

In quest'anno futurista. Il futurismo e i miti della modernità.

L'anno centenario del Futurismo è stato, in accordo con l'antitradizionalismo del movimento, un anno diverso dai soliti: un anno più lungo dei canonici dodici mesi. Le celebrazioni, iniziate sullo scorcio del 2008, sono proseguite oltre il capodanno 2010, e sono state caratterizzate da una grande quantità di iniziative: simposi internazionali, mostre antologiche e monografiche, numerosissimi convegni locali e una gran copia di studi e di pubblicazioni. Il futurismo è stato ripercorso sul piano letterario, stilistico e di costume; riletto "al femminile"¹ e secondo filoni tematici; esaminato nelle sue implicazioni sociali e politiche, senza, tuttavia, che sia stato possibile esaurire tutti i suoi aspetti né scioglierne in sede critica tutti nodi problematici. Per esempio, a comprendere quanto ancora vi sia di "scottante" e irrisolto nella valutazione della questione politica, basti confrontare due libri entrambi fondamentali: quello di Emilio Gentile, *«La nostra sfida alle stelle»*. *Futuristi in politica* (Laterza 2009) e quello di Francesco Perfetti, *Futurismo e politica* (Le Lettere 2009). Due visioni storico-critiche documentatissime di una medesima vicenda di protagonismo che non si escludono vicendevolmente l'una con l'altra e che in molte parti convergono – ma che neppure coincidono (né forse potrebbero, viste le zone d'ombra che ancora permangono attorno ai fatti).

Per ciò che riguarda le pubblicazioni, era inevitabile che, nell'affollarsi di eventi, l'attenzione dei recensori e della stampa fosse di volta in volta attirata – e talvolta frastornata – dai bagliori della cronaca e degli eventi "maggiori", così che, perdendosi talvolta il senso delle proporzioni, sono passati in secondo piano libri che avrebbero meritato una più ponderata attenzione e altri, pur di sicuro interesse, si sono come smarriti nella moltitudine.

Diciamo comunque subito che meno numerose di quanto avremmo potuto auspicare è stata la ripubblicazione di testi futuristi dispersi, testi rimasti tali probabilmente a causa della modesta prospettiva di smercio di opere "minori", di carattere provocatorio, sperimentale, oggi spesso datate nel loro intento di *épater le bourgeois*. Tra le eccezioni, che pure ci sono state, segnaliamo numerose iniziative di taglio regionale; cataloghi pubblicati a fronte di mostre ed esposizioni temporanee che hanno contemplato frequentemente qualche sedicesimo di documenti (lettere, carteggi, prose e stralci poetici) che, oltre a riproporre pagine "perdute", ha permesso alcune scoperte o riscoperte e consentito una migliore mappatura del fenomeno futurista per aree geografiche: sono stati oggetto di specifiche mostre o monografie nel 2009 il futurismo in Calabria (Rubbettino Editore), a Viareggio e in Versilia (Caleidoscopio) a Bologna (Effigies), a Mantova (Silvana), a Roma (De Luca), in Puglia (Nemapress, a c. di Giuseppe Mazzarino e Edizioni «Dal Sud»), a Milano (Selecta), a Savona e in Liguria (De Ferrari), in Umbria (Thyrus), a Cagliari e in Sardegna (per la Sicilia era uscito qualche anno fa un bel catalogo: *Fughe e ritorni* a cura di Anna Maria Ruta), in Abruzzo (vedasi il dossier a cura di Antonio Gasbarrini nel n. 42, luglio 2009, della rivista «Bérénice»), a Ravenna (Longo) nonché nelle aree della Dalmazia montenegrina (Fondazione Rustia Traine) e dell'area giuliana (Edizioni della Laguna). Una costellazione di personalità e di contributi sulle cui derive e sparizioni bisognerà riflettere negli anni a venire: quale eredità hanno localmente tramandato? cosa effettivamente resta di loro nella letteratura italiana?

In area partenopea restano invece i lavori pubblicati da diversi anni a questa parte da Matteo D'Ambrosio, il quale ha riportato alla luce con instancabile lena di ricercatore una costellazione vivacissima di contributi creativi dispersi in riviste ed edizioni a bassa tiratura. Semiologo e critico delle avanguardie, nel 2009, D'Ambrosio ha pubblicato per i tipi dell'editore Liguori di Napoli, un volume che getta nuova luce sui rapporti tra *Roman Jakobson e il futurismo italiano*. Non molti

¹ In questo ambito, sono stati molti i contributi. Ricordiamo i particolari di Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte; ed i Giancarlo Carpi, *Futuriste. Letteratura. Arte. vita* Ed Castelveccchi. Nel 2007 era uscito a cura di Cecilia Bello Minciocchi, *Spirale di dolcezza + serpe di fascino* *Antologia di scrittrici futuriste*, (Edizioni Bibliopolis, Napoli).

forse sanno che in gioventù Jakobson fu poeta futurista e incontrò Marinetti nel 1914, in occasione del suo viaggio in Russia. Jakobson aveva allora solo 17 anni ma già si era affiancato attivamente ai maggiori esponenti dell'avanguardia russa, Aleksej Kručënych, Kazimir Malevič e Mikhail Matjushin, firmatari di un manifesto intitolato *Primo congresso pan russo dei bardi dell'avvenire (poeti futuristi)*, redatto nel 1913. Poiché conosceva bene il francese, si trovò in qualche occasione a fare da interprete tra Marinetti e il gruppo dei futurslavi, in una atmosfera incandescente di discussioni e di tumulti. Gli intellettuali russi, in particolare Larionov e Chlebnikov, anche per questioni ideologiche, si schierarono contro Marinetti, di cui rigettavano il dirigismo in ambito estetico ma anche l'exasperato nazionalismo, militarista e interventistico. Quanto al capo del futurismo, egli, frustrato nelle sue ambizioni di ricondurre gli avanguardisti russi sotto la sua bandiera, finì per giudicarli dei «primitivisti», dei seguaci dell'«atavismo estetico», una specie di versione russa e letterario-artistica dei «Fauves» parigini. Jakobson, dal canto suo, tornò più volte a riflettere e a scrivere di arte futurista, relativizzando il suo valore di novità e deplorando la sua accentuata finalizzazione. Secondo Jakobson, obiettivo principale dell'avanguardia era rendere la creatività artistica indipendente, autosufficiente, pura, in grado di obbedire esclusivamente alle sue leggi interne, intrinseche, autonome. Il futurismo gli sembrava non solo una prosecuzione del cubismo, ma una forma di espressione troppo condizionata da obiettivi estetici prefissati e dalla normatività marinettina. Con dovizia di sussidi documentari, il libro di D'Ambrosio getta luce sulla vicenda dei difficili, reciproci rapporti - ma anche degli influssi e delle sinergie, se è vero, come è vero, che Jakobson stesso finì poi per ammettere che «i principi più radicalmente innovativi del meta linguaggio formalista furono elaborati avendo come riferimenti testuali gli esperimenti dei sodali futuristi, confrontati, più che con la tradizione che li aveva preceduti, con le proposte e i risultati raggiunti dalle avanguardie occidentali e, in particolare, del futurismo italiano» (p. 114).

Ma per tornare alle riedizioni, ribadiremo ancora che troppo poche sono state le opere futuriste ripubblicate, anche in concomitanza di questo centenario che poteva rappresentare una ottima occasione per attirare fasce inconsuete di lettori. Qualche “chicca” si può però annoverare: per esempio il *Frammento di un poema inedito: I garibaldini* di Marinetti (riscoperto da Gasbarrini), *Il poema del tecnicismo del Basso Sulcis* di Eugenio Caracciolo; l' *Aeropoea futurista della Sardegna* di Gaetano Pattarozzi; o alcuni scritti di futuristi attivi in area ligure, ai quali la rivista «Resine» ha dedicato un ricco fascicolo monografico,² in cui si possono leggere pagine inedite di Tullio D'Albisola, di Farfa e di Giuseppe Maria Lo Duca, a cura, queste ultime, di Pier Luigi Ferro, curatore, pure, della riedizione del *Poema del candore negro* di Farfa (Viennepierre Edizioni 2009), singolare divagazione versoliberista di carattere erotico-visionario e di ispirazione "coloniale", tutta giocata sul contrasto bianco-nero, scritta nell'imminenza della guerra d'Etiopia. Tra i Futuristi, Farfa (al secolo Vittorio Osvaldo Tommasini) è una delle voci più eclettiche e originali: aeropittore, poeta, ceramista, autore di collage e bozzetti, «miliardario della fantasia», incoronato da Filippo Tommaso Marinetti, negli anni Trenta, nei cieli di Liguria, è stato oggetto di uno speciale *Omaggio* da parte della città di Savona, che lo ha riproposto in veste di urbanista con il manifesto *L'ora architettonica nel mondo in Italia e a Savona*, progetto di una città futura luminosa e a misura d'uomo, dove è superata la separazione fra arte e vita quotidiana.

A Pier Luigi Ferro, però, dobbiamo soprattutto la ripubblicazione anastatica della ponderosa e fondamentale *Proposta* di Gian Pietro Lucini: la *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, arduo, densissimo e fondamentale scritto che testimonia dell'erudizione e della levatura morale di un ingegno originale, solitario, erudito, anarchico e ribelle. Come scrive l'empatico curatore, questo libro «nella sua singolare scrittura luttuosa e anfrattuosa», «autentico *monstrum* della prosa saggistica primo novecentesca», è opera fondamentale per comprendere la statura e la vocazione avanguardista e rivoluzionaria di Lucini, un tradizionalista di cui Fausto Curi, nel 1970 (nel numero monografico del «Verri» che ne segnava la riscoperta), sottolineava la cultura «miscidata e

² «Resine», a. XXX, n.119-121, 1°, 2°, 3° trimestre e 2009.

desultoria, al tempo stesso provinciale ed europea [...], setteottocentesca e protonovecentesca». ³ Altrettanto importante, questo libro lo è per la storia dell'avanguardia marinettiana. Primo della serie di opere che Lucini pubblicò per le Edizioni Futuriste - al *Verso libero*, uscito nel 1908, seguirono il *Carme di Angoscia e di Speranza* e *Revolverate* nel 1909; *La Solita Canzone del Melibeone* (10) -, il volume rappresenta una pietra miliare nella storia del primo futurismo e della sua ricerca di nuove forme espressive, ricerca la cui necessità e urgenza già si avverte nella *Inchiesta internazionale sul verso libero* promossa da Marinetti sulle pagine della rivista «Poesia». ⁴ Del carattere dell'avanguardia, e soprattutto della sua prima fase tumultuosa e irruente, - quella che il capo del futurismo Marinetti, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, paragonava a un torrente impetuoso e melmoso, che non ha «niente di assoluto né di sistematico» e che pure «impone talvolta delle lentezze analitiche ed esplicative» -, la scrittura di Lucini porta le stigmate indelebili. Non a caso, questo testo, entusiasticamente accolto da Marinetti, costituì la base del sodalizio - in realtà provvisorio - tra quest'ultimo e l'appartato poeta milanese. I due erano uniti, all'epoca, oltre che dalla propensione polemica, anche da una *vis* entropica il cui carattere destabilizzante veniva considerato da entrambi fondamentale nel progetto di riforma socioculturale, estetica e, in senso lato, anche politica imposto dalla arretratezza della realtà italiana. Proprio il carattere torrenziale, erudito, fitto di digressioni e di "tirate" bellicose; proprio il linguaggio arcaizzante ed eletto, le asperità stilistiche, lo sfoggio di alta retorica, le pagine meditative, gli excursus di storia letteraria, le *rêverie* di marca simbolista, gli scorci utopistici gli acri umori di questo tenerissimo misantropo resero il libro ostico alla maggior parte dei contemporanei e, insieme alla sua mole di quasi 700 pagine, ostacolarono la ristampa. Ciò non toglie che il *Verso libero* di Lucini sia stato amato, compulsato e citato da alcuni, pochi e scelti cultori che ancora oggi lo considerano un imprescindibile *point de repère* per gli studi sull'avanguardia.

Un altro protagonista del movimento futurista rimasto in qualche modo "marginale", mai oggetto di una attenzione diretta e personale è stata quella di Arnaldo Ginna. Scrittore, teorico, pittore astratto e sperimentatore di «cinepittura» e, insieme al fratello, di «musica cromatica», Ginna non era mai stato al centro di una attenzione espositiva o editoriale particolare; nonostante i pionieristici lavori di Mario Verdone - che di Ginna aveva pubblicato anche una raccolta di manifesti -, l'interesse della critica non si era mai spinto fino a tentare una monografia che rileggesse in parallelo le sue pagine di narrativa surreale, le sue ardite formulazioni programmatiche - tutte incentrate sulla sua militanza di occultista - e le sue tele impennate su un astrattismo di natura psichica e onirica. La mostra romana *Armonie e disarmonie degli stati d'animo. Ginna futurista* ha finalmente colmato questa lacuna, corredando l'iniziativa con un bel catalogo, a cura di Micol Forti, Lucia Collarile e Mariastella Margozi (Gangemi editore), ricco di riproduzioni, non solo di quadri e bozzetti ma anche di fotografie e fotogrammi di film, mentre in parallelo, per la Biblioteca d'Orfeo, usciva, a cura di Giorgio Patrizi, una raccolta di *Prose inedite e disperse*.

Arnaldo Ginna non fu il solo ad interessarsi alle «atmosfera cromatiche della musica». Di queste, di *Sintesi visive* e di *Versioni scenico-plastiche della musica* si occupò con insistenza Franco Casavola che, insieme a Francesco Balilla Pratella, a Luigi Russolo, a Silvio Mix e Aldo Giuntini fu uno dei primi attori dell'invenzione musicale futurista. Sostenitore della enarmonia e della «libertà poliritmica», Pratella non riuscì a sottrarre a Luigi Russolo il primato della originalità assoluta perseguito da Marinetti anche in campo musicale. Marinetti immaginava che in un prossimo futuro a venire, «La musica regnerà sul mondo. Ogni piazza avrà la sua grande orchestra strumentale e vocale. Vi saranno dovunque fontane di armonia che di giorno e di notte zampilleranno dal genio

³ Fausto Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in «Il Verri», 33-34 (1970), pp. 211-12.

⁴ *Inchiesta internazionale di «Poesia» sul verso libero*, in «Poesia», I, 9, ottobre 1905.

musicale e fioriranno in cielo, per colorare, ingentilire, rinvigorire rinfrescare il ritmo duro, buio, trito e convulso della vita quotidiana».⁵

Ma l'armonia futurista non è necessariamente eufonica, e l'ingentilimento della vita che Marinetti auspicava non era dato dalla dolcezza dei suoni bensì dalla soavità dell'arte che nobilita i rumori ed è capace di trasformare anche l'espressione acustica più brutale della vita moderna in una forma di estetica consolazione: fu infatti il «bruitismo» o rumorismo inventato da Luigi Russolo con il suo «intona-rumori», a divenire l'espressione di punta dello sperimentalismo musicale del futurismo, il quale peraltro si mostrò sempre molto attento agli aspetti sonori della comunicazione artistica, coltivandoli con attenzione anche sul versante della poesia, sia scritta, con l'uso esasperato della onomatopea, sia recitata, con l'attenzione rivolta agli aspetti della declamazione. Un bel catalogo a cura di Claudia Salaris, *Pentagramma elettrico. Suoni, rumori e parole libertà*, pubblicato a fronte di una bella mostra tenuta a Roma, presso l'Auditorium-Parco della musica, illustra questo aspetto della ricerca futurista, con ampie incursioni nell'ambito della poesia visiva e della danza. Il catalogo non è il primo lavoro della Salaris, meritoria studiosa delle avanguardie, nel campo della musica futurista, ma si segnala per ricchezza di materiali e per ampiezza di orizzonte. Marinetti, del resto, che si compiaceva di essere considerato la «caffaina d'Europa» e che era impegnato su tutti i fronti dell'espressione artistica, non poteva non interessarsi alla musica, considerandola un eccitatorio formidabile di energie e talenti. Assiduo frequentatore di teatri lirici e sinfonici, nonché di cabaret e tabarin, il capo del futurismo firmò nel 1917 un *Manifesto futurista della danza* in cui, dopo aver passato in rassegna i maggiori coreuti del suo tempo, Vaslav Nijinsky, Isadora Duncan e Valentine de Saint-Point (la inventrice della metacoria), dichiarava tutta la sua ammirazione per Loïe Fuller, la danzatrice conosciuta in Francia come «la fata della luce». Assai popolare ai suoi tempi, Loïe Fuller aveva conquistato vastissime platee con la magia di spettacoli che univano il fascino delle armonie musicali e del movimento con le seduzioni di luci colorate e sapientemente orientate e di singolari, amplissimi costumi, brevetto originale dell'artista stessa, la quale usava roteare sul palcoscenico avvolta in veli sinuosi che proiettava lontano e riattirava vicino al corpo tramite sottili bacchette di legno, usate come prolungamento delle braccia. Per Marinetti e per i futuristi, che le assicurarono una incondizionata ammirazione, la Fuller rappresentò sempre qualche cosa di più di una danzatrice. La sua *Danza serpentina* offriva loro, di fatto, una applicazione concreta del loro modello concettuale di arte moderna: la luce, i colori e le forme create dal corpo in movimento sembravano capaci di realizzare una interpenetrazione di spazio e tempo. Le sue performance, in cui essa pareva trasformarsi in un fiore vivente, in una farfalla o in un uccello o, in maniera ancor più inquietante, in un vortice dinamico di colori, trascendevano la tradizionale separazione tra le arti: la danza si fondeva con l'illusionismo ottico, con la fantasmagoria, si serviva di tecniche cinematografiche e di innovazioni tecnologiche nell'ambito dell'illuminazione, portava in teatro suggestioni provenienti dall'esoterismo e faceva leva sulla visionarietà dell'inconscio, snaturava la fisicità e faceva del corpo una sorta di feticcio meccanico, sensuale e asessuato al tempo stesso: modellava insomma le membra secondo le tendenze anti-naturalistiche che si andavano proprio allora affermando nelle arti visive.

Di *Loïe Fuller* si occupa ora un bel volume di Patrizia Veroli (Catania, L'Epos, 2009) che ricostruisce, grazie anche ad un ricco e suggestivo apparato iconografico, le vicende della ascesa e della fortuna della danzatrice americana, che esercitò una suggestione cruciale sull'immaginario e le arti del '900. Nel ripercorrere la storia della sua affermazione, dal debutto come intrattenitrice nei vaudeville al trionfo delle Folies Bergères e poi nei massimi teatri d'Europa, la Veroli dà prova di tutta la sua acribia di ricercatrice, capace di scovare documenti e fonti ai quattro angoli del mondo, di farli parlare e di tradurre le loro rivelazioni in un affresco accurato e suggestivo, che illustra fin nei dettagli i retroscena della storia e dei tempi di Loïe Fuller. Musa dei simbolisti e di tutta una generazione di poeti e di pittori, primo fra tutti di Mallarmé, la Fuller cominciò a muoversi in un

⁵ F.T. Marinetti, *Al di là del comunismo*, ora in L. De Maria (a c.di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano Mondadori 1983, p.485.

ambiente considerato poco meno che equivoco ma, facendo leva sull'immaginario collettivo, fu capace di costruirsi, con spirito imprenditoriale, come personaggio e interprete sublime. Angelo e diavolo, dea greca, incantatrice, reincarnazione di Salomè e di tante donne fatali, capace di utilizzare simboli e suggestioni di grande rilevanza fantastica, attentaa quanto andava affermandosi in campo delle arti divenne così un fenomeno culturale di massa, seguito con entusiasmo anche dalle élite intellettuali: nel 1895, ad esempio, realizzò uno dei suoi più famosi a solo spettacolari, *La Danza del fuoco*, eseguita sulle notte della *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner, in cui appariva circonfusa da una luce vermiglia che si sprigionava, non solo dai riflettori puntati su di lei, ma anche da fonti luminose mobili dissimulate ai suoi piedi, sul palcoscenico. Tale pirotecnia “tecnologica” non poteva non essere apprezzata dai futuristi, che, nei loro spettacoli, ricorsero sovente all’uso della luce in funzione connotativa e psicologica e che, con Prampolini, teorizzarono la possibilità di mettere in scena attori luminosi, nuvole di gas colorato.

La luminotecnica fu infatti un’arte coltivata dai futuristi anche in fotografia. Lo ha confermato ancora una volta una bella e raffinata esposizione svoltasi a Roma, sempre all’Auditorium: *Giulio Parisio. Fotografo futurista*. Parisio è un artista attivo negli anni ‘30, che ha studiato il «fotodinamismo» di Antonio Giulio Bragaglia ed è però assai vigile su ciò che accade nell’ambito dell’ avanguardia internazionale. Le sue foto, come sottolinea la curatrice della mostra, Silvia Zoppi Garampi, risentono anche, moltissimo, delle sperimentazioni di Dada e del surrealismo, del Bauhaus e dei costruttivisti russi. Le sue realizzazioni sono il risultato di un attento montaggio di elementi artificiali o dello straniamento di oggetti quotidiani. Non è soltanto l’impiego del *flou* a rendere speciali le sue lastre, bensì l’uso dell’immagine e dei suoi componenti interni come segni di un alfabeto comunicativo. Evidente è la precisa la consapevolezza del fotografo che, a seconda dell'inquadratura, della luce e della "scenografia" complessiva, carica gli oggetti e le presenze di un “fascio” di suggestioni orientate ad esprimere un preciso messaggio. Non a caso Parisio, artista di «drammi di ombre e di oggetti» e di fotografie astratte, si cimenterà, come Depero e con indubbia efficacia, nella foto pubblicitaria, producendo manifesti fotografici per il Caffè Cirio e per il Liquore Strega, prodotti merceologici “nobilitati” dalle atmosfere poetiche e inquietanti che è capace di evocare con le sue opere.

Anche in lui, come nelle opere maggiori di Marinetti e di tanti scrittori del futurismo, il tecnicismo si sposa con l’alone magico e mitico e la vita degli oggetti rinvia al segreto dinamismo dello slancio vitale che li pervade. Per i futuristi, infatti, il mondo dei fenomeni non è che l’espressione del flusso dinamico di energia che anima tutte le cose. La tematica vitalistica ed una sensibilità cosmica sono sottese alle opere di Marinetti sin dal tempo dei suoi poemi francesi pre-futuristi, di cui si è occupato recentemente un ponderoso studio apparso alla fine del 2008 in Francia (PUPS: Presse Universitaire Paris Sorbonne), *Les origines mythique du futurisme. Marinetti, poète symboliste (1902-1908)*. L'autrice, Tatiana Cescutti, che ha conseguito il dottorato con questa ricerca ed è attualmente lettrice di francese alla “Sapienza” di Roma, ha incentrato la sua analisi sui tre poemi epico-eroici di Marinetti *La Conquête des Étoiles*, *Destruction*, *La Ville charnelle*, che Pasquale Jannini diede alle stampe in Italia nel 1983,⁶ rutilanti poemi di formazione animati da una sensibilità visionaria e da un empito titanico nei quali già si riconosce il piglio del futurista a venire, e dove Marinetti sembra voler esplorare le ansie ideali di una sua adolescenza un po' attardata. In essi, lo scrittore pagava i debiti di riconoscenza ai «maestri simbolisti» e ai poeti italiani che avevano nutrito le sue letture giovanili, Dante Alighieri, certamente, ma anche Pascoli e il poi esecrato (e in ultima analisi tanto ammirato) Gabriele D'Annunzio. L'importanza di questi poemi è stata più volte riconosciuta, in primo luogo da Giovanni Lista, il quale ne ha disegnato i contorni culturali e pubblicato i materiali che ne costituiscono l'immediato retroterra; in ultima battuta, da François Livi, che, dopo aver tracciato, attraverso le pagine della rivista «Poesia», l’itinerario del percorso che conduce Marinetti dal liberty al futurismo, identifica in questi poemi gli elementi del palinsesto del secondo manifesto del futurismo, *Uccidiamo il chiaro di luna!* del 1909.

⁶ Milano, Mondadori, solo un volume dei due previsti dal piano dell'opera.

E' forse però la prima volta che si tenta una analisi testuale ravvicinata, precisa e per certi versi implacabile di queste opere, cimentandosi con il raffronto del retroscena mitico che costituisce lo sfondo e, per certi versi, la sostanza stessa dei poemi. Il primo tra di essi in particolare, *La Conquête des Étoiles*, svela facilmente all'analisi la sua natura di epopea iniziatica; qui Marinetti, che vuol accreditarsi presso il milieu culturale parigino come grande poeta italiano in lingua francese, investe il suo magistero di statuto profetico, quasi iscrivendo se stesso nella discendenza dei grandi profeti biblici e accordandosi la facoltà di vedere "oltre", nell'intento di trasmettere ai contemporanei un messaggio apocalittico di fine e rinnovamento. Le fonti bibliche sono ampiamente visitate da Marinetti, che si rifà soprattutto al libro di Isaia, mescolandovi immagini prelevate dai poeti simbolisti francesi e da Victor Hugo. Il piano di liberazione insito nel poema si muove già in una prospettiva di ribellione anti-passatista, di cui Marinetti sin da ora si presenta iniziatore e capofila. Portato dallo slancio epico del poema, a forte impianto agonistico, egli si confronta con una dinamica binaria di forze polarizzare, le forze del bene e le forze del male, tra le quali il suo io poetico si pone, eroicamente, quale arbitro e campione della razza degli eletti. In questo senso, il progetto di conquista marinettiano aderisce pienamente a una interpretazione del mito eroico concepito come tensione verso una nuova nascita, come una palingenesi in seguito alla quale l'eroe, nel guidare le armate che risalgono dagli abissi, si impone come conquistatore della luce, conferendosi gli attributi del dio solare.

Anche *Destruction*, animato come il poema precedente da un empito di riscatto e da violenza guerriera e ideato come continuazione del primo, attraverso il disordine di un'immaginazione esplosiva e ribelle, cerca una via di espressione poetica che si affranchi dai modelli del passato. Così Marinetti instaura con i testi maggiori della tradizione un dialogo che si dispiega come metamorfosi e riscrittura, secondo un processo che determina la morte degli esempi precedenti e la loro conversione in opera personale inedita. L'esistenza di questa incessante dinamica di morte e di rigenerazione iscritta nello stile del Marinetti francese, sottolinea l'autrice, permette di comprendere il fondamento mitico su cui si innalzerà l'edificio del futurismo. Ricchissimo di riferimenti culturali, capace di inseguirne le tracce fin nelle pieghe del verso tonitruante del poeta in veste di profeta-veggente, il saggio di Tatiana Cescutti, offre un panorama vasto, e per certi versi inquietante, dello sprofondamento e della riemersione di Marinetti nel mare dell'immaginazione mitopoietica, attraverso un itinerario onirico che attinge alle fonti classiche della cultura occidentale straniandone il senso e ridisegnandone il profilo sull'orizzonte della modernità. Una modernità che, come l'eroe di questi poemi, brama la luce ma non nasconde la sua attrazione per le tenebre, e che dimostra, in questa lotta ingaggiata con le profondità di un abisso senza fondo, tutta la sua inquietante e non risolta ambivalenza.

Uno dei pregi maggiori di questo libro consiste dunque nell'essersi cimentato in una analisi testuale ravvicinata, assumendosi con serietà l'ingrato compito di un confronto serrato e sistematico con i temi che l'accumulo iperbolico e paradossale dell'immaginazione marinettiana declina in innumerevoli varianti. Di fatto, sono occorsi cento anni perché si cominciasse a prendere sul serio quella che i contemporanei considerarono «una meravigliosa facezia»⁷ perché si iniziasse a confrontarsi con i contenuti dei suoi testi teorici, considerandoli espressione di una visione del mondo e di un sistema di pensiero, senza cedere alla tentazione di liquidarne le contraddizioni e gli eccessi come paradossi ed ossimori ispirati da una "terroristica" volontà di provocazione *tout court*. In questo senso, basilare per una comprensione profonda del movimento resterà nei prossimi anni il volume di Serge Milan, *L'antiphilosophie du Futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne* (Lausanne, L'Age d'Homme, 2009), studio fondamentale che penetra nel cuore della ideologia marinettiana e della *Weltanschauung* futurista, analizzandone tesi ed assiomi come elementi di una struttura che ha tutte le prerogative per poter ambire alla

⁷ Così G.A.BORGESE, in *Gli allegri poeti di Milano*, in *La vita e il libro*, Milano-Roma, Bocca, 1911 (seconda serie), pp. 128.

qualifica di sistema filosofico. "Sistema filosofico" proprio perché «anti filosofico», ostile ad ogni saggezza contemplativa, erudita e "definitiva" e dunque dinamico, teso ad assimilare sempre nuovi elementie tuttavia fondato su alcune nozioni-chiave, volto a concettualizzare il senso di fenomeni universali e di pulsioni umane e a postulare assiomi sui fondamenti ontologici della vita e del cosmo. Senza lasciarsi fuorviare dal carattere asistematico dei manifesti, dalla pletora di testi eteroclitici che teorizzano sui temi più diversi, lo studioso francese, Maître de Conference e Direttore del Département de Langue, Littérature et Civilisation italienne dell'Università Sophia Antipolis di Nizza⁸, proseguendo sulla linea interpretativa globale del movimento inaugurata da Pär Bergman, Luciano De Maria, Enrico Crispolti e Giovanni Lista, intraprende uno studio sistematico del futurismo dal punto di vista concettuale e tematico, esaminando le concezioni e i valori che ne sostanziarono l'azione e che ebbero importanti ricadute non solo sul versante artistico ma anche sul piano ideologico, propagandistico e pubblicitario.

Da questo insieme, si evidenzia un insieme di nozioni, da Marinetti stesso costituite ed elevate a sistema autonomo e autoreferenziale e chiamate a modificare radicalmente l'uomo, la patria e il mondo nel suo insieme sia sotto l'aspetto della vita materiale che sotto il profilo dello spirito, in nome di un principio al medesimo tempo spaventoso ed esaltante: la legge dell'incessante divenire, iscritta, come slancio vitale e come implacabile statuto, nei fondamenti stessi dell'universo.

Sulla base di un insieme di circa duecento testi esaminati - sui cinquecento circa tra manifesti, articoli, proclamazione, saggi o documenti vari prodotti dalla «Direzione del Movimento futurista», Milan procede a un raggruppamento semantico dei contenuti, poi disposti diacronicamente e comparati in funzione delle sfumature impresse dalle diverse personalità che furono firmatarie dei documenti. Ne deriva uno studio critico che investe i principali centri di interesse teorico del movimento e che riesce a sciogliere e a chiarire diversi nodi concettuali del pensiero futurista, riportandoli ad una visione di insieme che si articola, in maniera analoga ad un sistema filosofico "tradizionale", su convinzioni di ordine cosmologico, ontologico, antropologico, etico oltre che, naturalmente, poetico ed estetico.

Un insieme di assiomi e corollari che appaiono nei testi marinettiani affabulate sotto forma di racconto mitico o scandite come un elenco di postulati: in tutti i casi, esaltati da una retorica declamatoria e oracolare, diretta a soggiogare il nuovo pubblico, in particolare il pubblico giovanile ed urbano. «Il mito marinettiano - afferma Milan - contrariamente al mito classico, di cui i dialoghi platonici come *Fedro*, *Il simposio* o *La Repubblica* offrono gli esempi più conosciuti, non ha funzioni illustrative e sintetiche, allegoriche e mnemotecniche. Si tratta piuttosto di emozionare il lettore, di turbarlo prima della rivelazione, come per sottolineare l'origine metaforica e alogica del discorso, che, prima di costituirsi come tale, interroga di mistero, pegno del suo valore di verità. Si tratta anche di rinviare questo discorso a un'origine primordiale», ad una fonte di saggezza cosmica e ulteriore (p. 19).

Marinetti non rinuncerà mai alla modalità gnomica del racconto mitico nella stesura dei suoi testi ideologici, anche quando si appellerà alla forza evocativa degli ordigni meccanici o a argomentazioni di ordine scientifico somministrate come verità indiscutibili. Sin dagli esordi del Manifesto di Fondazione, il dettato marinettiano si snoda sullo sfondo una potente visione cosmologica: l'esaltazione del fervore, della frenesia e delle «forze ignote», l'amore del pericolo e della ribellione, l'estetica della velocità e della poesia vittoriosa, il canto delle folle agitate dal lavoro e dalla sommossa, l'esaltazione dei transatlantici, delle locomotive e degli aeroplani sono presentati come diversi aspetti di un cosmo costituito da forze antagoniste in perpetuo movimento, danza universale di elementi in moto protesi verso il cambiamento e, dunque, verso il futuro. Da subito, le tematiche letterarie compaiono indissolubilmente legate a un'etica aggressiva e ad una cosmologia al tempo stesso esplicita e oscura, «cosa che - sottolinea Milan - permetterà a questo

⁸ Cui si deve anche la pubblicazione per le Edizioni di San Marco dei Giustiniani, di due deliziosi libretti: *La mia anima è puerile e altre poesie genovesi* di Marinetti (2004) e *Ovabere. Sincopatie futuriste* di Farfa (2005).

testo di accedere a una ricchezza di senso che ne fa, retrospettivamente, uno dei testi fondatori dell'arte del XX secolo» (p. 23).

Elementi di atomismo presocratico e influssi orientaleggianti, reminiscenze eraclitee, suggestioni bibliche si mescolano ai riferimenti a Schopenhauer, a Nietzsche, a Bergson, a Sorel e all'evoluzionismo lamarkiano. E contemporaneamente, man mano, si sviluppa e dispiega, in Marinetti, una attitudine divinatoria, una sorta di «sciamanesmo meccanico», in forza del quale il capo del futurismo si presenta come interprete dell'oscura e misteriosa vita delle macchine. Per comprendere la quale, appronterà una serie di dispositivi cognitivi che fanno capo ad una ambiziosa gnoseologia, che si propone di comprendere l'essenza della vita e dell'universo «a colpi di intuizione», secondo un processo che ha il suo perno nella analogia. Lontano dal determinismo di marca positivista e anche dal materialismo darwiniano, Marinetti predica una «religione-morale della velocità», «l'essenza divina del caso e dell'azzardo», la persistenza di una «vibrazione universale» che permea ogni cosa: tutto il cosmo gli appare come un flusso incontrollato di forze e di energia immateriale e vivente.

La pedagogia futurista si basa su queste premesse: scuola di ebbrezza e di eroismo, di coraggio e di aggressività, ha per fine di strappare il pubblico alla passività quotidiana, di sintonizzarlo con il movimento vitale dell'infinito e di esaltarlo in una atmosfera dinamica, elettrizzata dalla poesia e dell'arte. Anche l'etica futurista della guerra si presenta, a ben vedere, come funzione di questa legge dinamica che elabora il divenire attraverso la competizione e la lotta per la sopravvivenza. E pure la distruzione, vista come fase propedeutica all'avvenire - in una prospettiva di rivoluzione catastrofica che fu cara anche a Sorel -, si inquadra in questo scenario. Distruzione e creazione vanno così sempre di pari passo in Marinetti, che su queste basi che elabora un suo piano di educazione antipassatista a tutto orizzonte, con il fine di svecchiare un'Italia ammalata di parassitismo spirituale, di mendicizia estetica, di burocrazia e di lentezza professorale. Alla luce di questo vasto studio sul pensiero di Marinetti dei suoi seguaci, in forza di una prospettiva metodologica inedita e rigorosa, appare chiaro insomma che l'irrazionalismo aggressivo del futurismo deve essere compreso alla luce di una necessità etica e ontologica, di un'aspirazione a vivere la vita intensa della materia e ad accrescere il fervore entusiasta della vita universale. Il movimento cosmico, il gesto violento, la corsa in automobile e il volo aereo, la produzione industriale e le comunicazioni urbane, l'asserzione perentoria del «noi» avanguardista e la ricerca ossessionante del conflitto, in una parola: la velocità e la guerra celebrate dal futurismo non si riducono insomma in alcun modo ad un motivo estetico. E facilmente, alla luce del sistema elaborato da Marinetti, si tradurranno anche in un imperativo collettivo e patriottico, nazionalista e imperialista, che non potrà non suonare gradito al nascente regime.

Ma il portato rivoluzionario del futurismo, fondamentalmente ribelle e anarchico, se si dimostrerà capace di accendere gli animi nei primi anni di ascesa della dittatura, non potrà essere considerato alla lunga uno strumento sicuro e fidato. Ai regimi, la libertà dell'arte non piace e fa paura. Lo dimostra anche la vicenda del futurismo in Germania, al quale è dedicato il recentissimo libro di Marina Bressan, *«Der Sturm» e il futurismo*, (Edizioni della Laguna, 2010), studio critico e ricchissima antologia di documenti che ha per filo conduttore le vicende svoltesi tra il 1912 e il '40 attorno alla rivista fondata da Herwarth Walden, voce più autorevole dell'espressionismo tedesco, aperta ad ogni avanguardia. In Germania, spiega il risvolto di copertina del libro, «l'arte futurista, percorsa da dinamismo come esaltazione lirica della velocità, da simultaneità come espressione lirica della moderna concezione della vita, suscitò indignazione e feroce polemica in critici e giornalisti, interesse ed entusiasmo in tanti artisti, curiosità e scalpore nei colti berlinesi, insaziabili di novità e pronti ad accogliere le proposte di altri Paesi». Il futurismo si radicò proficuamente in Germania, complice la rivista di Walden, che continuò a pubblicare manifesti e opere futuriste anche dopo il conflitto mondiale. A Berlino, negli anni Venti, dove si è stabilito Ruggero Vasari, le mostre e le pubblicazioni futuriste si susseguono numerose, sempre patrocinate da Marinetti, che ricorda il fervore artistico e gli entusiasmi di quel periodo in *La grande Milano tradizionale e*

futurista, dove pure fissale sue impressioni berlinesi in una composizione paroliberista dedicata a Postdamer Platz.

Ma negli anni Trenta l'atmosfera cambia rapidamente. Il progetto di Vasari, volto ad assicurare al futurismo fascista un ruolo nella cultura nazionalsocialista, fallisce miseramente: né Rosenberg né Goebbels considerano il futurismo affidabile. L'accusa di essere un prodotto della cultura ebraica destinato sconvolgere l'anima artistica in Germania rivolta all'espressionismo viene estesa presto all'avanguardia italiana. Nel 1934, viene inaugurata ad Amburgo una grande mostra di aeropittura, che, per il suo impianto guerresco, ha superato la censura. Riproposta a Berlino dopo un mese, la stessa mostra viene tuttavia snobbata dalle autorità; il partito nazista, che afferma di conoscere benissimo i sentimenti antitedeschi che l'accademico Marinetti cova nell'animo, accusa il futurismo di rappresentare un caso di pericolosa interferenza straniera nella politica artistica del regime. Nel 1937, Hitler, in visita alla Mostra d'Arte Italiana moderna e contemporanea, rifiuta di entrare nella sala del futurismo: anche questo è ora assimilato all'arte degenerata, sospettato di ebraismo e bolscevismo. Marinetti non si arrende, tuona, protesta, scrive articoli, li invia a molte testate a Berlino, a Parigi, a Milano: ma anche in Italia nessuno ormai li pubblica più. Chissà se non fu anche l'ombra di questi sospetti, nonché il progressivo isolamento e la perdita di prestigio patita in Italia, che spinse Marinetti a partire, a quasi sessantacinque anni, per la campagna di Russia? Ne tornò stanco e malato. A lui, che si credeva dotato di una energia inesauribile, restavano ormai solo pochi mesi di vita.

Simona Cigliana