

BIBLOS

Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

3 FUTUROS

NÚMERO 3, 2017
3.ª SÉRIE

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

IL FUTURO NEL FUTURISMO

The future in Futurism

STEFANIA STEFANELLI

stefania.stefanelli@sns.it

Accademia della Crusca

Scuola Normale Superiore di Pisa

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-3_4

Recebido em setembro de 2016

Aprovado em dezembro de 2016

Biblos. Número 3, 2017 • 3.^a Série

pp. 79-99

RIASSUNTO.

'Futuro' è la parola chiave che ha dato il nome al movimento di Marinetti, attorno alla quale si è costruita e sviluppata tutta l'arte del gruppo degli artisti italiani, ma anche di molti artisti delle avanguardie europee. È una parola antica ma che, nel corso dei secoli, ha modificato sensibilmente il proprio significato. Negli anni del Futurismo, correnti di pensiero filosofico e scientifico, come l'intuizionismo di Bergson e la teoria della relatività di Einstein, modificano profondamente il concetto di tempo. All'idea della continuità cronologica si sostituisce quella della 'durata reale', cioè il flusso, il mutamento indivisibile di tutte le cose in un solo attimo percettivo della coscienza. Nelle concezioni dei futuristi, il futuro è la positività del progresso, contrapposta alla negatività della tradizione. Tutta l'arte del movimento futurista si realizzerà cercando di dare forma visibile a questa fede nell'*élan vital* di bergsoniana memoria.

Parole chiave: Futurismo; Dinamismo; Simultaneità; Velocità; Aeroplano.

ABSTRACT.

'Future' is the keyword that gave its name to Marinetti's movement, around which all the art from the group of Italian artists and also from many artists from the European avant-garde period was built and developed. It is an ancient word but, over the centuries, it has significantly changed its meaning. In the years of Futurism, philosophical and scientific thought currents such as Bergson's intuitionism and Einstein's theory of relativity profoundly changed the concept of time. The idea of chronological continuity was replaced by that of 'real duration', in other words, the flow, the indivisible change of all things in a single moment of perception of consciousness. In the concept of the Futurists, the future is the positivity of progress, as opposed to the negativity of tradition. The whole art of the Futurist movement will be realized trying to give visible form to this faith in the *élan vital* that recalls Bergson's theories.

Keywords: Futurism; Dynamism; Simultaneity; Speed; Airplane.

Una delle caratteristiche ricorrenti delle avanguardie artistiche contemporanee è quella di uscire dalle logiche tradizionali assumendo il paradosso come norma per il loro operare. Basti pensare (ma gli esempi potrebbero essere moltissimi) al celebre dipinto di Magritte dal titolo *La trahison des images* che rappresenta una pipa ma reca la scritta “Ceci n’est pas une pipe”. Ma anche le serate dadaiste al Cabaret Voltaire erano paradossali perché si proponevano come letture poetiche ma confondevano le voci e scomponevano i suoni. E il gruppo brasiliano dei Noigandres creava testi visuali basati essenzialmente su parole che si destrutturavano e componevano nuovi significati. Il Futurismo non fu meno paradossale degli altri, anzi fu il primo movimento a introdurre il paradosso come forma d’arte, e, a questo proposito, basta ricordare le serate futuriste organizzate nei teatri italiani, rivolte a scatenare la disapprovazione e l’insulto da parte del pubblico, al contrario di ciò che normalmente avviene nelle rappresentazioni teatrali.

La norma del paradosso (ma anche questo è un paradosso) regola tutti gli ambiti dell’operare artistico delle avanguardie ma è applicata con particolare intensità alle sperimentazioni che riguardano il linguaggio verbale, forse perché è questo lo strumento più carico di connotazioni storiche, sociali, estetiche. La ostentata negazione del valore primario della parola è ben rappresentata in opere dell’Arte Concettuale, come *One and three chairs* di Joseph Kosuth, nella quale l’oggetto è posto sullo stesso piano della sua rappresentazione iconica (la fotografia) e di quella verbale (il lemma “chair” tratto dal vocabolario). Quanto al Futurismo, è nota la rivoluzione linguistica e tipografica proclamata da Marinetti a partire dal suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912: “Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono” (Marinetti apud Caruso 1990: vol. 1, n. 26). Apocalisse linguistica? Distruzione della comunicazione verbale? Non proprio. La destrutturazione dei legami sintattici che sovrintendono, nell’uso quotidiano, alla composizione del senso complessivo di un testo finisce per potenziare il significato della singola parola, esposta ‘nuda’ all’occhio del lettore. Basta aprire il poema parolibero di Marinetti *Zang Tumb Tuuum* alla prima pagina per verificare che del testo privo di sintassi ciò che ci colpisce immediatamente sono le parole “FINALMENTE” e “nascere” astratte dal

contesto ed evidenziate dalla tipografia, la cui essenza del tutto asintattica genera un effetto di forte impatto e di pregnante significazione.

Come negli altri movimenti artistici, ma anche come nei fenomeni storici e sociali, ci accorgiamo in definitiva che tutto ruota intorno ad alcune parole-chiave destinate a rimanere nel tempo i contrassegni di una moltitudine di concetti e di eventi fissati nella nostra memoria. Anche il Futurismo non è da meno: parole come *dinamismo*, *simultaneità*, *passatismo* esprimono il cuore concettuale del movimento, o il paradosso secondo il quale il linguaggio è l'obiettivo della *pars destruens* dei manifesti e invece, al contrario, le parole diventano le colonne portanti della loro ideologia. È forse banale ricordarlo, ma la parola fondamentale attorno alla quale ruotano tutti gli assunti teorici e le realizzazioni artistiche del movimento futurista è *futuro*. Ciò che allora vale la pena di chiederci è quale sia il significato effettivo che la parola assume nelle elaborazioni teoriche e artistiche del Futurismo e se davvero sia stato capace di introdurre innovazioni significative anche nell'ambito semantico della lingua.

La prima attestazione della parola (significativamente contrassegnata dall'iniziale maiuscola) risale al *Discorso ai triestini* di Marinetti, coevo al manifesto di fondazione del movimento:

La nostra poesia è poesia essenzialmente e totalmente ribelle alle forme usate. Bisogna distruggere i binari del verso, far saltare in aria i ponti delle cose già dette, e lanciare le locomotive della nostra ispirazione, alla ventura, attraverso gli sconfinati campi del Nuovo e del Futuro! Meglio un disastro splendido, che una corsa monotona, quotidianamente ripresa! (Marinetti. *Discorso ai triestini* apud De Maria 1990: 249)

Naturalmente, anche nel manifesto fondativo del 1909 il concetto assume un ruolo centrale ma, curiosamente, la parola che lo esprime non è *futuro* ma *avvenire*, forse a causa della contiguità con il francese, lingua in cui il manifesto è comparso su *Le Figaro*: "Per i moribondi, per gl'infermi, pei prigionieri, sia pure: – l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire è sbarrato... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti

futuristi!"¹. Ma il concetto è già pienamente assimilato, tanto da far derivare da esso sia il nome del movimento che quello dei suoi seguaci: "È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il 'Futurismo', perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii" (Marinetti. *Fondazione e Manifesto del Futurismo* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 3).

È tuttavia il musicista Balilla Pratella, nel 1910, il primo a offrire, nel suo *Manifesto dei musicisti futuristi*, una definizione del termine *Futurismo* in diretta correlazione con l'idea di futuro: "Il Futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro" (Pratella. *Manifesto dei musicisti futuristi* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 13). E anche nel *Manifesto dei pittori futuristi* l'idea di futuro tende a prendere forma in contrapposizione a quella di passato: "Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro" (Boccioni; Carrà; Russolo; Balla; Severini. *Manifesto dei pittori futuristi ib.:* vol. 1, n. 11).

Se è vero, come io credo, che le parole rivelano e danno corpo agli universi di pensiero che le generano, l'idea di futuro era già largamente circolante in Europa negli anni in cui venne fondato il movimento di Marinetti. È infatti da tempo accertato che il termine *futurismo* venne diffuso in una cerchia ampia di pubblico per la prima volta dal poeta catalano Gabriel Alomar, autore del saggio dal titolo *El futurisme* pubblicato nel 1905 ma rielaborato sul testo di una conferenza tenuta nel 1904, del quale venne proposto un riassunto sul

¹ "Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures, que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit!... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes!*" (Marinetti. *Le Futurisme* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 0).

Mercur de France nel 1908². Afferma Pär Bergman, lo studioso che ha analizzato capillarmente le possibili fonti del Futurismo: “Noi saremmo inclini a credere che Marinetti (o Cinti) abbia letto l’ampio resoconto dell’opera [...] che si trova nel *Mercur de France* del 1.° dicembre 1908. Si ricordi che Marinetti comunica nel dicembre 1908 a De Maria che voleva fondare una scuola intitolata ‘futurismo’” (Bergman 1962: 2-53)³.

Più controversa è la questione dei rapporti ideologici tra il saggio di Alomar e il manifesto di Marinetti, perché alcuni critici hanno ritenuto di individuare una filiazione diretta del movimento italiano dalle idee del poeta catalano, mentre altri l’hanno negata⁴. Ora, per quanto appaia improprio stabilire un rapporto di discendenza diretta, anche soltanto perché gli influssi culturali ai quali sono esposti Marinetti e i futuristi sono molteplici e prestigiosi, mentre la voce di Alomar arriva isolata e per di più riferita indirettamente, è comunque impossibile non constatare consonanze e analogie. Prima di tutto, la contrapposizione tra due mondi con la quale si apre il saggio del catalano, cioè due impulsi fondamentali dell’essere, l’uno rivolto verso la tradizione e il passato, l’altro rivolto in avanti. Inoltre, la lotta dell’uomo per dominare la natura, il trionfo dell’intuizione contro l’erudizione, il sentimento del nuovo, l’ideale dinamico contro l’ideale statico, il nazionalismo, qui catalano. Ma soprattutto, è il tono complessivo di queste pagine, lo stile retorico che si appoggia all’enfasi

² Cf. Grilli 1990: “Introduzione”. Ma già Migliorini faceva risalire allo scrittore spagnolo il conio della parola (Migliorini 1975: 52), pur notandone il ‘rilancio’ a livello europeo per merito del movimento italiano (Migliorini 1990: 28, 169).

³ Anche Goriely sembra dello stesso avviso, e acclude come testimonianza il brano di un articolo del *Dokumente des Fortschritts* di Berlino del 1912: “Il poeta spagnolo Gabriel Almar, originario di Palma nelle Baleari, fondò un originale movimento poetico che chiamò *Futurismo* (*Poesia dell’avenire*). [...] L’idea e anche la parola ‘futurismo’ vennero riprese qualche anno dopo da un gruppo di poeti italiani alla testa del quale si trovava il milanese Marinetti, il quale da vero niciano superò il pensiero di Nietzsche nella glorificazione della forza” (Goriely 1967: 154-155).

⁴ Rappresentano le due posizioni rispettivamente Litvak 1972: 585-603 e Sansone 1976: 178-196.

elativa⁵, all'interrogativa retorica⁶, alla personificazione⁷, a richiamare da vicino lo stile di alcuni manifesti futuristi, soprattutto i primi e soprattutto quelli sui quali domina la personalità di Marinetti.

Le distanze si accentuano e le differenze prevalgono sulle somiglianze proprio nell'atto di definire il Futurismo. Dopo aver ricordato in una lunga serie elencativa marcata da interrogative retoriche i molti esempi nella storia di combattenti per un ideale contrario a quello dominante, Alomar così conclude:

Orbene: questo affanno impavido di sacrifici e di redenzione, offerto ad una umanità indegna, nella speranza dell'avvento di un'umanità migliore, ed accettato freddamente con la sola fede in un ideale sconosciuto, impreciso, è la prima causa di ogni evento, di ogni evoluzione. È il redenzionismo, è il futurismo, è la visione profetica dei tempi nuovi, visione che è un privilegio degli eletti, sufficiente a far sì che le braccia si aprano alla morte con un gesto di gloria che rimanga come un *remember* e come una testimonianza di verità.

(Alomar apud Grilli 1990: 29)

Nell'intero saggio la questione estetica, di primaria importanza per Marinetti, rimane ai margini, come conseguenza ultima di una complessiva palingenesi spirituale. Ed è appunto questo risorgimento dell'anima il soggetto principale di un discorso dai toni esplicitamente messianici rivolto in primo luogo a risvegliare la coscienza nazionalistica della regione catalana, inducendola a proiettare lo sguardo in un tempo avvenire.

⁵ “*Fiat!* Sii TE STESSO! Sii unico! Contraddici! Smettila di essere gli altri! Grida e protesta! Dissenti dalla moltitudine! Vivi!” (Alomar apud Grilli 1990: 17).

⁶ “Forse che l'espressione, l'immagine, la forma, la creazione, non sono l'alimento nutritivo dell'anima? E forse l'idea stessa, che sembra tanto puramente intellettuale, può essere concepita in altra maniera che come un'immagine, secondo la stessa provenienza del suo nome?” (*ib.*: 39-40).

⁷ “E, dopo questo chiarimento, il pensiero ormai liberato può spiegare le ali per volare e rimontare, contro corrente, la bufera degli spazi senza fine, lasciando cadere il seme dei raccolti futuri” (*ib.*: 37).

Nonostante le orgogliose rivendicazioni di paternità da parte di Alomar, neppure suo è stato il conio assoluto della parola *futurismo*: nell'accezione filosofica di "senso, coscienza del futuro" veniva già usato da Gioberti (Barberi Squarotti 1961: s. v. "Futurismo") e il sintagma *littérature futuriste* è attestato in Francia nel 1896, anche se non sembra che abbia relazione con le correnti letterarie dell'epoca, quanto piuttosto che sia un prestito isolato dall'inglese *futurist*, nel senso appunto di "tournée vers l'avenir" (Imbs 1971: s. v. "Futuriste"). Ed effettivamente, l'aggettivo inglese *futurist*, attribuito a colui che crede che le profezie delle Scritture debbano compiersi nel futuro, è attestato nel linguaggio teologico fin dal 1842 (Simpson; Weiner 1989: s. v. "Futurist"). L'aggettivo, dunque, gode di una lunga tradizione nelle lingue di cultura europee, anche se ristretta a circoscritte aree intellettuali. Non si riscontrano invece attestazioni così antiche né nell'inglese né nel francese per il nome Futurismo, la cui quasi contemporanea fortuna presso lo scrittore catalano e presso il poeta italiano può essere dovuta all'ampia diffusione degli -ismi nell'arte di quegli anni. In ogni caso, non si può escludere che sia la scelta del termine *futurisme*, sia il tono profetico che anima tutto il saggio di Alomar trovino una medesima radice in correnti di spiritualismo religioso che percorrevano le società intellettuali del primo Novecento, in conflitto con il sapere positivista declinante.

A proposito di positivismo declinante, nel 1905 Einstein dava il primo annuncio della teoria della relatività con l'articolo "Sull'elettrodinamica dei corpi in movimento". Ne rimbalzò l'eco nel manifesto di fondazione del Futurismo, dove si legge: "Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente" (Marinetti. *Fondazione e manifesto del Futurismo* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 3). Nel 1916, appena due anni dopo la teoria della relatività generale, incentrata sulla relazione tra accelerazione e forza di gravità, Marinetti scrisse nel manifesto *La nuova religione-morale della velocità*: "La velocità distrugge la legge di gravità, rende soggettivi, e perciò schiavi, i valori di tempo e di spazio. I chilometri e le ore non sono eguali, ma variano, per l'uomo veloce, di lunghezza e di durata" (*ib.*: vol. 1, n. 81). Ancora più diretto appare l'influsso dell'intuizionismo di Bergson, come afferma Luciano De Maria:

L'intuizione marinettiana, nel *Manifesto tecnico*, si oppone decisamente all'intelligenza ed ha innegabili coloriture bergsoniane, nonostante le proteste di Marinetti (vedi le *Risposte alle obiezioni*) [...]. Anche il termine *materia*, così come viene impiegato da Marinetti nella teoria delle parole in libertà, è di chiara derivazione bergsoniana: materia per Marinetti, come per Bergson, è "l'insieme delle immagini" percepibili e non coincide affatto con la sola realtà fisica degli oggetti.

(De Maria 1990: LXIX)

In effetti, già nel 1910 Giovanni Papini aveva tradotto in italiano *Introduction à la métaphysique* del filosofo francese, e i numerosi contatti con l'ambiente parigino da parte di Marinetti e di pittori come Boccioni e Severini avevano reso possibile una osmosi profonda tra la cultura circolante negli ambienti culturali della capitale francese e gli artisti del nascente movimento. La filosofia di Bergson, allora all'avanguardia per la sua opposizione al positivismo imperante, è certamente rientrata in questa osmosi. Le nuove idee diventano così suggestioni prontamente recepite dai pittori futuristi. Nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino* di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, i firmatari affermano: "Nel nostro manifesto, abbiamo dichiarato che bisogna dare la *sensazione dinamica*, cioè il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua tendenza, il suo movimento, o per dir meglio la sua forza interna". La razionalità analitica non è più il motore della conoscenza: l'intuizione, la conoscenza-contatto tra soggetto e oggetto, l'abolizione della loro separazione divengono un'esperienza specifica grazie alla quale si rivela all'individuo la "durata reale", ovvero il flusso, il mutamento indivisibile di tutte le cose. Sia per Bergson che per i futuristi la durata non può essere ricondotta a una sola forma di temporalità, perché non costituisce un valore uguale per tutti come il tempo comune, ma varia a seconda del punto di vista e, come sostengono i futuristi, secondo gli "stati d'animo": "La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbrante della nostra arte" (apud Caruso 1990: vol. 1, n. 22). Questa riflessione accomuna tutti gli artisti del gruppo, ma pertiene in particolare a Boccioni il quale, nella mostra parigina a cui si riferisce la *Prefazione al Catalogo* citata, espone il dipinto dal

titolo *Visioni simultanee*, manifesto anch'esso del nuovo modo di intendere la pittura. E non è casuale che la simultaneità dell'esperienza venga affrontata e esplicitata proprio nella pittura: nel suo saggio *Sulla simultaneità* (Vitale 2011: 28, 16), che analizza il pensiero di Merleau-Ponty, Sergio Vitale osserva come, secondo il filosofo francese, “la simultaneità” risulti “in maniera *visibile* unicamente nel pensiero che prende forma in pittura”. E riporta le parole di Bergson che hanno influenzato Merleau-Ponty, quel Bergson che è stato anche il *maître à penser* di Marinetti: “dacché c'è percezione, c'è immediatamente, e senza alcuna misura, simultaneità di semplice visione, non solo tra due eventi dello stesso campo, ma anche tra tutti i campi percettivi, tutti gli osservatori, tutte le durate”.

Il concetto di simultaneità, che costituisce il corrispettivo in arte del pensiero bergsoniano, scardina le fondamenta della tradizionale concezione del tempo: *simultaneità* non significa dunque per i futuristi la compresenza di vari fenomeni, ma piuttosto il considerare la dinamica di più fenomeni in rapporto a uno stesso momento del tempo interiore. Secondo Bergson “Mesurer la vitesse d'un mouvement [...] c'est simplement constater une simultanéité”⁸. Nella distruzione della ordinata sequenza lineare passato-presente-futuro, tipica del pensiero tradizionale, il concetto di futuro diventa altro, perché non è più in un rapporto di complementarità rispetto a passato e presente: *futuro* significa lo slancio dell'anima protesa verso una rivoluzionaria creazione della realtà, è l'*élan vital* bergsoniano e si identifica con una ideologia di vita: “Crediamo con Bergson che *la vie déborde l'intelligence*, cioè straripa, avvolge e soffoca la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere *tutta la vita*” (Marinetti. *In quest'anno futurista* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 70).

Un altro cardine della teoria futurista risiede nel concetto di dinamismo, parola chiave nel lessico dei manifesti perché denota un concetto centrale nella sua filosofia, quello dell'assunzione del movimento e della velocità come forze di propulsione della vita moderna e insieme come elementi fondanti delle

⁸ Citazione, datata al 1889, apud Imbs 1971: s. v. “Simultanéité”.

realizzazioni artistiche, tanto che Marinetti fu a lungo indeciso se nominare il suo movimento proprio con questo termine⁹. Il sostantivo compare nella scrittura marinettiana fino dal 1912, in un manifesto fondamentale per la teoria delle parole in libertà che conteneva anche, come esemplificazione, il primo esempio di testo parolibero, dal titolo *Battaglia Peso + Odore*: “Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero” (Marinetti. *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 28). Effettivamente, il concetto di dinamismo è alla base della rivoluzione sintattica introdotta in letteratura da Marinetti, perché proprio nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* giustifica l’abolizione dell’aggettivo con la volontà di fare del sostantivo nudo una sorta di proiettile che colpisca il lettore, analogamente a quanto avviene per l’uso dei colori puri nella pittura: “Si deve abolire l’aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L’aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione” (*ib.*: vol. 1, n. 26). Strettamente correlato all’idea di dinamismo è il tema della velocità, altro asse portante della ricerca futurista, una velocità che è tipica delle macchine moderne, ma prima ancora è uno stato del pensiero dell’uomo moderno. Proprio nel “dinamismo ininterrotto del pensiero”, così consonante alle posizioni filosofiche di Bergson¹⁰, è possibile individuare la radice ideologica che Marinetti attribuisce a tutto il futurismo, oltre che alla propria poesia. Simultaneità, dinamismo, velocità sono concetti che trovano una oggettivazione artistica nei testi dei letterati ma soprattutto nei quadri e nelle sculture degli artisti visivi, a partire da Boccioni. Il carattere rivoluzionario dell’*élan vital* si realizza in una nuova forma d’arte che non è altro che la

⁹ “Sembra che anche i termini ‘dinamismo’ e ‘eletttricismo’ siano stati presi in considerazione come possibili nomi del movimento, ma, per motivi propagandistici, Marinetti avrebbe invece scelto ‘futurismo’ quale denominazione più efficace della ‘sua’ scuola (perfino le sue iniziali entrano nel nome FuTurisMo)” (Bergman 1962: 119).

¹⁰ Imbs 1971: s. v. “Dynamisme” attesta l’uso filosofico del sostantivo citando in particolare il sintagma *dynamisme bergsonien*.

proiezione di una nuova modalità del pensiero umano, un pensiero totalizzante che coinvolge e, insieme, annulla il tempo: il futuro non è più “ciò che sarà” ma “ciò che è” in assoluto.

Eppure, l'esigenza di stabilire una comunicazione con un ampio pubblico – uno dei tratti innovatori che rendono questo movimento un'avanguardia che oltrepassa i territori dell'arte – trascina con sé, quasi inevitabilmente, la necessità di usare tratti didascalici e semplificatori per rendere accessibili a un ampio pubblico concetti talmente nuovi e complessi da rischiare l'incomprensione. La definizione degli obiettivi del movimento passa così attraverso una netta contrapposizione tra ciò che, agli occhi del pubblico, rappresenta il passato e ciò che può rappresentare il futuro. Nella *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle* (1913; apud Caruso 1990: vol. 1, n. 43), il nome *Futurismo* viene definito da Marinetti mediante la sua identificazione con una serie di parole connotate positivamente, come *avanguardia*, *innovatori*, *nuovo*, *velocità* ma anche mediante la contrapposizione con un'altra serie di parole, questa volta dalla connotazione negativa, come *antico*, *vecchio*, *lento*, *erudito*, *professorale*. Si arriva così a stabilire due serie contrapposte di termini che conducono all'antitesi conclusiva: *nuovo / antico*; *gioventù / vecchiaia*; *velocità / lentezza*; *ottimismo / pessimismo*; *scoperte scientifiche e meccanismo moderno / erudizione professorale*; *Futurismo / passatismo*: “L'Italia, più di qualunque altro paese, aveva un bisogno urgente di Futurismo, poiché moriva di passatismo”. Forse tradendo in parte i presupposti filosofici ai quali si era inizialmente ispirato, Marinetti configura l'idea di futuro mediante una opposizione binaria con il passato, reintroducendo apparentemente la cesura temporale voluta dalla tradizione, per agevolare una più ampia comprensibilità dei valori propugnati dal Futurismo. Al punto che lo scrittore avverte la necessità di creare un neologismo, la parola *passatismo*, direttamente derivante dalla contrapposizione concettuale con il nome attribuito al suo movimento, nome che invece, come si è detto, non era affatto una formazione neologica di Marinetti.

In realtà, la scansione temporale superata dal concetto di simultaneità non viene reintrodotta: si configura piuttosto una nuova opposizione tra passato e futuro che non è temporale ma qualitativa, nella quale il passato rappresenta il male, tutto ciò che è necessario abbandonare e dimenticare, mentre il futuro è

il bene, la realtà innovativa alla quale gli uomini devono aspirare. Gli artisti, e i cittadini tutti, devono, nelle intenzioni di Marinetti, adeguarsi a un nuovo stile di vita basato sulla velocità, sull'audacia, sulla modernità, che dovrà entrare a far parte dell'oggi in opposizione agli stili di vita dominanti, improntati alla lentezza, all'erudizione, alla tradizione:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpenti 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 coltelli; i piroscafi avventurosi che fufano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

(apud Caruso 1990: vol. 1, n. 3)

Il concetto di futuro si sostanzia quindi nelle immagini di una nuova civiltà industriale, quella delle metropoli e delle macchine, quella della *Città che sale* (come recita il titolo di un celebre dipinto di Boccioni), quella del volo degli aeroplani che diventerà il tema conduttore della ricerca letteraria e artistica nella fase del Futurismo posteriore alla prima guerra mondiale.

Negli anni anteriori al conflitto bellico, il futuro si sostanzia anche nell'entusiasmo per la guerra. L'espressione *guerra sola igiene del mondo* – titolo di una delle principali raccolte di scritti teorici di Marinetti¹¹ – è comparsa fino dagli esordi del movimento, la prima volta nel manifesto di fondazione del

¹¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915. La maggior parte dei testi compresi in questo volume era già stata pubblicata in Francia nel 1911 con il titolo *Le Futurisme*.

1909: “Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo” (Marinetti. *Fondazione e manifesto del Futurismo* apud Caruso 1990: vol. 1, n. 3) e questa idea rimbalza in uno dei punti che il *Programma politico futurista* del 1913 firmato, oltre che da Marinetti, anche da Boccioni, Carrà, Russolo, impone di realizzare: “Una più grande flotta e un più grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un’Italia intensamente agricola, industriale e commerciale” (*ib.*: vol. 1, n. 45). Ciò che appare eclatante in questa espressione è l’accostamento tra *guerra* e *igiene*, parola da intendersi qui nel suo senso profondo di catarsi, palingenesi. Scrive a questo proposito Luciano De Maria:

Per Marinetti la guerra, se da una parte è legge profonda della vita, dall’altra nella sua manifestazione concreta, è festa, nel senso etnologico lumeggiato da Roger Caillois, esuberanza vitale, dispendio giocondo di energie, igiene non in senso preventivo, ma attivo e liberatorio. Assistiamo, nella visione futurista della guerra, a un’imponente estetizzazione del fenomeno bellico. (De Maria 1990: LXV)

Anche il questo caso, la guerra non è altro, nella immaginazione futurista, che la manifestazione dell’*élan vital* bergsoniano nel quale si realizza quel vortice rivoluzionario inteso come futuro dell’umanità: “La conflagrazione sensibilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare tutte le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana” (Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista* (apud Caruso 1990: vol. 1, n. 88). Invece, sappiamo oggi come la prima guerra mondiale significò tutt’altro per l’Italia.

Nel manifesto di fondazione del Futurismo assume una posizione di forte rilievo uno dei simboli più potenti di quella idea di futuro che si incarna nello slancio verso ciò che rivoluziona l’esistente: l’aeroplano, inteso non soltanto come emblema della modernità, al pari delle altre macchine, diventa l’espressione di un nuovo modo di sentire, improntato allo svincolamento dai parametri estetici tradizionali – la successione temporale nel dire, quella spaziale nello

scrivere, la norma della prospettiva in pittura – e dominato dalle leggi della velocità. Arma ineguagliabile di guerra, come la guerra l'aereo suscitava ardori che sconfinavano nell'eros: "I nostri aeroplani saranno per voi, a volta a volta, bandiere di guerra e amanti appassionate! – Deliziose amanti che nuotano, aperte le braccia, sull'ondeggiar dei fogliami, o che indugiano mollemente sull'altalena della brezza!..." (Marinetti. *Uccidiamo il chiaro di luna! ib.:* vol. 1, n. 20). Non a caso, il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* si apre con queste parole: "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". L'aeroplano diviene così una creatura vivente gioiosa e fiera, capace di suggerire all'artista i mezzi per infrangere i limiti imposti dalla tradizione e accedere alla ignota e avventurosa dimensione del futuro: "Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica" (*ib.:* vol. 1, n. 26)¹². L'aeroplano entra, come suggestione di grande rilievo, anche nelle riflessioni degli artisti: già nel 1909, Paolo Buzzi aveva pubblicato la sua raccolta poetica *Aeroplani* nella quale sviluppava quell'idea squisitamente futurista della macchina come strumento di dominio del mondo e dell'aeroplano come mezzo delle audacie più rischiose. Il musicista Luigi Russolo concepì per il suo intonarumori la musica *Convegno di automobili e di aeroplani* (1914) e un altro musicista, Francesco Balilla Pratella, nel suo scritto *La musica futurista. Manifesto tecnico* del 1911, affermava la necessità di "dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani" (*ib.:* vol. 1, n. 16). Si inaugurava così una corrente di musica motoristico-aeronautica che, nel 1920, si espresse, ancora grazie a Pratella, nell'opera

¹² Nel 1912, lo stesso anno di pubblicazione di questo manifesto, Marinetti pubblicò in francese *Le Monoplan du Pape*, romanzo in versi nel quale l'aereo è il vero protagonista: l'autore immagina di sorvolare Roma e il Vaticano, dove una immensa pinza appesa all'aereo avrebbe rapito il Papa. Il romanzo venne tradotto in italiano nel 1914 con il titolo *L'aeroplano del Papa* ed è da notare, dal punto di vista lessicale, il passaggio da *monoplan*, traducibile con *monoplano*, alla più moderna forma *aeroplano*.

*L'aviatore Dro*¹³, il cui protagonista, un giovane aviatore dalla vita dissipata e dannunziana, muore in un incidente di volo. L'aeroplano entrò con veemenza anche nei movimenti d'avanguardia stranieri: Guillermo de Torre, intellettuale e poeta di grande rilievo nella Madrid della prima metà del Novecento, fu tra i padri fondatori dell'Ultraismo, il movimento d'avanguardia spagnolo ispirato al Futurismo. Nel 1923 pubblicò una raccolta poetica dall'esplicito titolo *Hélices* (Torre 2005), nella quale l'immagine dell'aeroplano compare di frequente. Ciò che forse appare di maggior rilievo in questa raccolta è la lirica verbovisiva *Paisaje plástico* nella quale le parole che denotano un paesaggio agreste sono disposte sulla pagina in modo da simulare la veduta aerea del paesaggio stesso¹⁴. Ancora nella Penisola Iberica, uno dei più convinti protagonisti del Futurismo portoghese, José de Almada Negreiros, si fece immortalare in una celebre foto vestito da aviatore¹⁵.

L'esordio ufficiale della nuova tendenza artistica si deve, come al solito, a lui, a Marinetti: nel corso dei primissimi anni Trenta, uscirono sia il *Manifesto dell'aeropittura* che il *Manifesto dell'aeropoesia*. Il primo – a firma di Balla, Benedetta Marinetti, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi, Tato – fu pubblicato in occasione di una mostra organizzata per celebrare la prima traversata atlantica di Balbo. In realtà, era stato anticipato da un articolo di Marinetti sulla *Gazzetta del Popolo* del 22 settembre 1929, dal titolo *Prospettive di volo e aeropittura* che riportava stralci di uno scritto di Mino Somenzi senza citarne la fonte, del che, lo stesso Somenzi ebbe a lamentarsi in una lettera inviata al capo del Futurismo¹⁶. Nel manifesto vengono celebrate le “prospettive mutevoli del volo”, la “mobilità perenne”, la “necessità di sintetizzare e

¹³ “L'ispirazione aviatoria (sovente forzata, dobbiamo dirlo) fu poi, negli anni Venti e Trenta, alla base di una notevole quantità di opere dei compositori Luigi Grandi e Franco Casavola, e venne teorizzata definitivamente da Marinetti nel marzo 1934 con il *Manifesto futurista dell'aeromusica*” (Ferioli 2001: 116-123).

¹⁴ Su questi temi rinvio a Corsi 2014.

¹⁵ Su Almada, è di particolare interesse il volume curato da Valeria Tocco, che raccoglie le traduzioni dei suoi scritti (Tocco 2014).

¹⁶ Vd. Godoli 2001: Paola Pettenella, s. v. “Somenzi, Stanislao”.

trasfigurare tutto” e si contrappongono le “velocità terrestri”, caratterizzate dalla “continuità orizzontale”, alle “velocità aeree” che mutano “il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione”: “Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, che plana a spirale, muta di forma e di dimensione ad ogni istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suo volume nel mostrarle” (apud Caruso 1990: vol. 4, n. 401). Parole, queste, che confermano la distruzione delle sequenze temporali a opera della velocità: il concetto di un futuro paradossalmente atemporale, quale si era venuto formando fino dai primi scritti di Marinetti, rappresenta ormai, nel corso del secondo Futurismo, una colonna portante dell'estetica del movimento¹⁷.

L'esperienza del volo, in consentaneità con la metafora di Nietzsche, apriva agli artisti nuovi orizzonti ascensionali capaci di liberare l'individuo dai condizionamenti terreni, dando l'avvio a una inedita tendenza mistica che si affacciò al declinare del Futurismo, testimoniata anche da Marinetti che scrisse con Fillia il *Manifesto dell'arte sacra futurista* (apud Caruso 1990: vol. 2, n. 202) in evidente contraddizione con l'anticlericalismo dimostrato precedentemente e, poco prima di morire, *L'aeropoema di Gesù* (Marinetti 1991), nel quale espresse pensieri sul ruolo dell'arte e dell'artista. Una tendenza che, nell'aeropittura, è ben individuabile nel celebre dipinto di Tullio Crali, *Prima che si apra il paracadute* del 1939, raffigurante un aviatore che si lancia dall'aereo, proprio nell'attimo precedente all'aprirsi del paracadute: l'immagine è vista dall'alto e la figura dell'uomo a braccia aperte richiama quella di un crocifisso sullo sfondo del paesaggio terreno che ruota sotto di lui¹⁸. E d'altra parte, lo stesso Marinetti aveva già scritto nel suo *Manifesto dell'aeropittura*: “si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre” (apud Caruso 1990: vol. 4, n. 401). È difficile comprendere attraverso quali passaggi interiori il fondatore del Futurismo, che ha devoluto tutta la sua esistenza a esaltare le conquiste

¹⁷ Il mito dell'aeroplano generò anche un piccolo dizionario dei termini aviatori: Filippo Tommaso Marinetti; Fedele Azari (2014). *Primo Dizionario aereo italiano*. Ristampa anastatica a cura di Stefania Stefanelli. Sesto Fiorentino: Apice libri.

¹⁸ Il quadro è stato scelto per la copertina del catalogo della mostra del Futurismo che si è tenuta al Guggenheim Museum di New York (Green 2014).

della vita moderna, quelle che avrebbero configurato il futuro, si rivolga alla dimensione spirituale e metafisica. Eppure, già nel 1916 definiva così la velocità aerea: “odio della terra (misticismo perpendicolare) ascensione spirale dell’Io verso il Nulla-Dio = Aviazione, agilità purgativa dell’olio di ricino” (*ib.*: vol. 1, n. 81). La macchina-aeroplano diventa anch’essa lo strumento per un *élan vital* che assume in questo caso toni mistici.

Le relazioni del Futurismo con i gruppi delle avanguardie internazionali e gli apporti alle ricerche artistiche che si svilupparono nei decenni di vita del movimento e anche in quelli successivi sono stati estesamente investigati da Günter Berghaus che scrive a questo proposito:

[...] the Futurist impulse coming from Marinetti and his Italian followers was simultaneously repealed and preserved in the receiving cultural environments. The imported conceptions were creatively transformed into a new aesthetic that operated on a different level and was recognizable as something dissimilar to Marinetti’s brand of Futurism, yet also intimately connected to it.

(Berghaus 2012: 189)¹⁹

Queste parole si addicono perfettamente anche agli esiti che la diffusione del Futurismo ebbe nella Penisola Iberica e, in particolare, in Portogallo. Non è questa la sede per ripercorrere il tema dei rapporti tra il Futurismo italiano e i Modernismi portoghesi²⁰, ma appare ormai acclarato che l’avanguardia italiana, anche grazie alle capacità pubblicitiche del suo fondatore, trovò risonanze significative tra gli intellettuali portoghesi. L’manifestazione più celebre dell’esistenza di questo rapporto fu l’uscita del numero unico della rivista *Portugal Futurista*. Se rileggiamo i manifesti e gli scritti teorici di questo fascicolo (ad eccezione, per

¹⁹ Berghaus è anche il curatore dei volumi dal titolo *International Yearbook of Futurism Studies*. Berlin: De Gruyter, 2011-.

²⁰ È impossibile qui fare una bibliografia esaustiva su questo tema. Ricordo soltanto alcuni tra i contributi più recenti: Marnoto 2009, 2015; Stefanelli 2007; Tocco 2014.

ovvi motivi, delle traduzioni riadattate dei testi dei futuristi italiani), notiamo che la parola *futuro*, sia nella sua accezione di nome che in quella di aggettivo, trova la sua più alta frequenza nell'*Ultimatum* di Álvaro de Campos, eteronimo di Pessoa. A conclusione dell'invettiva contro i passatisti che stanno distruggendo l'Europa ("Lixo guerreiro-palavroso"), culminante nella parola "MERDA!" scritta a caratteri cubitali²¹, compare il termine fatidico che rappresenta la nuova frontiera per l'umanità: "A Europa tem sêde de que se crie, tem fome de Futuro!". E poco più sotto: "A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!"; "O que ahi está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro!". Anche qui la parola *Futuro* compare con la iniziale maiuscola, proprio come negli scritti di Marinetti, quasi a simboleggiare una dimensione altra e sconfinata, nella quale si inserisce il concetto – innovatore, per l'epoca – di Europa, vista come corrispettivo geografico del concetto temporale. Ma è nella parte in cui prospetta nuove drastiche soluzioni per la politica, ovvero l'avvento di una "coordenação dictatorial dos impulsos do momento" che emerge con esplicitzza quella cancellazione di ogni diacronia a favore della unidimensionalità del tempo che è propria del pensiero marinettiano: "Abolição total do passado e do futuro como elementos com que se conte, ou em que se pense, nas soluções políticas. Quebra inteira de todas as continuidades" (Álvaro de Campos, "Ultimatum", *Portugal Futurista* 1990: 30-34). E d'altra parte, nel suo articolo su Santa Rita Pintor, Bettencourt-Rebello scriveva: "N'ele o Futuro è já Presente..." (Bettencourt-Rebello, "Santa Rita Pintor", *Portugal Futurista* 1990: 4).

È ancora oggetto di riflessione fino a che punto le proposizioni e le realizzazioni artistiche del Futurismo italiano abbiano potuto influire sui movimenti delle avanguardie a livello internazionale. Ci si chiede, per esempio, se davvero uno scrittore geniale e multiforme come Pessoa abbia accolto le tesi futuriste o non abbia piuttosto voluto usarle per lanciare uno stimolo iconoclasta nel

²¹ È questa forse una memoria del manifesto di Apollinaire dal titolo *L'Antitradition futuriste*, pubblicato nel 1913, nel quale compare a caratteri cubitali la parola "MER....DE...." (apud Caruso 1990: vol. 1, n. 41).

mondo della letteratura portoghese²². È vero però che il Futurismo ha rappresentato un modo assolutamente nuovo e persino irritante di raffigurare la realtà mediante le arti, sconfinando anche in territori inconsueti, come la sessualità, la politica, la religione, attingendo a correnti di pensiero innovative, come la filosofia bergsoniana, il pensiero nietzschiano e persino la nuova scienza. Il baricentro di questa rivoluzione è la parola *futuro* — ed è interessante, per il linguista, osservare come una parola antica possa nel tempo diventare altro da sé, assumendo valori semantici completamente diversi dal passato.

BIBLIOGRAFIA

- Barberi Squarotti, Giorgio (1961 ss.) (ed.). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Berghaus, Günter (2012). “Le Futurisme mondial: reception and adaptation in international Futurism”, *Revista de História da Arte*, 2, 182-189.
- Bergman, Pär (1962). “*Modernolatría*” et “*Simultaneità*”. Uppsala: Svenska Bokförlaget.
- Caruso, Luciano (1990) (ed.). *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*. Firenze: SPES, 4 vols.
- Corsi, Daniele (2014). *Futurismi in Spagna*. Roma: Aracne.
- De Maria, Luciano (1990) (ed.). F. T. Marinetti. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori.
- Feroli, Alessandro (2001). “Futurismo e aviazione”, *Rivista Aeronautica*, 1, 116-123.
- Godoli, Ezio (2001) (ed.). *Il dizionario del Futurismo*. Firenze: Vallecchi, 2 vols.
- Goriely, Benjamin (1967). *Le avanguardie letterarie in Europa*. Milano: Feltrinelli.
- Green, Vivien (2014) (ed.). *Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Grilli, Giuseppe (1990) (ed.). Gabriel Alomar. *Il Futurismo*. Palermo: Edizioni Novecento.
- Imbs, Paul (1971 ss.) (ed.). *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Lancastre, Maria José de (1997). “Pessoa e le pose dell’avanguardia. Comportamenti, atteggiamenti e immagini del Modernismo portoghese”, in De Rosa, S. (ed.), *Modernismo in Portogallo 1910-1940. Arte e società nel tempo di Pessoa*. Firenze: Olschki, 67-82.

²² Cf. Lancastre 1997: 67-82.

- Litvak, Lily (1972). "Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism", *Revue des Langues Vivantes*, 38, 585-603.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1991). *L'aeropoema di Gesù*. Montepulciano: Editori del Grifo [reimpr.].
- Marnoto, Rita (2009). *Francisco Levisa. Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*. [Lisboa]: Fenda.
- Marnoto, Rita (2015). "O Futurista azul", *Revista da História da Arte*, 2, 405-419.
- Migliorini, Bruno (1975). *Parole d'autore (Onomaturgia)*. Firenze: Sansoni.
- Migliorini, Bruno (1990). *La lingua italiana del Novecento*. Firenze: Le Lettere.
- Portugal Futurista* (1990). Lisboa: Contexto. Edição facsimilada [1.^a ed. 1917].
- Sansone, Giuseppe E. (1976). "Gabriel Alomar e il futurismo italiano", *Lettere Italiane*, 28, 178-196.
- Simpson, John; Weiner, Edmund (1989) (eds.). *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Stefanelli, Stefania (2007) (ed.). *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Tocco, Valeria (2002) (ed.). *I manifesti dell'avanguardia portoghese*. Viareggio/Lucca: Mario Baroni.
- Tocco, Valeria (2014) (ed.). José de Almada Negreiros. *Prosa d'avanguardia*. Perugia: Edizioni dell'Urogallo.
- Torre, Guillermo de (2005). *Eliche*. Arezzo: Bibliotheca Aretina.
- Vitale, Sergio (2011). *Sulla simultaneità*. Milano: Guerini e Associati.