo della pubblicità, esse vengono affisse nelle piazze e sono recapitate a intellettuali e a artisti, a politici, alle testate giornalistiche e a riviste in Italia e in Europa.

La “Gazzetta dell’Emilia” di Bologna intuisce l’importanza dell’avvenimento e⁸⁹, nello stampare il 5 febbraio il testo integrale nelle sue cronache letterarie, gli conferisce ulteriore risalto accompagnandolo con la seguente nota: «Il Futurismo lo ha inventato Marinetti, il più “dinamico” dei poeti d’Italia. La rivista Poesia ci manda il proclama focosissimo con cui il nuovo partito letterario scende a combattere. Vedremo se alle premesse seguiranno le idee, i libri e i fatti». Fa eco la “Gazzetta di Mantova” e, nello stretto arco temporale che arriva al 16 del mese, altri quotidiani e riviste, a Verona, Venezia, Trieste, Milano, Torino, Genova, Roma, Napoli, riportano stralci o segnalazioni, talvolta accompagnati da annotazioni precise – ad esempio “Il pungolo” di Napoli riconduce il contenuto del manifesto all’ambiente di «Poesia» –, talvolta inserendo commenti improntati al sarcasmo⁹⁰.

Significativo è invece il silenzio riservato dal “Corriere della Sera”, il giornale principe della città in cui Marinetti ha impiantato il suo «attizzatoio di idee»⁹¹, lo studio-laboratorio divenuto la centrale del movimento. Entro breve, il manifesto viene tradotto nelle maggiori lingue europee. Ma il connubio con la Francia si salda in maniera indissolubile, e il contatto con i suoi ambienti intellettuali è essenziale per il pensiero futurista perché qui, come noterà Umberto Boccioni, l’arte non sorge da facili entusiasmi per la modernità, ma

⁸⁷ Calmette fu un grande estimatore di Proust il quale gli dedica il primo volume della *Recherche*.

⁸⁸ Lo riferisce Marinetti stesso in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*.

⁸⁹ J.-P. A. de Villers, *Le premier manifeste du Futurisme*, Ottawa, Éditions de l’Université, 1986, p. 15; G. Lista, *Genèse et analyse du Manifeste du Futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909*, in *Le Futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, a cura di D. Ortinger, Paris-Milano, Centre Georges Pompidou – 5 Continents Editions, 2008, pp. 78-83.

⁹⁰ Cfr. *F.T. Marinetti – Critical writings*, a cura di G. Berghaus, New York, Farrar Straus and Giroux, 2006, p. 17.

⁹¹ Tale è l’espressione di Marinetti documentata negli ultimi anni – cfr. *La grande Milano tradizionale e futurista*, cit., p. 60. La “disattenzione” del quotidiano è da alcuni attribuita al boicottaggio tentato dal suo Direttore, Ugo Ojetti.

dal lungo travaglio delle coscienze. Non risulta casuale nemmeno la predilezione per le colonne di "Le Figaro", perché Marinetti intende superare in questa sede, prestigiosa per l'esclusivismo culturale, il messaggio diramato ai circoli più influenti d'Europa dal *Manifeste du Symbolisme* da parte di Jean Moréas nel supplemento letterario del 18 settembre 1886⁹².

Un Greco e un Italiano accomunati dalla medesima cultura francese e dall'ansia d'innovazione, intensamente avvertita a Parigi, nelle espressioni dell'arte. Del resto, non aveva Moréas affermato che «toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser?». E c'è dell'altro, perché a Marinetti è congeniale la scelta verso l'apertura al dibattito e al contraddittorio di questo giornale, evidenziatasi allorché, in continuità con la difesa del *Naturalisme* a firma di Émile Zola, apparsa nel numero del 17 gennaio 1881, "Le Figaro" del 18 agosto 1887 accoglie *Le manifeste des cinq* della più giovane generazione di quella Scuola che, sotto forma di lettera aperta, contesta duramente gli aspetti troppo intensi e brutali introdotti dal romanzo *La terre*. "Le Figaro" palesa ancora una volta questa sua politica editoriale proprio in occasione della pubblicazione del manifesto futurista, giacché, dai contenuti esposti, la redazione si dissocia nell'occhietto (*entrefilet*), permettendo, però, in tal modo all'evento di farsi spettacolo⁹³.

La rifondazione della lingua

La frattura del segno ha come conseguenza la riformulazione dei linguaggi. A cominciare dalla lingua. O meglio dal linguaggio figurato verso cui si avventa l'assalto "anarchico" di Marinetti all'italiano l'11 maggio del 1912 con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, un complesso di undici proposte programmatiche, cui sono aggiunti i punti riguardanti il rumore, il peso e l'odore. A questi faranno seguito, l'11 agosto, le *Risposte alle obiezioni*, l'11 maggio 1913 la *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*, e il 18 marzo 1914 lo *Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*⁹⁴. Il programma riorganizzativo della lingua è riaffermato nel "Decollaggio", ovvero nella "introduzione" a *L'aeropoema del Golfo della Spezia*. La serie di 22 raccomandazioni deve servire a ché le «corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d'animo diversi [e le] parole in libertà che

⁹² Assieme a Gustave Kahn e ad altri, Moréas fonda, in quel medesimo anno, le riviste parigine «La vogue» e «Le symboliste».

⁹³ Sui manifesti marinettiani cfr. *La "trincea avanzata" e "la città dei conquistatori"*, cit., pp. 21-33.

⁹⁴ *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXVII. Questa maturazione avviene anche in relazione agli stimoli provenienti dal perfezionamento della "simultaneità", nel frattempo raggiunto nelle arti pittoriche e plastiche.

senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico pur rimanendo comprensibili e declamabili» vincano «finalmente tutte le leggi di gravità letteraria»⁹⁵. Nel frattempo Marinetti traspone la spericolatezza dimostrata nel guidare “gli automobili” nell’audacia messa nel pilotare gli aerei, così come le sue posizioni teoriche vengono, nel secondo dei due testi, attenuate nel rigore e sono configurate, piuttosto che come precetti, come linee di tendenza dell’asse comunicativo⁹⁶:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell’aviatore, io sentii l’inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali.

Sono già poste le premesse all’aeropoesia futurista che si carica «di gas lirico»⁹⁷. Tuttavia l’Antico può porsi esso stesso a progetto per il Moderno. La capacità di sintesi che si trova in Dante e in Machiavelli ha una sua memoria arcaica in Tacito, uno scrittore sul quale non è andata ad accumularsi la polvere, perché in lui si rivela la potenzialità della parola che, senza l’impiego di perifrasi ridondanti, si dispiega nella capacità di sintesi. Afferma infatti Marinetti, nella prefazione alla sua traduzione della *Germania*, che questi, «maestro di concisione sintesi e intensificazione verbale», è il più futurista fra gli Autori latini ed è molto più futurista di tanti moderni, come ad esempio Gabriele d’Annunzio⁹⁸. In questa breve ma significativa nota, Marinetti non tralascia di accennare al risvolto pedagogico dell’insegnamento di una lingua nei limiti in cui le sia concesso uno spazio vitale e coinvolgente, in grado quindi di rendere attuale la materia e di giustificarne l’utilità:

Perché venga dimostrata l’assurdità dell’insegnamento scolastico latino, basato su traduzioni scialbe, errate e su cretinissime spiegazioni di professori abbruttiti, tarli di testi e di teste.

⁹⁵ F.T. Marinetti, *L’aeropoema del Golfo della Spezia*, Milano, Mondadori, 1935, pp. 20-31.

⁹⁶ Da *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

⁹⁷ Cfr. *L’aeropoema del Golfo della Spezia*, cit., p. 12.

⁹⁸ Cfr. la *Germania* di Tacito, Milano, IEL, 1928, riedita da Sellerio (Palermo, 1993), pp. 9 s.; la traduzione fu commissionata da Ettore Romagnoli. Il “glottologo” Antonio Gramsci non tralascia di segnalare la imprecisione di Marinetti traduttore: il passo sottoposto a critica è *exigere plagas* – VII, 15 – che è reso con “esigere le piaghe” per il corretto “esaminare le ferite” – cfr. *Lettere dal carcere*, Roma, Ediz. l’Unità, 1988, I, p. 204. Le tre righe del breve passo tacitano in questione sono caratterizzate da un’ardita concisione – come *vulnera ferunt per vulnerati se conferunt* –, da un accordo per zeugma – *gestant* che regge *cibos* e mal converrebbe a *hortamina* –, e si “dilungano” invece con *numerare et exigere plagas* in relazione alla valutazione della quantità e al giudizio sulla qualità delle ferite, secondo la prassi medico-giuridica romana di ponderare ai fini della classificazione la tipologia del danno subito. Il confronto con l’Autore latino pare invogliare Marinetti alla semplificazione stilistica, condotta proprio sul piano dell’apertura a interpreti «capaci di trasfondere la vita del genio». Il risultato è quello di averci dato una *Germania futurista*.

Un efficace insegnamento della letteratura latina esige traduttori ispirati quanto i latini tradotti, e interpreti sensibili capaci di trasfondere la vita del genio.

Se ciò non è possibile, urge rimpiazzare le ore di Latino idiotizzato con ore di Meccanica e Estetica della Macchina, questa essendo oggi l'ideale maestra di ogni veloce intelligenza sintetica e di ogni vita potentemente patriottica⁹⁹.

L'atteggiamento dinamico di Marinetti non si arresta davanti a proposte di riforma dell'offerta e della prassi della didattica scolastiche¹⁰⁰, così come non esita davanti al programma di rifondazione della lingua. Marinetti riconosce alle condizioni pragmatiche la priorità rispetto ad altri parametri di regolamentazione del sistema della lingua: «Il periodo latino che ci ha servito finora era un gesto pretensioso col quale l'intelligenza tracotante e miope si sforzava di domare la vita multiforme e misteriosa della materia. Il periodo latino era dunque nato morto»¹⁰¹.

Il Futurismo pensa all'italiano come a una lingua dalla vocazione internazionale che deve per necessità essere riformalizzata dalla sperimentazione linguistica. Quasi a seguire l'avvertimento che Leopardi ebbe a lanciare a proposito del pressante bisogno di colmare i vuoti nozionali dell'italiano con l'introduzione di termini tecnici¹⁰², il conio di composti quali *aeropittura* (che appartiene alla fortunata serie caratterizzata dal prefissoide *aero-*), *parolibero*, *modernolatria*, *artecrazia*, *carneplastico* è basato sul modulo allora innovativo <determinante + determinato>. Fra i prefissoidi futuristi hanno un forte rilievo *auto-*, *cine-*, *elettro-*, *fono-*, *mono-*, *moto-*, *radio-*. Necessità "sintetiche" li vedono entrare in amalgami del tipo *réclame fono-moto-plastica*, ma anche in prefissazioni con *con-*, del tipo *contattile*, *conrumore*, *commusica*, *conluce*, utili a indicare le affinità fra sensazioni.

Nella indagine condotta da Vincenzo Orioles¹⁰³, la densità onomaturgica di Marinetti e la formazione del potenziale neologico cui egli ha impresso risonanza raggiungono ben 236 lemmi, anche se il corpus testuale esaminato è stato limitato a una selezione molto esigua; nel presente Convegno lo stesso Autore ha esteso l'analisi al lessico derivato per formazione. I campi tematici

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Si ricordi che la riforma Gentile era stata varata appena nel '23. Il dibattito futurista riguardante l'istruzione sorge molto presto. Nel 1921, Michele Leskovic, detto Escodamé, lancia il manifesto propositivo per la radicale modifica del sistema scolastico, concedendo ampia autonomia agli studenti, prevedendo l'abolizione della figura del docente fisso e stimolando la creatività con la regolare esecuzione di agoni poetici da tenersi in appositi "Poedromi" di cui ogni città sarebbe stata provvista - cfr. *Svegliatevi studenti d'Italia*, Milano, Direzione del movimento futurista, 1921.

¹⁰¹ Da *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912.

¹⁰² Tale è la funzione propria degli "europeismi" che appartengono a «tutto il mondo civile», *Zibaldone* 1216, 26 giugno 1821 - cfr. A. Bianchi, *Pensieri sull'etimo. Riflessioni linguistiche nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2012, pp. 99-112.

¹⁰³ Cfr. V. Orioles, *Il Futurismo come propulsore della modernità. Marinetti cantore del progetto imprenditoriale di Torre Viscosa*, in *Shades of Futurism* cit., pp. 201-226.

delle innovazioni comprendono le esperienze divenute argomento estetico, i tecnicismi imposti dalla stessa poetica che non di rado sono neoformazioni (*volante* per "autista", *bullonare*, *passatismo*), i termini politici e sociali, i colloquialismi, le risemantizzazione (*dinamizzare*, *simultaneità*), le unità poli-rematiche (*dinamismo plastico*, *parole in libertà*), le onomatopee (*drin*, *ploc*), i forestierismi (*pousse-pousse*, *souk*), gli esotismi (*igapò*, *ukulele*)¹⁰⁴.

L'interesse di Marinetti per il lessico è tale da fargli compilare, con la collaborazione di Fedele Azari, detto Dinamo, la prima raccolta sistematica di terminologia specialistica riguardante l'aviazione per compensare il vuoto della lessicografia "accademica". Con il fine di «verbalizzare la già esistente sensibilità aviatoria» (*Primo dizionario aereo*, Milano, Morreale, 1929), la raccolta è condotta sui parametri dell'uso dei tecnicismi negli ambienti dei piloti e dei meccanici, della perspicuità, della precisione referenziale, in modo che possa diventare uno strumento utile al chiarimento delle particolarità espressive del settore ai compositori e ai fruitori della appena nata aeropoesia di cui, nel 1931, uscirà il manifesto¹⁰⁵.

L'orizzonte linguistico del Futurismo prevede di equiparare il peso funzionale dei lessici specialistici al lessico d'uso, in modo da superare gli ostacoli frapposti alla diffusione delle singole scienze: «Tutte le scienze, per una viltà forse incosciente, si sono ammantate di speciali terminologie delle quali si servono per chiudere alla meglio con tappi-parole le falle dei loro scafi mal sicuri»¹⁰⁶.

Alla imperscrutabilità della creazione letteraria si coniuga il programma di esaltazione del radicale arbitrarismo e il consequenziale ridimensionamento della convenzione sociale. La strada dell'abolizione del segno linguistico evidenzia le incongruenze della processualità produttiva rispetto alle proposte di canonizzazione estetico-funzionale imputabili alla labilità teorica

¹⁰⁴ Soltanto a partire dal '32 Marinetti accetta la linea culturale autarchica che ha una immediata ed evidente ricaduta nel lessico della cucina futurista: *quisibeve* "bar", *cocktail* "polibibita", *traidue* "sandwich" – cfr. Orioles, *ivi*, p. 221. Il confronto con la precedente produzione futurista e ancora con F. Depero, *Liriche radiofoniche*, Milano, Morreale, 1934, mostra il contrasto venuto a provocarsi con la forte apertura alla internazionalizzazione insita in questa avanguardia. Si pensi a «Un'ala inzuppata d'azzurro tacita gli spleens il nerofumo di tante ritirate prima del corpo a corpo fuori de' geroglifici delle metafisiche acerbe», di A. Soffici, *Simultaneità e chinismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1915, p. 11; «I nostri films saranno:» del *Manifesto della cinematografia futurista; la bungalow e flirts cretini* in, *Scatole d'amore in conserva*, *cit.*, alle pp. 32 e 38. Sempre in quest'opera, del '27, si trova ancora *sandwiches* – «attrici avevano fame di sandwiches» – a p. 44. È interessante notare che i nomi inglesi al plurale portano di norma il morfo -s: cfr. ad esempio «tutti gli *sports* violenti» in F.T. Marinetti, *Poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1912, p. 9.

¹⁰⁵ Cfr. A. Ferioli, *Futurismo e aviazione*, in «Rivista Aeronautica», I, 2001, pp. 116-123.

¹⁰⁶ *La scienza futurista (antitedesca-avventurosa-capricciosa-sicurezza-fobica-ebbra d'ignoto)*, 15 giugno 1916.

a monte¹⁰⁷. La medesima incongruità si rivela nella costituzione dell'impianto testuale su matrici di opposta natura epistemologica. Una sequela di elementi di lessico non sorretta da strutture sintattico-frasali compone la "elastica intuizione" sbocciata nel cervello di Marinetti nota come *Battaglia Peso + Odore* (11 agosto 1912): «Mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnio zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere [...]». Questo schema, rigidamente impiantato su criteri organizzativi semantico-lessicali, si contrappone ad altre realizzazioni di testure in cui il complesso semiologico evocativo-metaforico è dipendente da relazioni semantico-generative¹⁰⁸.

Azzerata, quale primo atto, la differenza fra i registri retorico-stilistici della prosa e della poesia con il superamento degli stessi versi liberi nel "totale affrancamento" della lingua permessa dalle parole in libertà, in questo codice letterario unificato, le regole di funzionamento, a partire dai legami morfo-sintattici, vanno revisionate, le parole sono prove dei vincoli dell'allineamento organizzato in periodi, le frasi a dominanza nominale si sciolgono dalle restrizioni della subordinazione, gli avverbi e gli aggettivi sono considerati categorie da eliminare in quanto determinano aspettative circa l'unità del sintagma e introducono la qualificazione personalizzata del referente¹⁰⁹.

Lo sfaldamento dell'organizzazione logica fissa il verbo, privo di flessione e desoggettivato¹¹⁰, nella modalità di infinito, in modo da fargli sottintendere la continuità fra le sostanze della vita¹¹¹, facilitando l'adattamento al sostantivo con cui va assimilato in quanto sono ambedue partecipi del significato "primitivo" che si realizza compiutamente nello stile nominale. La punteggiatura va ignorata, e si predilige sottolineare il solfeggio e i movimenti della voce con simboli musicali e matematici – ad esempio x indica le soste interrogative del pensiero: «Elimino così il punto interrogativo, che localizzava troppo arbitrariamente su un punto solo della coscienza la sua atmosfera di dubitazione.

¹⁰⁷ Cfr. C. Vitiello, *La nozione di liposegno fra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti*, in *F.T. Marinetti futurista – inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di «ES.», Napoli, Guida, 1977, pp. 135-162.

¹⁰⁸ Cfr. T.M. Lazzari, *Semantica generativa e F.T. Marinetti: un approccio*, ivi, pp. 275-290.

¹⁰⁹ L'aggettivo qualificativo rientra nella funzione di *aggettivo semaforico / aggettivo-faro / aggettivo-atmosfera*.

¹¹⁰ La critica futurista abolisce in tutti i linguaggi il «sublime tradizionale dei soggetti» – così Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano 11 aprile 1912.

¹¹¹ «L'uso continuo del verbo all'infinito ci ha staccati da terra. Quindi lievemente e sofficemente con parole in libertà visive, fattive e meravigliosamente tattili, lo seguiamo in volo mentre scoppia intorno sopra e sotto il grande comizio delle onde corte fra le più alte antenne della illogica». Così Marinetti nella prefazione a *Infinito (Parabola cosmica)* di Giordano Bruno Sanzin, Roma, Edizioni futuriste di Poesia, 1933.

Coll'x matematico, la sospensione dubitativa si spande ad un tratto sull'intera agglomerazione di parole in libertà»¹¹².

Le funzioni prosodico-sintagmatiche svolte dalla convenzione dei segni grafici posseggono una valenza "logicatrice" che obbliga il periodo in quelle costrizioni che impediscono l'accordo simultaneo fra le parole in libertà e in tavole parolibere.

La componente ottica, in uno scritto che va gustato nella sfera visiva, primeggia nel rendere le parole autonomi oggetti di focalizzazione, valorizzati nella sostanza fonica che assume significatività nella declamazione. È consigliato l'uso di acronimi istituzionali – come *km.*, *m.*, *kmq.* –, e di scritture brevi occasionali, di parentesizzazioni che comprendono anche le quadre corsive. Nella implicazione teorica del Futurismo, il segno è la pluridimensionalità ottenuta dall'associazione della semantica del significato con il piano acustico-percettivo del significante, nel recupero di una rete cognitiva adattata al realismo sensoriale e al lirismo della materia.

Nel rendere funzionale il visivo-sintetico rispetto al lineare-sintattico, i "paroliberi" / "mots-libristes" possono sottolineare il dominio acustico intervenendo sulla materia della lingua ed esprimerla, quindi, come partitura di suoni e rumori, segnalati anche nella loro intensità sonora; ma possono esaltare il dominio pittorico servendosi anche del cromatismo e del geometrismo. Le parole in libertà, infatti, sconfinano oltre i limiti imposti dalla scrittura, coprono il campo fonetico con le onomatopée e quello visivo con le analogie disegnate e con l'uso plastico dei caratteri tipografici¹¹³.

Vengono a essere evidenziate le due possibilità performative di questo linguaggio: quella declamatoria accanto a quella comunicativo-visiva – ovvero in una distinzione non formalmente rigida «parole in libertà» rispetto a «tavole parolibere», «tavole di poesia», «poesie murali», «paesaggi di parole suggestive». L'esperienza della sonorità della parola induce alle potenzialità figurative della voce esplorate con la foga della declamazione dinamica; la fonetica diviene la manifestazione dell'impressionismo e della scansione di una ossessività ripetitiva, a imitazione dei rumori meccanici che esaltano la salienza della percettività, le lettere delle onomatopée possono illustrare le parabole impresse dai proiettili.

Alle "parole in libertà" si affiancano la "rumoristica plastica" di Balla, la "poesia pentagrammata" di Cangiullo, la "onomalingua-verbalizzazione astratta" di Fortunato Depero, del 1916, con cui poter esprimere con effi-

¹¹² Da *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 18 marzo 1914.

¹¹³ Cfr. M. Cioli, *Tempo e azione; la performance nel Futurismo*, in «Scienza e Politica», XIX, 36, 2007, pp. 29-42. Una anticipazione dell'impatto del parolibero si ha nel 1910 con il manifesto *Parole in libertà – Consonanti vocali numeri*, estratto "Dal volume, di prossima pubblicazione: *I paroliberi futuristi*", ripubblicato nel 1915 a Milano dalla Direzione del movimento futurista.

accia le emozioni e le sensazioni che si relazionano con l'intero universo, ivi compresi gli animali e le macchine, secondo quegli impulsi che si ritrovano nella fase infantile, nelle popolazioni "selvagge", nelle stravaganze dei comici.

Palazzeschi fa coincidere la fonicità con il grafismo, in modo che la scrittura si dilati verso un complesso di esperienze. Il quadro di Boccioni chiamato *La strada entra nella casa*, in cui si realizza la simultaneità – meta inebriante dell'arte – fra lo spazio interno e l'esterno, è dall'Autore parafrasato come «i rumori della strada irrompono contemporaneamente» nella casa¹¹⁴, volendo sottolineare il tentativo di rendere come ottici gli stimoli acustici, con il superamento della sequenza a favore della simultaneità. Si porta in tal modo a compimento «quella sognata armonia di tempo-spazio»¹¹⁵ incorporata nella fattura artistica che sospende il tempo della quotidianità e induce allo smarrimento costruttivo.

La "poesia radiofonica" di Depero rappresenta «l'espressione lirica di un purissimo stato d'animo», in quanto è spaziale, volitiva e sonora, perché la radio diffonde la sonorità delle proprie trasmissioni verso un ascoltatore che non è «più unicamente raccolto in un salotto silenzioso e romantico, ma si trova ovunque: per strada, nei caffè, in aeroplano, sui ponti di una nave, in mille atmosfere diverse», ed è inaspettata e magica, perché la «realtà che circonda l'ascoltatore» viene fatta «vibrare come un neon luminoso; come una apparizione, un paesaggio ed una visione cosmica medianica»¹¹⁶.

La lingua viene considerata sotto la medesima angolatura di "lirismo multilineo". Nel concepire una relazione asintattica delle gerarchie, le proposizioni entrano in rapporto paratattico, sino a ridurre interi procedimenti frasali alla sintesi monoremica, in modo da far risaltare la funzione plastica della parola, quale componente essenziale di un periodare frastico tendenzialmente nominale.

Ogni segno sostantivale riferito alla sensibilità tradizionale è legato per analogia metaforica – attributiva e proporzionale¹¹⁷ – a un fenomeno della natura o della tecnica, stringendosi con esso in una sorta di nuovo composto bimembre che va espresso graficamente da un trattino: "uomo-torpediniera",

¹¹⁴ E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 163.

¹¹⁵ Cfr. Marinetti, *Simultaneità parolibera nella "Divina commedia"*, del 1913, in M. D'Ambrosio, *Le "Commemorazioni in avanti" di F.T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 154-156.

¹¹⁶ Cfr. *Liriche radiofoniche*, cit., p. 8. La consapevolezza della forza comunicativa della radio è presente nel manifesto di Marinetti e Masnata *La Radia*, in "La Gazzetta del Popolo" di Torino, 22 settembre 1933 – cfr. L. Caruso, *Il fonetismo "insistito" di Fortunato Depero*, in *Liriche radiofoniche*, cit., pp. III-VIII e A.L. Giannone, *La poesia "radiofonica" di Depero*, ivi, pp. XLVIII-LIV.

¹¹⁷ Cfr. G. Caltagirone, *L'analogia tecnico-scientifica nella scrittura futurista*, in *Shades of Futurism* cit., pp. 227-246.

verso,
ritro-
ze dei

scrit-
mato
riante
me «i
endo
supe-
do a
nella
mar-

i un
é la
che
a si
ve,
che
me

mo
o-
nti
ca
n-

er
la
o
,

“donna-golfo”, “piazza-imbuto”¹¹⁸. Nella ricerca della simultaneità orale e visiva¹¹⁹, l’ortografia, potenziando la propria espressività, potrà deformare, ripiasmare e mimare le parole, amplificandole nella scrittura, riscrivendo o tagliando le lettere per indicare l’allungamento o la riduzione delle sillabe.

La consequenzialità del pensiero non si manifesta quindi nel sintagma lineare e consecutivo, bensì attraverso i rapporti coordinati fra parole, e la concezione della pagina diviene la proiezione di una rivoluzione dell’assetto tipografico, in cui gli accorgimenti introdotti accordano la visione simultanea sui registri diversi della pluridirezionalità, nella fuga delle righe verso fasci di sensazioni, dell’addensamento diseguale di lettere negli spazi, dell’impiego di vari inchiostri, della commistione di caratteri e di altezze di corpi tipografici¹²⁰, dell’alternanza fra tondo, corsivo e grassetto¹²¹. La disgregazione della pagina deve rispecchiare la capacità pluriattiva dell’Autore coinvolto nella esecuzione di programmi che assicurino sinteticità, reattività, intuizione¹²².

L’impegno sulla pagina scritta diviene materia di riflessione. Nel riscontro di terreni inesplorati, nel 1918, Francesco Cangiullo e l’appena tredicenne fratello Pasqualino rendono umanizzate le lettere dell’“alfabeto a sorpresa” con cui sono raffigurati i vari personaggi del caffè concerto¹²³. Già nel 1916 Marinetti aveva scritto il testo con quel titolo, ispirato da un impulso grafo-centrico in cui l’alfabeto è il contenitore di suggerimenti adattabili alla sensibilità espressiva del singolo. Attorno al valore misteriosofico della scrittura si era impegnato Stéphane Mallarmé il quale, nel consegnare alle stampe il poema tipografico *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* del 1897¹²⁴, riapparso

¹¹⁸ *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dell’11 maggio 1912, dove si dichiara anche: «Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l’uomo».

¹¹⁹ F. Polacci, *Guardare, declamare, leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste*, in «Mantichora», I, 2011, pp. 567-583. La simultaneità compare per tutto il primo Novecento passando dalla fisica alla filosofia – si ricordi il saggio di Bergson *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d’Einstein*, del 1922, e la teoria dell’intuizionismo collegato alla durata e alla memoria – e alla psicologia, come in particolare è trattata negli studi di Jung.

¹²⁰ Sul piano letterario l’obiettivo della simultaneità è affermato in *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*, manifesto dell’11 maggio 1913.

¹²¹ Nelle intenzioni di Marinetti, ad es., il corsivo restituirebbe il senso de «l’infinitamente piccolo e la vita molecolare [e] una serie di espressioni simili o veloci» – cfr. *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*.

¹²² Si tratta di forme di intelligenza analoghe al sistema operativo multiprocessuale (*multitasking*).

¹²³ In quel medesimo anno o nel successivo, esce anche *Caffèconcerto-Alfabeto a sorpresa*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, dove montaggi di letterine si esibiscono sulla ribalta offerta dalla pagina stessa. Attraverso la mediazione di Apollinaire e del dadaismo, questa elaborazione futurista porterà al più tardo Lettrismo – su cui cfr. *Futurismo e altre Avanguardie*, cit., pp. 179-194. L’alfabeto compare anche in una idea alimentare di Fillia che prevede di servire un antipasto i cui ingredienti sono composti da mortadella, formaggio, pasta frolla e zucchero caramellato, ritagliati secondo la sagoma di lettere.

¹²⁴ Editto dalla rivista «Cosmopolis», nel fascicolo di maggio, 17, alle pp. 419-427.

successivamente nella edizione postuma del 1914¹²⁵, aveva premesso due pagine dense di carica “rivoluzionaria”. In questa composizione lunga quanto una frase senza punteggiatura, la pagina è assunta come l'unità assimilabile alla riga del verso, all'interno della quale gli assembramenti o gli isolamenti delle parole accelerano o rallentano il ritmo dell'equilibrio del pensiero che viene scandito secondo una «vision simultanée», dove, nella diversa distribuzione dei margini, «Les “blancs”, en effet, assument l'importance, frappent d'abord».

Scompaginata la linea gutenberghiana¹²⁶, la testura dello spazio-segno vuole rappresentare l'esempio di “una spiegazione orfica della Terra” che deve trasmettere il messaggio riguardante il caso (*le basard*) come l'equipollenza delle possibilità: «Toute Pensée émet un Coup de Dés»¹²⁷.

L'abitudine ereditata fa apparire disordinato e imprevedibile l'uso delle parole se non intervenissero le reti analogiche a relazionare per similitudini i significati più distanti, diramandosi in immediati processi mentali attraverso l'immaginazione senza fili e riconducendo le articolazioni più ardite alla istantaneità delle sensazioni spontanee e delle emozioni primordiali che la lingua istituzionalizzata ha fatto dimenticare¹²⁸. La lingua deve ritornare a essere una corrente ininterrotta di trasfigurazioni, ognuna riassunta intuitivamente, se non “magicamente”, nel sostantivo essenziale.

Mediata dal simbolismo sonoro, la parola si risolve nell'acustica dissonante della scomposizione su vari fasci di linee parallele, catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, riconducibili a un significato. L'insieme di questi aspetti è da Marinetti riscontrato soltanto nell'Alighieri: «perché nella sua potenza espressiva plastica musicale tattile olfattiva si manifesta insieme il più trasformatore il più denso il più crudo il più esplosivo il più sintetico». Questi, infatti, raffigura personaggi in tale rapidità di movimento da non lasciarli compresi nei confini delle successioni cronologiche implicate dai tempi morfologici, senza farli scompaginare dalla segnaletica della interpunzione¹²⁹.

La concezione di Marinetti ripensa la lingua imperniandola sull'“istituto-limite” delle parole in libertà operanti la trasformazione della pagina. Da semplice supporto-ricevitore di un foglio impresso, la pagina ritorna alla crea-

¹²⁵ Con diffusione limitata a cento esemplari numerati, *La Nouvelle Revue Française*, Bruges.

¹²⁶ L. Pignotti e S. Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Milano, Editoriale Espresso, 1980, p. 15.

¹²⁷ Gianfranco Contini sottolineava come il “platonismo” metafisico di Mallarmé opponga un ostacolo alla corretta interpretazione da parte di Marinetti – cfr. *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970 [orig. 1969], pp. 587-599.

¹²⁸ Evidente è il collegamento con lo sperimentalismo della lingua transmentale dei futuristi russi denominata *zaum'*. – Il flusso di coscienza, le catene associative, l'annullamento delle impressioni spazio-temporali nell'inconscio sono derivati dalla psicoanalisi.

¹²⁹ Marinetti, *Simultaneità parolibera nella “Divina commedia”*, cit.

tività propria del codice miniato, dove il tema viene a essere ricomposto e la funzione metrico-strutturale è messa in rilievo dalla collocazione.

Il nuovo testo stampato diviene la partitura di una declamazione dinamica e sinottica che segnala e supera il vuoto prosodico per animarsi nell'esecuzione performativa: «Mi si obietta che le mie parole in libertà, la mia immaginazione senza fili esigono declamatori speciali, sotto pena di non essere comprese [...] risponderò che i declamatori futuristi vanno moltiplicandosi e che d'altronde qualsiasi ammirato poema tradizionale esige, per esser gustato, un declamatore speciale». La prossemica e la lingua non sono fissate da un codice, ma sono determinate dall'accadere e si realizzano nella tensione all'interno di un'arte basata sull'abolizione del tramite immediato della comprensione.

La rifondazione dei linguaggi

Linguaggio della musica

La distanza fra suono e rumore, naturale o prodotto, è meno incolumabile di quanto la cultura porti a ritenere, e su questa linea di riorganizzazione si può procedere alla integrabilità di diversi sistemi armonici nella dialettica fra elementi primari e artificiali. Lo stesso Marinetti, allorquando comincerà a interessarsi alla radiofonia, sollecita l'inserimento negli spettacoli radiofonici accompagnati dalla musica di suoni captati dall'ambiente, come sgocciolii e fruscii. La cura della voce si pone a regia dell'attività declamatoria delle parole in libertà; la onomatopea va resa con emissioni foniche appropriate; il controllo della modulazione e della intonazione diviene essenziale nel vivificare oralmente la rappresentazione visiva del linguaggio. Come già si è visto, quest'ultima risiede nelle potenzialità tipografiche rappresentate nel crescendo delle minuscole verso le maiuscole, nell'intensità trasmessa dall'uso del grassetto e, ancora, nella amplificazione della frequenza nella scrittura ideogrammatica nella forma del "calligramma"¹³⁰ attraverso cui è disegnato il profilo di un oggetto disponendo le parole sul foglio in modo da ottenere una spazialità figurale realizzata nelle tavole parolibere al margine dello sconfinamento verso la dimensione pittorica – come emerge ad esempio da *Guerrapittura. Dinamismo plastico. Disegni guerreschi. Parole in libertà* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1915) di CARRRA' Futurista [Carlo Carrà] e dalle tavole

¹³⁰ Cfr. il calligramma <SUONO> in *Piedigrotta*, del 1916, di Cangiullo, alla pagina h, e quello di <OMÉGAPHONE> in *Du coton dans les oreilles*, scritto da Apollinaire nel taccuino del fronte nel 1916, e inserito nella prospettiva della rottura formale dei *Calligrammes* nel 1918. Per Apollinaire essi sono ideogrammi lirici e pertanto sono poemi-disegno che in qualche modo rimandano ai *tekhnopaignia* alessandrini e ai *carmina figurata* di Optaziano Porfirio, di Venanzio Fortunato e di Rabano Mauro.

in *Les mots en liberté futuristes* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1919) di Marinetti.

In occasione della rappresentazione teatralizzata di *Piedigrotta*, il componimento fono-parolibero di Francesco Cangiullo¹³¹, lo strumentario popolare napoletano viene assunto per parodiare e per contrastare «i veleni nostalgici del Chiaro di luna» e per servire da antidoto alla musica classica, al virtuosismo alla Paganini e alle architetture passatiste¹³². Nell'analisi dell'avvenimento elaborata da Marinetti, uno specifico colore è attribuito al rumore emesso da ciascun strumento¹³³: il *putipù* – detto anche *caccavella* o *pernacchiatore* – emette un rumore arancione, lo *scetavaiaasse* determina il rosa e il verde, il *triccabballacche* genera il rosso¹³⁴.

Francesco Balilla Pratella punta al rinnovamento radicale del linguaggio musicale della tradizione che illustra teoricamente nel *Manifesto dei musicisti futuristi*, nel *Manifesto tecnico della musica futurista* e in *La distruzione della quadratura*¹³⁵. L'opera lirica *L'aviatore Dro*, op. 33, composta fra il 1913-1914, sarà eseguita il 4 novembre 1920. Sintesi drammatica volta a esprimere l'affinità fra realtà e sogno, la musica realizza un tessuto di microvariazioni timbriche e dinamiche¹³⁶. Secondo il commento di Boccioni, essa «infrange la tirannia cronometrica del ritmo»¹³⁷ e per Bruno Corradini ed Emilio Settimelli è un'arte dei rumori «antigradosa pluritonale senza quadratura»¹³⁸.

Luigi Russolo, con *L'arte dei rumori*, dell'11 marzo 1913¹³⁹, teorizza un linguaggio sintetizzato dipendente da «amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio». Nell'ambito sperimentale predispone gli apparecchi, brevettati come intonarumori, inventati per produrre effetti «rumori-

¹³¹ La rappresentazione ha avuto luogo a Roma, presso la galleria «Sprovieri» di via del Tritone, come prima delle declamazioni dinamiche e sinottiche, il 29 marzo 1914.

¹³² Da *La declamazione dinamica e sinottica*, manifesto dell'11 marzo 1916.

¹³³ La ricerca del colore tonale diviene una costante nel rinnovamento dei linguaggi. A partire dal cromatismo attribuito da Rimbaud ai suoni in *Voyelles*, decantati in un'alchemica audizione dipinta di un linguaggio «universale», composto di suoni, colori, profumi – cfr. la *Lettre du Voyant* del 15 maggio 1871 inviata a Paul Demeny –, la poetica europea resta sempre attenta a questa componente. Il motivo ritorna in Dino Campana, ed Enrico Prampolini se ne occupa a più riprese nell'ambito della teoria delle vibrazioni sottostanti a colori e suoni – cfr. *Cromofonia: il colore dei suoni*, «La Gazzetta Ferrarese», 26 agosto 1913. La musicologia elabora la nozione di *Klangfarbenmelodie* «melodia di rumori colori» con Schönberg nel 1909.

¹³⁴ Gli attori che si esibiscono con questi strumenti sono: Balla, Depero, Radiante (pseudonimo di Revillo Cappari). Al piano c'era Cangiullo, e Marinetti è il declamatore.

¹³⁵ Sulle datazioni di queste opere rimando al contributo di Vincenzo Caporaletti nei presenti Atti.

¹³⁶ D. Lombardi, *Nuova enciclopedia del Futurismo musicale*, Milano, Mudima, 2009, s.v. *Pratella*.

¹³⁷ Da *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912.

¹³⁸ *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*.

¹³⁹ Sviluppato poi nel volume recante il medesimo titolo, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1916.

stici” generati da disarmonie e dissonanze, modulati sulle diverse altezze di grave-medio-acuto. Si tratta di sei famiglie di rumori prodotti da “ululatori, rombatori, crepitatori, stropicciatori, scoppiatori, ronzatori, gorgogliatori, gracidatori, sibilatori, fruscianti” cui si uniscono in uno spartito di stridii ancora clacson, campanelli e campane e altre fonti sonore. Successivamente, fra il 1920-1924, essi riescono anche a essere amplificati e riuniti tramite la tastiera e la pedaliera del rumorarmonio (o russolofono)¹⁴⁰.

Sempre nel '13, avviene a Modena la prima esibizione di questi strumenti, seguita da serate a Milano e Genova; nell'estate del 1914, al «Coliseum» di Londra, lo spettacolo si protrae per dodici concerti «approvati e seriamente discussi»¹⁴¹. Poco dopo il 1925 sono ideati il piano e l'arco enarmonico adatti a produrre sonorità insolite. A partire dal 1932, la sua versatilità si dimostra dapprima essenzialmente nella metapsichica per poi ritornare alla pittura; ma intanto ha aperto il cammino alla musica concreta di John Cage e, insieme a Busoni¹⁴², è tra i precursori italiani di quella elettroacustica e poi della digitale¹⁴³.

La sinestesia è concepita come fenomeno percepito automaticamente senza la mediazione cognitiva, che mette in grado di “vedere” i suoni e di “sentire” i colori¹⁴⁴, persino di “annusarli”, connettendo gli stati di coscienza in condizioni che sono considerate di “paranormalità”. I suoni, i rumori e le armonie devono potersi tradurre in immagini. La funzione relazionale della musica è analoga a quella della lingua nel momento in cui questa viene privata della semantica e i suoi foni sono riportati al rumore. A tale principio, inteso nella sua espressione di rumore grezzo, s'ispira Fortunato Depero allorquando, invitato durante il suo soggiorno a New York a «un banchetto offerto dalla signora Jacobson», nel voler ringraziare la sua ospite, ovviò alle difficoltà

¹⁴⁰ Nella raffigurazione di un quadretto di vita privata, la moglie Benedetta è fissata da Marinetti «mentre allatta la nostra pupa rumorista» – cfr. la prefazione alla traduzione della *Germania* di Tacito, cit., p. 9.

¹⁴¹ Cfr. *Scatole d'amore in conserva*, cit., p. 15.

¹⁴² Le conoscenze che questi ha avuto del Futurismo non passano per la musica ma attraverso l'arte e in particolare per Boccioni – cfr. C. Hailey, *Musical Futurism in Germany and Austria: Selective affinities*, in *Shades of Futurism* cit., pp. 13-34. Busoni aveva acquistato nel 1912 *La ville monte / La città sale* di Boccioni come compare dal catalogo *Les peintres futuristes italiens*, cit., p. 24: «Vendu au Maestro F. Busoni». Cfr. anche la notizia in *Poeti futuristi*, cit, p. 41: «Il celebre pianista Busoni acquistò per 4000 lire *La Ville monte* del pittore Boccioni».

¹⁴³ La musica futurista, come introspezione della dimensione dell'ignoto attraverso alterazioni della percezione, stordimenti ed esperienze psicoattive, è uno degli argomenti trattati da L. Chessa, *Luigi Russolo futurist: Noise, visual arts, and the occult*, Berkeley-Los Angeles-London, UCP, 2012, pp. 137-223.

¹⁴⁴ Sulla connessione delle funzioni percettive si basa l'arte del pittore, poeta e musicista lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). La portata “rivoluzionaria” nella sfera sensoriale è stata messa in chiaro da L. Pignotti, *I sensi delle arti: sinestesi e interazioni estetiche*, Bari, Dedalo, 1993.

linguistiche con un «“Brindisi astratto” fonico, divertente e comprensibile in ogni lingua», improvvisando, da abile declamatore qual era, l'imitazione di «un coro di campane suonanti in segno di sagra il cognome Jacobson»¹⁴⁵.

Ma la musica è anche omologa alla matematica per la possibilità di scomposizione delle armonie in rapporti numerici, all'interno di un unico modo cromatico atonale che rende possibile l'intonazione e la modulazione degli intervalli.

Il processo è comune a tutti i linguaggi. L'alchimia sinestetica delle onomatopее riproduce i rumori realistici della natura e quelli generati dalla tecnica: i motori, innanzitutto, ma anche le conflagrazioni violente delle armi da fuoco riproducibili con ripetizioni foniche e intonate con particolari prosodie. Si ricordi «*tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb [...] zang-tumb-zang-tuum tuuum* orchestra dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio»¹⁴⁶. Ma i rumori sono il proseguimento delle grida e delle urla, in una mistione turbinante di giochi fono-rumoristici. Balla compone poesie rumoriste usando parole la cui funzione è onomatopeica e grafica. Ci sono ancora le onomatopее analogiche e quelle astratte che riportano alla sensibilità e si sovrappongono in una fusione¹⁴⁷.

Da parte loro «le parole in libertà richiedono una nuova dizione»¹⁴⁸, giacché il testo è concepito per la funzione performativa cui partecipa tutta la persona, intrecciandosi con le arti figurative. L'iconismo poetico e le possibilità figurative sono, infatti, codici espressivi che si trovano in simbiosi nella scrittura¹⁴⁹. Nella composizione della pagina grafico-pittorica «l'ortografia e la tipografia libere espressive servono inoltre ad esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore»¹⁵⁰. Le parole in libertà sono il prolungamento lirico del magnetismo che imprime perfino «una gesticolazione geometrica, dando così alle braccia delle rigidità taglienti di semafori e di raggi di fari per indicare le direzioni delle forze, o di stantuffi e di ruote»¹⁵¹.

La musica è oltremodo pervasiva e può essere collocata nell'ambito dei complessi plastici. Il *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, del 1915, ne predice la dimensione orientata verso lo spazio: «Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo

¹⁴⁵ Cfr. *Liriche radiofoniche*, cit. pp. 71-74.

¹⁴⁶ *Bombardamento* in *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914.

¹⁴⁷ Cfr. in particolare la teorizzazione di Marinetti in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 18 marzo 1914.

¹⁴⁸ Da *La declamazione dinamica e sinottica*, 11 marzo 1916.

¹⁴⁹ Appropriate restano le considerazioni sulle possibilità del disegno di G. Pozzi in *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, e sulle sovrapposizioni nella continuità di Pignotti e Stefanelli, cit.

¹⁵⁰ Cfr. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 18 marzo 1914.

¹⁵¹ *La declamazione dinamica e sinottica*.

intuito il Concerto plastico-motorumorista nello spazio e il Lancio di concerti aerei al di sopra della città».

Linguaggio della matematica

Le «equazioni liriche» riescono a sintetizzare e a comunicare con assoluta precisione in linguaggio matematico ciò su cui la lingua si dilungherebbe senza per altro riuscire nel risultato di rendere il vastissimo e complicato orizzonte, ad esempio, della descrizione di una battaglia¹⁵².

Come verrà esplicitato nel tardo manifesto della matematica del 1941¹⁵³, per il tramite di questa matematica «antifilosofica antilogica antistatica», Marinetti si accosta alle tesi delle matematiche proposte nei primi decenni del Novecento, cogliendo quei principi che, più di altri, sembrano riuscire a ridurre a una valutazione numerica gli argomenti della probabilità, della casualità, del caso, dell'azzardo applicati ai linguaggi artistici e all'esistenza dell'uomo. La complessità delle equazioni e dei calcoli riuscirà a predire lo svolgimento delle battaglie e a determinare per conseguenza lo sviluppo della storia.

L'interesse è verso la matematica applicata moderna che, proprio per rispondere alle pressanti istanze tecnologico-industriali, comincia a trovare spazi di autonomia rispetto alla elaborazione astratta e teorica, considerata oramai idealista e ingenua. Questa matematica potrà allineare la ricerca all'aerodinamica e alla termodinamica, al moto dei fluidi, alla trasmissione delle onde, alla meccanica e a tutto ciò che tragga ulteriore vantaggio dall'automazione del calcolo. Essa è in grado di affrontare un universo di fenomeni che attende di essere ricondotto a modelli interpretativi dell'osservabile. La notazione numerica produce splendore geometrico e meccanico, generato dalla semplicità astratta d'ingranaggi che permettono di afferrare con precisione intuitiva la potenza del messaggio.

Il manifesto della matematica esprime l'elogio per questa scienza dell'esattezza che, nel possedere una perfezione anti-romantica e una potenza di linguaggio dirompente e senza precedenti, «è cosciente fuoco d'artificio delle ipotesi guizzanti nelle tenebre della attonita scienza». Non è pertanto difficile immaginare la fascinazione che Marinetti avrebbe subito dalla matematica della discontinuità e delle collisioni che, non molti anni dopo la sua morte,

¹⁵² Così in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* - L'equazione di Marinetti è: «orizzonte = trivello acutissimo del sole + 5 ombre triangolari (1 km di lato) + 3 losanghe di luce rosea + 5 frammenti di colline + 30 colonne di fumo + 23 vampe».

¹⁵³ Cfr. *La matematica futurista immaginativa qualitativa*, giugno 1941, con il sottotitolo di *Calcolo poetico delle battaglie*, redatto da Marinetti «in collaborazione col matematico Marcello Puma e col chirurgo legionario d'Africa Pino Masnata poeta futurista».

sarebbe riuscita a spiegare il bang provocato dagli aerei nell'infrangere il muro del suono¹⁵⁴.

Linguaggio dell'architettura

La metropoli con il suo dinamismo morfologico, che guarda alle relazioni sistematiche fra le innumerevoli abitazioni, conquista sin dall'inizio un posto di privilegio nella programmazione futurista:

Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca¹⁵⁵.

Nei fantasiosi palazzi-città, nelle centrali elettriche da cui si acquisisce la vitalità, nelle stazioni che incanalano le folle, nella multifunzionalità degli spazi, dove il privato e il collettivo si integrano attraverso i percorsi sopraelevati e sotterranei plurilivello, gli ascensori e i ponti che permettono le interconnessioni, si realizza la proposta provocatoria – ai limiti, se non aldilà, della fattibilità – di questo strabiliante e ossessivo organismo in convulsa crescita fondato sui collegamenti, aperto a elaborare il progetto in chiave di realtà abitativo-produttiva consona ai tempi della generazione a venire, cantiere in perenne mutamento. Nel tentativo di proiettare la città in verticale, secondo il modello appreso dall'America, si ricercano materiali costruttivi alternativi, come il ferro, il cemento armato, il vetro, il cartone, la fibra tessile, tali da ottenere il massimo di elasticità e leggerezza in strutture lineari ed essenziali.

Il movimento si sostanzia come fenomeno essenzialmente metropolitano. Gli spazi concepiti da Antonio Sant'Elia per le tavole di *Città nuova* e per altri 15 schizzi da lui esposti alla mostra organizzata dal gruppo Nuove Tendenze a Milano, nel maggio del 1914, sono le volumetrie imponenti dell'habitat della popolazione inurbatasi nelle reti della indefinita continuità con il futuro. Con lui coagisce il disegno di Mario Chiattone nel presentare nuove realtà abitative all'interno del condominio familiare, anche se la loro comunanza non nasconde il legame meno tenue che quest'ultimo ha conservato con il Liberty.

In una prospettiva visionaria che con lungimiranza immagina una realtà parallela non condizionata dal tradizionale modo di vita, si cercano realiz-

¹⁵⁴ R. Courant e K.O. Friedrichs, *Supersonic flow and shock waves*, Berlin, Springer, 1976 [orig. 1948].

¹⁵⁵ Da *L'architettura futurista*, manifesto di Antonio Sant'Elia, 11 luglio 1914. Si consideri che il clima romantico aveva continuato a sottolineare la condanna dell'agglomerato urbano.

Il muro

azioni
postori; ma
li, deintiere
d unace la
deglibrae-
ater-lella
citàaltà
e inndo
ivi,da
li.

no.

ltri
e alla
onve
detà
z-

E-

il

zazioni che derivino dai modelli offerti dall'euforica evidenza del panorama urbano in corso di sviluppo a Milano, dalle opere funzionaliste di Otto Wagner, dalla frenesia architettonica di New York, tanto audace da innalzarsi nella verticalità sino a lanciare "la sfida alle stelle". Dopo Londra e Parigi, la punta di diamante della modernità è la nuova Berlino¹⁵⁶; Marinetti resta affascinato da questa «meravigliosa città futurista, priva di ruderi, di difensori di ruderi e passatisti [...] piena di folla, di traffico di vetrine dalle reclames elettriche luminose»¹⁵⁷. La vivacità di tendenze è pari ai flussi di folla e di veicoli che in un groviglio di componenti meccaniche di tram e di automobili si snodano circolando attorno e per Potsdamer Platz. In questa piazza, il catalizzatore e il dominatore di tutte queste correnti è il nuovo segnale luminoso, il semaforo, che compone «un palpitante poema parolibero col suo meccanizzato Polizei»¹⁵⁸ distributore di direzioni e lasciacorrere semaforico»¹⁵⁹. La «vasta mano elettrica dell'uomo» che si vede realizzata a Berlino, da parte di un popolo sicuramente privo «della nostra forza creatrice», deve fornire un ulteriore stimolo alla «modernizzazione di Roma».

Nel rigettare dunque la staticità classica, la città è luogo d'inarrestabile progredire, di incontri e di scontri, foro delle tensioni socio-culturali, in rispondenza all'undicesimo enunciato del manifesto di fondazione:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: 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 luccichio di coltelli¹⁶⁰.

In quegli anni andava sostanziosamente ovunque in Europa il fenomeno dello spostamento della popolazione verso le città. Questo comporta una profonda modificazione in direzione di un dismisurato salto di scala e di un imprevisto

¹⁵⁶ Da lì a breve, Berlino, nel pluriculturalismo e nella massificazione dell'industrialismo, sarebbe stata narrata dagli articoli sul giornale di Joseph Roth e da *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin.

¹⁵⁷ Dall'intervista rilasciata a Gubello Memmoli per "Il Giornale d'Italia", 30 ottobre 1913. - Si tenga presente che già nel 1898 fu installata, su un edificio di Potsdamer Platz, una pubblicità illuminata le cui dimensioni, fatto sino ad allora inimmaginabile, superavano i due metri.

¹⁵⁸ Il «meccanizzato Polizei» vale sin edoticamente per il *meccanizzato Polizist*. La relazione fra poliziotti e semafori di Berlino ricompare in Roth, in *Kurfürstendam*, un articolo del '29: «I poliziotti stessi, che senza dubbio rappresentano la legge, sono impotenti di fronte ai semafori, veri occhi della legge, e, se comparati a questi, quelli dei poliziotti non sono che una metafora», cfr. J. Roth, *A passeggio per Berlino*, a cura di V. Schweizer, Bagno a Ripoli (FI), Passigli, 2012, p. 66.

¹⁵⁹ Cfr. M. Bressan, *I futuristi con Marinetti a Berlino, luogo d'incontro delle avanguardie europee*, in Ead., *der Sturm e il Futurismo*, Mariano del Friuli (GO), Ediz. della Laguna, 2010, pp. 17-95. A Berlino-Est avveniva nel 1961 la realizzazione di un sistema basato sugli studi dello psicologo specializzato sul traffico Karl Peglau che, nel prevedere l'attraversamento dedicato ai pedoni, alla salienza della contrapposizione cromatica preferiva la segnalazione realistica di una figura in stasi o in movimento (denominata *Ampelmännchen*).

¹⁶⁰ Manifesto del 20 febbraio 1909.

bisogno di servizi che producono un solco invalicabile rispetto all'immaginario delle icone nutrite nell'urbanistica dalla stagione rinascimentale.

Sant'Elia riesce a costruire soltanto Villa Elisi, nel 1912. Si tratta di un fabbricato rustico, in località Le Colme di Brunate (CO), realizzato superando le notevoli difficoltà di statica provocate dai marcati dislivelli del terreno. Poco dopo, a Torino, il Lingotto, edificato fra il 1916-1926, e il Padiglione futurista all'Esposizione del Valentino, del '28, rappresentano le prime realizzazioni di grosse opere avvenute in Italia. I progetti architettonici vogliono immettere l'abitante del futuro nella simultaneità, in una proiezione ancora di sostanziale previsione ideale del superamento delle simmetrie in linee oblique ed ellittiche permesso dai vettori di senso dei principi aerodinamici e dalle risorse tecniche più avanzate.

Linguaggio della cinematografia

Il manifesto *La cinematografia futurista*, dell'11 settembre 1916, nell'affermarne l'autonomia sottolinea la naturale predisposizione futurista di quest'arte per mezzo della quale, sia perché recenziore rispetto alle altre, e priva, quasi, del carico della storia, sia perché in grado di raffigurare la "poliespressività" dei movimenti della materia, è possibile realizzare in «films cinematografiche» anche «i luoghi abitati dal divino»¹⁶¹. Nell'arte rappresentata dalla pellicola vengono a sintetizzarsi tutte le esperienze dell'avanguardia: «Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = cinematografia futurista». Il linguaggio cinematografico deve divenire, al pari della lingua, una «sintesi alogica»¹⁶². Dichiarazioni di principio assai importanti di fronte alle quali assume scarso rilievo il fatto che pochi siano i prodotti effettivamente realizzati.

I due fratelli Ginanni Corradini possono essere considerati gli iniziatori della sperimentazione futurista. Impegnati fra il 1910-1912 in una serie di quattro cortometraggi colorati a mano, superano il piano narrativo nel ritmo figurale e geometrico, creando esempi di "cinema astratto" che conoscerà l'approfondimento in Hans Richter e in Viking Eggeling.

Nel '16 esce la *Vita futurista* per la direzione di Arnaldo Ginna (pseudonimo di Arnaldo Ginanni Corradini), coadiuvato nella sceneggiatura da altri sodali, su un soggetto di Marinetti¹⁶³. L'anno successivo, *Thais*, noto

¹⁶¹ Da *La nuova religione-morale della velocità*, manifesto del 1916.

¹⁶² Cfr. *Manifesto della cinematografia futurista*, 11 settembre-15 novembre 1916.

¹⁶³ Emilio Settemelli ha lasciato la descrizione della pellicola, dedicata all'atteggiamento futurista nella quotidianità, di cui sono conservati soltanto alcuni fotogrammi fra i quali quello della "Cazzottatura futurista" al parco delle Cascine di Firenze, con la partecipazione dello stesso Marinetti, e della "Colazione futurista", ripresa nel ristorante di Piazzale Michelangelo - cfr. M. Verdone, *Cinema e lette-*

anche come *Perfido incanto*, di Anton Giulio Bragaglia, è una pellicola in cui la scenografia di Enrico Prampolini orna le pareti della villa onirica in cui è ambientata la storia, con spirali, losanghe e scacchi.

Luigi Russolo collabora alla costruzione della colonna sonora del cinema muto per rendere immaginifico il dialogo attraverso catene analogiche realizzate nella compenetrazione spazio-temporale raggiunta per mezzo di dissolvenze, accordi, rumori¹⁶⁴.

Proprio perché si è di fronte a un linguaggio inedito, le speranze sono di riuscire a estirpare le radici stesse del retaggio narrativo "passatissimo", intriso di sentimentalismo, cercando di realizzare, in sua vece, un cinema movimentato da "viaggi, cacce e guerre", per offrire uno spettacolo "antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero". Per Depero il cinema è il «vero maestro suggeritore del dinamismo pittorico che oggi impera in tutta l'arte moderna»¹⁶⁵.

Linguaggio del teatro

L'opera teatrale di Marinetti *Les poupées électriques*, del 1909, che viene riproposta in una delle elaborazioni successive come *Elettricità sessuale* nel 1919, introduce sulla scena, come personaggi, gli automi, prima che Karel Čapek, con il suo dramma *I robot universali di Rossum*, dedicato alla sostituzione dell'uomo con androidi appositamente ideati per il lavoro servile, faccia conoscere nel 1920 il termine *roboti* "operai". Nel 1917 Depero, il quale, con l'aiuto di Gilbert Clavel, arriva a progettare il teatro plastico, fa recitare l'anno seguente la favola meccanica *Balli plastici* da marionette in legno, animate dalla Compagnia di Podrecca, destinate a sostituire l'attore in una trasmutazione favolistica della realtà sulle note di musiche composte da Gianfrancesco Malipiero e Alfredo Casella.

Nel ripudiare l'illusione del realismo, la creatività deve manifestarsi nel multiplo e nel simultaneo. Nell'allestimento di una scenografia, fatta di inquadrature allusive, implicate dall'uso di riflettori, la periodizzazione delle scene è incalzata dalle soluzioni mirate all'effetto e dalla rapidità delle battute. La grande scenografia di Prampolini trasforma il semplice sfondo colorato in architetture elettromeccaniche rese vive da emanazioni cromatiche lumi-

natura del Futurismo, Rovereto (TN), Manfrini, 1990 [orig. 1967]; *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. CXXVIII-CXXX. Altre opere, come quella di Ivo Illuminati *Il re, le torri, gli alfiere*, sembrerebbero andate totalmente perdute.

¹⁶⁴ C.C. Fiorentino, *Immagini sonore*, in *La messa in scena. Spazi della narrazione / rappresentazione*, a cura di A. Cirafici, C.C. Fiorentino e G. Lagnese, Foggia, Grenzi, 2008, pp. 68-81.

¹⁶⁵ Cfr. F. Depero, *Il cinematografo e la pittura dinamica*, in *S.E. Marinetti nel Trentino*, in «Dinamo», nr. unico, 1932.

nose¹⁶⁶, e teorizza la scena illuminata in spazio illuminante con fluorescenze, dove l'attore realizza la propria sintesi. L'intento è di coinvolgere attivamente lo spettatore «in modi imprevedibili»¹⁶⁷, di sottrarlo alla monotonia della quotidianità e di convincerlo che stia realmente «al centro del quadro», provocando lo sconcerto con il ribaltamento degli stereotipi della separazione fra opera e pubblico, per irradiare il grottesco, l'assurdo, il caotico aldilà di ogni convenzionalità.

La relazione fra testo, attori e pubblico accetta l'impiego dei dialetti come indice di immediatezza e spontaneità esaltate dalle «battute in libertà» e da «discussioni extralogiche»¹⁶⁸. Le situazioni convivono nella rappresentazione in simultaneità. Come recita il sottotitolo del manifesto sul teatro, esso deve essere «atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale», deve quindi produrre «eloquenza essenziale sintetica» e «intonazioni alogiche organizzate». Pertanto gli orchestrali si mischiano fra il pubblico, gli strumenti possono essere riprodotti con le voci, al posto del suggeritore c'è il «dimenticatore», con il compito di confondere gli attori, le battute sono riecheggiate, il dialogo può essere affidato al solo linguaggio del corpo – sin anche nella deformazione di «gesti, andature, ed espressioni facciali inventate». I ballerini devono essere capaci di assimilare i loro corpi ai movimenti meccanici delle automobili e degli aerei, arrivando anche a ruotare incessantemente, e l'accensione di tubi al neon inseriti nel loro costume rivela la modificazione nello stato d'animo.

Si assiste all'esibizione del trionfo de «la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista» che si elettrizza nel contatto con il pubblico¹⁶⁹. Verso questo scopo sono convogliate anche le azioni deliranti provocate all'interno della globalità di una comunicazione in cui la drammaticità della vita è promossa a farsa, a poemetto animato, a sensazione sceneggiata, a ilarità dialogata, a commedia.

Linguaggio della moda

L'abbigliamento deve rispecchiare la dinamicità dei nuovi tempi e la creatività stilistica è sollecitata all'innovazione e alla trasformazione. La moda deve contribuire a sollevare lo stato d'animo dalla inerzia e dal pessimismo. Il

¹⁶⁶ Del 1915 è il manifesto di Prampolini dedicato alla *Scenografia futurista*.

¹⁶⁷ Da *Teatro futurista sintetico*, manifesto, 11 gennaio-18 febbraio 1915.

¹⁶⁸ Sin dal primo numero di «Poesia», del 1905, il confronto nell'ambito del plurilinguismo è aperto anche al pluridialettalismo, cfr. F. Livi, *Poesia (1905-1909)*, Roma-Napoli, ESI, 1992, pp. 401 s.; *Incontri di lingue e culture nella rivista «Poesia» (1905)*, cit., pp. 56 s.

¹⁶⁹ G. Antonucci, *Storia del teatro futurista*, Roma, Studium, 2005, pp. 167-169, documenta la lettura aggressiva e coinvolgente di Marinetti dell'*Orlando furioso* avvenuta a Ferrara nel '29.

passatismo borghese che aveva attenuato nelle tinte del grigio l'omologazione dell'abito e aveva reso amorfo e privo di vita l'indumento delle masse deve essere superato nello slancio indirizzato a ideare capi che, almeno al maschile, si allineino con le richieste di praticità, imposte dalla svolta impressa dal turbinio. Si deve immaginare un indumento comodo e igienico, che rompa con i colori spenti e con le figure tradizionali, adeguato all'impegno nelle attività di un ambiente urbano.

Nel 1914, Giacomo Balla pubblica in Francia *Le vêtement masculin futuriste*, seguito dall'edizione italiana che, redatta nel clima dell'attentato di Sarajevo, reca il titolo provocatorio *Il vestito antineutrale*, uscito l'11 settembre. Sono aboliti i principi stessi costitutivi della moda:

L'umanità si vestì sempre di quiete, di paura, di cautela o d'indecisione, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte neutre, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti. Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di schiavitù, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di pace desolante, funeraria e deprimente.

L'ideologia del vestiario passa dal livello progettuale alla realizzazione nella manifattura. Dopo i panciotti esibiti a Düsseldorf, già nel 1912, Balla teorizza l'abito provocatorio per i contrasti di tinte, eccentrico per i disegni, impostato sulle asimmetrie, reso fluorescente dalla particolarità dei tessuti. Enrico Prampolini progetta costumi teatrali e per la pagina di copertina del primo numero di «Noi» disegna il "costume fono-dinamico".

Si fa volentieri ricorso a elementi estranei alla sartoria, come la plastica e il metallo e persino le lampadine. I tagli stessi seguono geometrie innovative che producono, nel 1913, la figura, con angolazione a cono, del "collo a V". Nel 1920 Vincenzo Fani Ciotti, in arte Volt, con il *Manifesto della moda femminile futurista*¹⁷⁰, continua nella lotta alla simmetria e disegna fogge dalla linea semplificata su stoffe dai colori squillanti. Gli indumenti femminili idealizzeranno il fascino delle conquiste moderne ed esibiscono pertanto decorazioni e forti contrasti cromatici, suggeriscono l'abbinamento con cravatte e si accompagnano con borse e cappellini trasformabili.

Se per l'abito maschile sono ammesse le tonalità scure accanto ai colori sgargianti, esso si vitalizza nell'effetto a vortice fra gli intrecci di forme – «triangoli, coni, spirali, ellissi, cerchi» –, nel contrasto con le cravatte ispirate a motivi astratti. La convenzione della uniformità nel paio delle calzature è superata dalla concezione dello spaiamento: «diverse l'una dall'altra, per

¹⁷⁰ Uscito il 29 febbraio.

forma e per colore, atte a prendere allegramente a calci tutti i neutralisti»¹⁷¹. Il cappello è reso aggressivo dalla vivacità dei colori e dalla mancanza di simmetria e diviene l'oggetto d'interesse del *Manifesto futurista del cappello italiano* che Marinetti, Prampolini e altri pubblicano il 5 marzo del 1933. Nello stesso anno, Renato Di Bosso e Ignazio Scurto lanciano con il *Manifesto futurista sulla cravatta italiana* la proposta di una «anticravatta di metallo leggerissimo lucente duraturo».

La proposta di Volt mira ad amplificare il dinamismo della moda femminile, per abolire le inibizioni che l'hanno trattenuta, e per guidarla a trasvolare «sulle vertigini dentate dell'Assurdo». Essa va pertanto stimolata nella creatività artistica, sicché le linee guida andranno dettate dalla genialità di «un grande poeta o un grande pittore», il quale ardirà nella ricerca di stravaganze inimmaginabili, incentivando l'uso di «100 nuove materie rivoluzionarie», prescelte in base alla loro economicità. Si chiude ai regni del cuoio e della seta, per spalancare le porte degli atelier «alla carta al cartone al vetro, alla stagnola, all'alluminio, alle maioliche, al caucciù, alla pelle di pesce, alla tela d'imballaggio, alla stoppa, alla canapa, ai gas, alle piante fresche e agli animali viventi». Si fa uso di tessuti stampati.

Il superamento delle consuetudini e l'affermazione di un nuovo genere di omologazione, ispirato dalla dignità e dal decoro, sono alla base della tipologia della tuta che Ernesto Michahelles – in arte Thayaht, per alterazione dell'originario palindromo dello pseudonimo Tayat – propone, assieme al fratello Ruggero, detto Ram. Il prodotto deriva dal disegno di una tipologia unisex mirata ad abbigliare senza formalismi i cultori dell'abito di moda e a conferire personalità alle folle, nell'ottica dei principi di risparmio e di comodità.

Questo «vestito universale tutto di un pezzo» – così recitava il manifesto pubblicitario – è composto di una stoffa, lunga 4,50 m. e alta 0,70 che, dispiegata, prende la sagoma rettilinea della T maiuscola, ovvero di quella lettera la cui figura grafica conforma su di sé il taglio di questo modello. L'evento creativo comprende nella sua globalità anche il momento lessicale, immaginando che la conformazione a T del modello sia derivata dalla parola TUTTA che è stata prescelta per il fatto che essa ricopre per intero la persona con l'impiego di un solo pezzo di stoffa. Tolta quindi alla parola la lettera T per farla fungere da modello, si produce lo scempiamento grafico di TT e pertanto TUTTA si riduce a TUTA. Va tuttavia ancora notato che questo neologismo introduce questo capo nella mappa concettuale cui appartiene TU di Futurismo e TT di Thayaht e, ovviamente, di Marinetti. Si tratta di etimologie in libertà da parte del fantasioso onomatete Thayaht il quale ruota attorno al variazionismo di

¹⁷¹ Balla, *Il vestito antineutrale*.

171. Il
immediato
stesso
urista
ssimo

immi-
asvo-
nella
tà di
stra-
azio-
bio e
etro,
alla
agli

te di
ipo-
zione
e al
ogia
e a
no-

sto
pie-
a la
ea-
ido
e è
go
ere
si
ice
di
rte
di

T¹⁷², emulo dei *jeux de mots* della tecnica di Marinetti: non sono, infatti, inscritte in tre delle sillabe della denominazione *Futurismo* le sue sigle <F.T.M.>, e non è allusiva la sequenza <ri> alla seconda sillaba del suo cognome, e in <..t...mo> non è forse iscritto un calembour del suo secondo nome?¹⁷³

Il successo della tuta è immediato. La campagna è promossa nel 1929 dal quotidiano "La Nazione", che di essa allegò il modello in carta velina. Riceve un'accoglienza oltremodo favorevole dalla borghesia che organizza i "ricevimenti in tuta". Nel frattempo Thayaht propone in abbinamento a questo nuovo capo i sandali "con l'occhio" e alla moda continua a dedicarsi con un'intensa attività di ricerca. Anche mentre a Parigi collabora nell'atelier della celebre stilista Madeleine Vionnet, all'innovazione riesce a dare il meglio del suo impegno che traspare nello scritto, redatto con il fratello, del 1932, il *Manifesto per la trasformazione dell'abito maschile*. Fra le sue invenzioni vanno ancora annoverati il cappello-ombrello, denominato "spiova", e l'avveniristico "radiotelfo", il copricapo attrezzato per ricevere.

Il suo estro creativo lo porta a studiare, soprattutto durante il soggiorno americano, l'assoluto numerico, la dinamica, i materiali e la metallurgia. Elabora la teoria della traiettiva in cui individua la formula per le tre dimensioni dei solidi in movimento e, nel 1930, produce una lega di alluminio che denomina thayahttite. L'interesse per le scienze lo accompagnerà sino ai suoi ultimi anni, tant'è che va annoverato fra i primi ufologi italiani del secondo dopoguerra.

Linguaggio della gastronomia

Se per Barthes il cibo è un sistema di significazioni, esso non può pertanto non essere preso in considerazione dalla rivoluzione segnica del Futurismo.

¹⁷² Non appare per altro convincente la proposta del Battisti-Alessio che deriva *tuta* dal sintagma francese *tout-de même* "completo" in quanto "tutto della stessa (stoffa)". Su questo cfr. il DELI.

¹⁷³ È inoltre bene ricordare che l'appassionato "interventismo" di Marinetti applicato alla lingua aveva già operato la sostituzione con Filippo Tommaso dei nomi anagrafici Emilio Angelo Carlo. In famiglia era chiamato Tom e sotto lo pseudonimo di Hesperus scriveva sulla rivistina letteraria «Le papyrus» da lui fondata negli anni trascorsi ad Alessandria presso il Liceo «Saint François-Xavier» dei Gesuiti francesi – cfr. *Scatole d'amore in conserva*, cit., pp. 10-12. L'intero sodalizio futurista è pervaso da vitalismo criptonomastico: Fedele Azari prende "Dinamo" come altro nome, Guglielmo Sansoni organizza la simulazione delle proprie esequie per rinascere al Futurismo come "Tato", Osvaldo Barbieri diviene "Bot" aggiungendo alle sue sigle la T resa simbolica da Marinetti e da Futurismo, Michele Leskovic deve lo pseudonimo "Escodamé" al rifiuto opposto agli amici che volevano accompagnarlo in occasione della sua prima comparsa in scena, Remo Mannoni adotta «il battagliero pseudonimo di Libero Altomare» – cfr. *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 14. In altri casi è Marinetti in persona che "suggerisce" la modifica: il fondatore e Presidente della Snia Viscosa, Francesco Resta, diviene "Marinotti", per variazione apofonica di "Marinetti" – cfr. Orioles, *Il Futurismo come propulsore della modernità*, cit., p. 223.

Infatti Marinetti e Fillia annunciano quelle evoluzioni, nella considerazione delle tabelle degli apporti nutritivi e nella cura della materia da trattare, che preannunciano la Nouvelle cuisine, il Destrutturalismo, la Fusion, la Cucina molecolare. È inoltre introdotta la composizione artistica nel piatto, che induce a immaginare la raffinatezza della pietanza attraverso gli occhi, prima che con l'olfatto e con il palato. È valutata la creatività. *La cucina futurista*, del 1932¹⁷⁴, inaugura il concetto della cucina come arte visiva e tattile, nega la componente del volume, bandisce la pastasciutta per gli elevati contenuti di idrocarburi – «alimento amidaceo», «che si ingozza, non si mastica», colpevole d'indurre «fiacchezza, pessimismo, inattività nostalgica e neutralismo»¹⁷⁵-, predilige la concentrazione fino a venti sapori predisposti in «bocconi simultanei e cangianti»¹⁷⁶, ricerca la miscela di ingredienti apparentemente inconciliabili che riportano al gusto sinestetico. Inoltre, infrangendo ogni interdizione organolettica, ammette la chimica nella preparazione degli alimenti, cerca prodotti industriali per comporre schiume e gelatine, sostituisce gli aromi con prodotti artificiali.

Anche se l'occasione della battaglia artistica sulla cucina è offerta dalla cena al ristorante milanese «Penna d'Oca», nel 1930, già nel 1913 lo chef francese Jules Maincave, sentendosi estraniato dalla ripetitività della cucina classica codificata, si ripropone di risalire agli elementi essenziali e di esaminarli nelle loro proprietà aggregative.

Per contrastare la depressione mondiale, il Futurismo, nell'esigere «la prima cucina umana, cioè l'arte di alimentarsi», vuole portare «l'ottimismo a tavola»¹⁷⁷; pertanto il molteplice è ricondotto ai suoi elementi compositivi, reinterpretati dal cuoco-autore del futuro e proposti al banchetto come insieme polisensoriale, dove le pietanze, liberate «dalla vecchia ossessione del volume e del peso»¹⁷⁸, si presentano come materia dalla organicità tangibile, olfattiva, visiva e finalmente degustativa. In cucina, come nella lingua, il linguaggio riconduce alle «cose»: «acciaio: parola fatta di lame. / Parola fatta di rotondità celesti. / Vocabolo elastico.»¹⁷⁹.

Il gusto va specializzato nel cogliere l'inusuale nelle combinazioni, – come il dolce unito al salato, l'agrodolce, la passione per gli accostamenti insoliti. La dimensione tattile è amplificata dall'uso delle mani in sostituzione delle posate o dall'uso dell'antiposata, il *cucchiaforchetello*. Per accrescere la curio-

¹⁷⁴ Cfr. F.T. Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932 [riedito con introduzione di P. Frassica, Milano, Viennepierre, 2009]. Il *Manifesto della cucina futurista* era apparso sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino, il 28 agosto 1930.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 28 s.

¹⁷⁶ Ivi, p. 33.

¹⁷⁷ Ivi, p. 6.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 24 s.

¹⁷⁹ Depero, *Liriche radiofoniche*, cit., p. 19.

sità e la fantasia dei convitati, nella pietanza sono inseriti tessuti da sfiorare; la scenografia è una componente essenziale volta a favorire l'atmosfera con lo spargimento di profumi, con l'intervallo di musiche e di danze – ad esempio con la pietanza *carneplastico* viene proposto da Franco Casavola il balletto "Hop-frog"–, con diverse animazioni, con la lettura di bigliettini contenenti messaggi futuristi e con riflessioni estemporanee che abitano ad associare il godimento concesso dal cibo alla percezione in simultanea di altri stimoli.

Il minimalismo gastronomico viene raggiunto con la miniaturizzazione delle porzioni e con la rarefazione del cibo disposto sul piatto nell'alternanza di spazi pieni e vuoti. La ricetta rimane un testo in costruzione che, privo di prescrizioni assolute, è composto dalle mani competenti dei singoli cuochi-autori che su di essa si cimentano per imprimerle un marchio di originalità.

Ungaretti e Moammed Sceab

L'Egitto, Parigi, la Grande Guerra offrono ampi spazi di convergenza fra Marinetti e Ungaretti. Così come la loro relazione con l'alterità. Moammed Sceab, un Egiziano di famiglia libanese, da poco trasferitosi in Francia mosso dalla ricerca della propria identità, non riuscendo a risolvere il dissidio da lui avvertito in maniera drammatica fra la tradizione di appartenenza e l'attrazione per la cultura dell'Occidente, si suicida¹⁸⁰.

Ad Alessandria d'Egitto, Sceab frequenta nel 1904 il Liceo svizzero «Jacot», nella stessa classe di Ungaretti. Ne nasce una solida amicizia, resa ancora più profonda da una intesa intellettuale. Il sodalizio proseguirà a Parigi, dove si recano ambedue per continuare gli studi. Giuntivi nel 1912, l'estate dell'anno successivo Sceab compie il gesto fatale. Quattro anni dopo, Ungaretti compone, assieme alle altre poesie scritte al fronte, *In memoria* (Locvizza, 30 settembre 1916), ispirata a quell'episodio:

In memoria / di / Moammed Sceab / discendente / di emiri di nomadi / suicida / perché
non aveva più / patria / Amò la Francia / e mutò nome in / Marcel / ma non era Francese /
e non sapeva più / vivere / nella tenda dei suoi / dove si ascolta la cantilena / del Corano /
gustando un caffè / E non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono / L'ho accom-
pagnato / insieme alla padrona dell'albergo / dove abitavamo / a Parigi / al N° 5 della
rue des Carmes / appassito vicolo in discesa / Riposa / nel camposanto d'Ivry / sobborgo
che pare / continuamente / in una giornata / di una decomposta fiera / E forse io solo / so
ancora / che visse.

Si tratta di una poesia lapidaria, dal ritmo spezzato, sussurrato si direbbe, secondo il canone caratteristico di questa fase dell'estetica ungarettiana acco-

¹⁸⁰ Cfr. D. Poli, *Giuseppe Ungaretti e Moammed Sceab*, in *Custodire la natura per l'accoglienza*, a cura di P. Bascioni, Fermo, Livi, 2012, pp. 77-80.

statisi al Futurismo¹⁸¹. Componimento privo di punteggiatura e intessuto di frasi brevi, impiega un lessico piuttosto usuale, con soltanto tre, ma per altro di grande effetto, accostamenti insoliti (*sciogliere il canto, appassito vicolo, decomposta fiera*). Non è utilizzata la rima, ma si ricorre a riprese a distanza (ad esempio fra i vv. 6, 12, 18 *aveva più ≈ sapeva più ≈ e non sapeva*), a qualche assonanza e a un gioco di concatenazioni foniche (ad esempio i vv. 3-5 presentano <d> sei volte).

L'insieme crea un effetto fonico grave che acquista maggiore risalto nelle tre traduzioni francesi – una eseguita dal traduttore ufficiale del poeta, Jean Lesclure, l'altra di Jean Chuzeville, la terza, dello stesso Ungaretti, restata ignota fino al 1989 –, dove viene amplificata la tecnica delle assonanze e fanno la comparsa alcune rime.

In Ungaretti la traduzione delle opere diviene un momento importante di riflessione sul medesimo testo messo a confronto e a contrasto nel rapporto fra le due lingue. Essa si configura, pertanto, come una modalità di riscrittura.

Nella "Nota introduttiva" all'edizione della raccolta delle sue poesie¹⁸², Ungaretti, nel soffermarsi su quei primi anni parigini, accenna alle importanti condivisioni culturali avute con Scebà riguardo ad autori come Baudelaire, Mallarmé, e alle discussioni su altri, come Nietzsche, per sottolineare che la causa del suicidio sia da attribuire al fatto che quel "nomade" «in nessun paese si poteva accasare». Scebà viene definito, in una lettera a Papini (20 gennaio 1918), uno dei suoi «antenati», posto sul medesimo piano della madre lucchese e dell'infanzia trascorsa nell'Africa araba.

Ungaretti intendeva evidentemente alludere alle tappe della sua formazione giovanile, riconoscendo a Scebà un ruolo privilegiato. Molto più tardi, nel 1963, in una serie di trasmissioni radiofoniche (*Ungaretti commenta Ungaretti*), nel tornare sulle circostanze che avrebbero ispirato la scrittura di *In memoria*, egli aggiungerà ulteriori annotazioni di natura sociologica, che sono certamente una rilettura non ascrivibile agli anni della composizione: «[la poesia] è il simbolo d'una crisi delle società e degli individui che ancora perdura, derivata dall'incontro e scontro di civiltà diverse e dall'urto e conseguenti sconvolgimenti tra le tradizioni politiche e il fatale evolversi storico dell'umanità».

È evidente che la composizione su Scebà rientra nel novero della produzione autobiografica congeniale a tutto questo periodo giovanile ungarettiano. Si riesce a cogliere meglio la condizione emotiva e psicologica se si ricollega *In memoria* al resto della raccolta di poesie, la cui versione originaria sarà edita da Ettore Serra a Udine, nel dicembre del 1916, in una tiratura limitata

¹⁸¹ Per la quale si rimanda al contributo di Luigi Martellini presentato in questo Convegno.

¹⁸² G. Ungaretti, *Vita d'un Uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, pp. 506 s.

di 80 esemplari. *In memoria* funge da dedica e da premessa alla raccolta e introduce, come avantesto, alla prima poesia, eponima della raccolta, *Il porto sepolto*.

Quando nel gennaio del 1919, Ungaretti pubblica i suoi versi francesi nel volumetto *La guerre*, l'epigrafe dedicata ad Apollinaire, mancato nel novembre dell'anno precedente, è una testualità ripresa significativamente da *In memoria*. Infatti i versi «in memoria / di / Moammed Sceab [...] L'ho accompagnato / insieme alla padrona dell'albergo» divengono qui «pour Guillaume Apollinaire / en souvenir de la mort que nous avons accompagnée». L'onore di essere reso contiguo del grande Apollinaire è riservato a un suicida altrimenti ignoto, se non fosse per la conservazione di questo ricordo.

La Grande Guerra precipita Ungaretti nel baratro della tragedia del conflitto in cui tutti sono presi. Come spiegherà più tardi, il poeta vive in un singolare «continente d'inferno», in disparte, come se fosse dannato, e costretto dal peso della responsabilità a essere in continua ricerca di «un segreto e di rivelarlo agli altri. La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza»¹⁸³ avvenuta fra i camminamenti sul Carso – tra i monti San Michele e San Martino – e poi, l'ultimo anno, sul fronte della Champagne, mettendo alla prova se stesso nella costante prossimità con la morte che, colta nell'immagine del martirio toccato a un «compagno» nell'orrore descritto in *Veglia*¹⁸⁴, distende la propria inesorabile minaccia su ciascuno dei combattenti:

Un'intera nottata/buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digri-
gnata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio
/ ho scritto / lettere piene d'amore / Non sono mai stato / tanto attaccato / alla vita.

Composizione dai contenuti di grande rilievo impressionistico che in *Punto di mira*, una conferenza del 1924, Ungaretti sembra parafrasare, senza citarla: «spietata sincerità, a rinvenire la parola che mi s'incidesse nella sensazione, il domicilio coatto della guerra, le grandi ore della vita e della morte a tu per tu». Il poeta è riuscito nel compito di riempire il mistero con la parola.

Proprio quando l'essere umano si trova condotto al grado zero dell'esistenza, il silenzio, che è vincolato da un rapporto di continuità con quello del soldato caduto, è calato nel profondo del suo intimo. Ne sprigiona poesia, forse frantumata, ma pur sempre poesia dell'inesprimibile; qui è concentrata nell'assoluto dell'amore, mentre l'emersione dalle acque primigenie di *Il porto sepolto*¹⁸⁵, il mitico fondale di Alessandria, riporta all'indecriptato di «quel nulla / d'inesauribile segreto».

La devastazione bellica e le rovine archeologiche sono parte della compo-

¹⁸³ Ivi, p. 505.

¹⁸⁴ Cima Quattro, 23 dicembre 1915.

¹⁸⁵ Mariano, 29 giugno 1916.

sizione del medesimo paesaggio composto di brandelli – per voler riprendere l'espressione «brandello di muro / esposto all'aria» di *S. Martino del Carso*¹⁸⁶. Esso va conosciuto, esplorato, ricomposto. Il paradosso della rinascita e – perché no? – della resurrezione che si afferma nel ricercare ciò che rimane “oltre” la superficie.

Non a caso alla fine della guerra, nel 1919, Ungaretti intitola la nuova raccolta di poesie *Allegria di naufragi*, perché l'esperienza del dolore chiarifica, trasforma e matura. L'artista progredisce nella misura in cui, come uomo, è restato in stretta adesione con avvenimenti straordinari e apre l'orizzonte al riverbero dell'intera estensione dello spazio-luce infinito ed eterno nel settenario di *Mattina*: «M'illumino / d'immenso»¹⁸⁷.

Per lasciarsi immaginare, l'universale si accorda con la voce singolare del poeta¹⁸⁸, e la percezione è basata sull'immediatezza di due frasi rese consecutive dalla sintassi dei rimandi sonori. Coerente con la formulazione del “sentimento del tempo”, l'attimo viene prolungato, per estendersi in continuità e durata. Si tratta di sincronizzarsi con l'albeggiare della *Mattina*, sottesa dal titolo, così come in *Veglia*, la veglia in trincea era stata sopportata *un'intera nottata*. Sensibile a dotare l'espressione di un “valore simbolico”, questa poesia è basata sull'assonanza in <t>, che ritorna 24 volte, con il martellare del participio *-atol-ata* insistente ben sette volte nella trama della macabra convivenza di quella *nott-ata*; *Mattina* riporta per quattro volte <m> che diventano cinque con la ricorrenza del titolo.

Il significato si pone come volontà di suono, secondo i dettami del Mallarmé dei *Mots anglais*, un'opera pervasa di cratilismo linguistico che fa disporre le ontologie lessicali sulla base del suono simbolicamente assunto come dominante per ogni specifica sensazione. E quindi l'“estensione” è collegata alla labio-nasalità di <m>, l'“orrore” all'apico-occlusione di <t>.

Un vasto squarcio rivelato da una luce riflessa va a chiudere anche *Pellegrinaggio*¹⁸⁹, una introspezione nel labirinto delle «budella di macerie» che nel limite cronologico di «ore e ore» permette all'uomo-poeta di consolarsi alla visione della sua «carcassa» che, spinta dalle suole nella melma, riesce ad arare il terreno per preparare le condizioni per la fioritura del biancospino. Ungaretti assume su di sé una stoica rassegnazione del presente aperta alla speranza per quel futuro che l'altro pellegrino, Moammed Sceab, non era più riuscito a scorgere.

¹⁸⁶ Valloncello dell'Albero Isolato, 27 agosto 1916.

¹⁸⁷ *Mattina*, Santa Maria la Longa, 26 gennaio 1917.

¹⁸⁸ *Vita d'un Uomo* cit., pp. 527 s.

¹⁸⁹ Valloncello dell'Albero Isolato, 16 agosto 1916: «In agguato / in questi budelli / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un seme / di spinalba / Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio / Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia».

Già in uno dei primissimi scritti critici, Ungaretti sottolinea la necessità di intervenire sulla parola poetica, nella direzione di restituirle la vitalità impressa dagli impieghi letterari, senza contraffarla in «rumori in libertà»¹⁹⁰, e senza disarticolarla nello «sfacelo della parola» dell'impressionismo sensazionalistico in cui finisce per degradarsi lo sperimentalismo quando non è sorretto da «contenuto morale»¹⁹¹.

È ben noto che Ungaretti, in fuga dal meccanicismo tecnologico, giunto alla perversione di ritenere che fosse la «missione dell'arte imitare la macchina», riconosce nella intersoggettività delle parole archetipiche di Leopardi questa pienezza che diviene l'istanza della memoria contenente il tutto¹⁹².

Tuttavia Ungaretti ha rincorso i procedimenti dei futuristi finché permangono conseguiti sul piano espressivo, per riconoscere poi in retrospettiva i limiti della sua adesione. La frequentazione di Papini e di Soffici e la *Pittura metafisica* di Carrà sono ricordati come momenti di verifica e di chiarimento¹⁹³, che vengono presto superati, quando egli avverte l'estraneità alla concezione della materialità del reale per individuarne le configurazioni nella trascendenza.

Sul piano programmatico, Ungaretti è accomunato a Marinetti, Palazzeschi e ai collaboratori di «Lacerba» dalla convinzione della necessità di sprovvincializzare la cultura italiana e di uscire dalla crisi della tradizionale imposizione d'accademia sulla lingua e sulle ragioni della poesia. In quegli stessi anni Proust consigliava l'operazione di cateratta alla vecchia cultura oramai orbata della vista, mentre, in contemporanea, negli ambienti orfici ai finti vedenti si preferiscono i visionari. Ai «civili» si contrappone l'esempio dei «barbari».

Fra gli obiettivi individuati è primario quello della rifondazione della struttura metrica. Ungaretti misura il verso sulla sillaba e sull'impianto di segmenti metrici disarticolati e il suo apporto consiste nell'operazione di «“enrubanner” di nuove sillabe il canto essenziale» (lettera a Papini, 8 luglio 1918)¹⁹⁴. Tende in tal modo al recupero della sonorità «primordiale», ricercata nel percorso evolutivo della storia della letteratura e all'esordio dell'evoluzione – begsonianamente – creatrice del linguaggio infantile: «farò vivere colla lingua colla

¹⁹⁰ *Verso un'arte nuova classica* – «Prefazione alla 2ª edizione del *Porto Sepolto*» [1919], in *Vita d'un Uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 13-16.

¹⁹¹ *Punto di mira* [1924], ivi, pp. 285-302: «La differenza tra le mie ricerche d'allora e quelle dei seguaci di Marinetti consisteva in questo, che, mentre, [...] fedele al Leopardi, non usavo la parola che quando mi sembrava avesse raggiunto una pienezza di contenuto morale, essi, i futuristi, non chiedevano alla parola che un'impressionabilità fisica» (p. 298).

¹⁹² *Commemorazione del Futurismo* [1927], ivi, pp. 170-173.

¹⁹³ *Verso un'arte nuova classica*, ivi, pp. 15-16.

¹⁹⁴ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti, Il porto sepolto*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 10 s.

quale ho sillabato, e che m'è rimasta la più cara, il fiore della mia poesia, la tua poesia, Papini»¹⁹⁵. Le stesse varianti di testo che intervengono sulla scelta dei lemmi tendono a effettuarle in base all'andamento ritmico-melodico¹⁹⁶. Basta ricordare la riflessione sul tempo, a proposito della modernità delle fonti della lirica italiana, e il rifiuto del paradigma estetico del motore¹⁹⁷, per individuare immediatamente il discrimine con il Futurismo¹⁹⁸.

Nella riduzione all'essenziale, nel vuoto metrico, nella mancanza, o quasi, di punteggiatura¹⁹⁹, nella scioltezza dalla subordinazione, la parola riscatta per sé la massima pertinenza, si libra incontaminata fra le posizioni antitetiche del tutto e del nulla – «l'inesprimibile nulla» –, e attende di poter conferire senso a un'esperienza complessa.

Perché Ungaretti pervenisse a questo risultato si erano dovute sperimentare le soluzioni stilistico-formali della frantumazione della sintassi e il lancio effettuato da Gian Pietro Lucini del verso libero quale canone di ogni evoluzione estetica. Questo nuovo impulso poetico deve «ondeggiare [...] apportandovi quelle diversità di ritmo e d'armonia», sicché nessuna barriera deve «arrestarlo nell'onda sonora, nel plastico movimento»²⁰⁰. Lucini resterà sempre, in quanto è un poeta libero, «un nuovo trovatore» che ha la sua storia nell'«anima umana» e nel «suo progredire»²⁰¹. Poco importa che egli è del Futurismo «il più strano avversario», perché ne è anche «involontariamente, il più strenuo difensore [...] Non distruttore, ma edificatore barbarico. Non settatore, sia pure: ma futurista bellissimamente perverso, suo malgrado; ma enigma di per sé stesso e con sé stesso»²⁰².

¹⁹⁵ Lettera a Papini, 10 gennaio 1917.

¹⁹⁶ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982², pp. 104 s.

¹⁹⁷ Si ricordi anche il netto rifiuto della macchina e dell'accelerazione che in Rilke rappresenta la minaccia al canto orfico.

¹⁹⁸ Cfr. A. Saccone, «*Qui vive / sepolto / un poeta*». *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 69-87.

¹⁹⁹ Fra il 1911 e il '14 d'Annunzio scriveva che «Costrutto molto virgolato è costruito molto baccato. Alle troppo virgole si riconosce che la locuzione è marcescente» – cfr. *Le faville del maglio*, Milano, Treves, 1924, I, p. 383.

²⁰⁰ G.P. Lucini, *Risposta* [all'inchiesta sul «verso libero»], in «Poesia», 1906-1907.

²⁰¹ Cfr. *Poeti futuristi*, cit., pp. 46 s.

²⁰² Cfr. F.T. Marinetti «Prefazione» a G.P. Lucini, *Revolverate*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1909, pp. 10 s.