

Il Futurismo, manuale a cura di Adriano Spatola (Elle Emme, Milano s.d.)
Originale “chiave di lettura” del Movimento fondato da F.T. Marinetti nel 1909

Il breve saggio sul Futurismo, qui interamente riprodotto, è stato concepito volutamente dal suo autore a guisa di manuale, utile a fornire un’agile chiave di lettura storico-critica, intensa e a tratti anche divertente, del movimento fondato, in provocatoria e rumorosa compagnia, da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909: il *Manifesto del Futurismo* apparve per la prima volta, a pagina intera, sul quotidiano parigino “Le Figaro” il 20 febbraio di quell’anno, accolto dalla critica ufficiale (passatista secondo i futuristi) con diffidenza e sarcasmo.

Coadiuvato da un prospetto cronologico che ripercorre anche le rivoluzionarie scoperte scientifiche e i grandi eventi storici dell’epoca e da un accurato dizionarietto terminologico, il testo ricostruisce con numerose citazioni marinettiane ed illustrazioni *ad hoc* le varie fasi del ciclone futurista, che coinvolse letteratura, pittura, scultura, architettura, cinema, teatro, moda e cucina, chiarendo anche i rapporti tra Futurismo e Fascismo. Alcuni titoli dei capitoli in cui si dipana il racconto: *Aspetti politici: guerra, sola igiene del mondo; La poesia: io prego ogni sera la mia lampadina elettrica...; Il teatro: infischiarne di Shakespeare; La moda: il vestito antineutrale; La cucina: equatore + polo nord.*

Il libro venne pubblicato dalle milanesi Edizioni Elle Emme dell’amico Francesco Martello in un anno imprecisato: per un’evidente svista di chi curò l’editing, sia nel colophon sia nell’ultima pagina, dove compaiono i dati dello stampatore è omessa la data di edizione. Sono però in grado di stabilire con buona certezza che il manuale venne dato alle stampe fra il 1983 e il 1988, in quanto mio fratello me ne regalò una copia negli anni in cui non viveva più a Mulino di Bazzano, quindi è da escludere anche un’edizione postuma. Un’esauriente biobibliografia di Adriano Spatola, a cura di Giovanni Fontana, altro suo grande amico, si può leggere nel sito, Sezione Protagonisti, punto 1. La curiosa fotografia di mio fratello mi è particolarmente cara in quanto fui proprio io a scattarla, cogliendolo manifestamente di sorpresa,

nell'estate 1978 a Fontaine-de-Vaucluse, il suggestivo borgo provenzale ov'è ubicata la cavernosa sorgente da cui sgorgano le “*chiare fresche dolci acque*”, immortalate dal Petrarca. Sono tornato più volte in quel luogo nel decennio successivo, in compagnia dei miei due figli, Davide e Gabriele, o di altre persone. Purtroppo sono circa trent'anni che non passo più da quelle parti: che nostalgia!

Buona consultazione,

Maurizio Spatola



SIGLA

IL FUTURISMO

a cura di Adriano Spatola



IL FUTURISMO

a cura di Adriano Spatola

SIGLA / ELLE EMME



1 - Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini a Parigi, 1912

PROSPETTO CRONOLOGICO

1876	Nasce F.T. Marinetti	Primo telefono
1878		Esposizione internazionale di Parigi
1879		Tram elettrico Lampadina elettrica
1882	Nasce Umberto Boccioni	
1883	Nasce Gino Severini	Macchina cinematografica Mitragliatrice moderna
1886		Linotype
1888		Dunlop inventa i pneumatici
1889		Automobile con motore a benzina Grammofono
1890		Nuova tecnica per la rapida riproduzione di fotografie
1898		Motocicletta
1899		Primi esperimenti di Marconi con il telegrafo senza fili Sottomarino a motore

1903	Primo volo in aeroplano	Si fonda a Dresda il gruppo espressionista <i>Die Brücke</i>
1905	Marinetti, <i>Le Roi Bombance</i>	Einstein espone la teoria della relatività
1909	Marinetti pubblica su <i>Le Figaro</i> a Parigi il <i>Primo Manifesto del Futurismo</i> (20 febbraio)	
1911	Pratella, <i>Manifesto dei musicisti futuristi</i>	Prima esposizione di pittura cubista a Parigi Il Futurismo in Russia
1912	Prima esposizione futurista a Parigi	Apollinaire, <i>Les peintres futuristes italiens</i>
1913	Papini e Soffici fondano <i>Lacerba</i>	Delaunay dipinge il primo quadro completamente astratto, in Francia
1914	Boccioni pubblica <i>Dinamismo plastico</i>	Ezra Pound fonda in Inghilterra il <i>Vorticism</i>
1915	Balla e Depero scrivono	Entrata in guerra dell'Italia
		Malevič, <i>Manifesto del Suprematismo</i>

		<i>Ricostruzione futurista dell'Universo</i>	
1916	Muoiono in guerra Boccioni e Sant'Elia		A Zurigo nasce il <i>Dadaismo</i>
1917	Marinetti e Russolo vengono feriti	Rivoluzione in Russia	In Olanda nasce la rivista <i>De Stijl</i>
1918	Fondazione dei «fasci futuristi»	Fine della guerra Primi inizi del Fascismo	Apollinaire, <i>Calligrammes</i>
1919		Primo volo transatlantico	
1920	Marinetti abbandona il Fascismo	Prima trasmissione radio	
1921	Comincia il «Secondo Futurismo» che si concluderà con la seconda guerra mondiale		
1924			A. Breton, <i>Manifesto del Surrealismo</i>
1929		<i>Manifesto dell'aeropittura futurista</i>	
1944	Morte di F.T. Marinetti		Muore Mondrian, fondatore de <i>De Stijl</i>



LE ORIGINI: UN IMMENSO ORGOGLIO

«Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto le lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico...

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa...

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sradica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorghi di un diluvio».

Sono le prime parole del Futurismo, apparse in un lungo articolo di F.T. Marinetti pubblicato il 20 febbraio 1909 dal giornale parigino *Le Figaro*.

Il Futurismo nasce nel 1909, appunto, per iniziativa di Filippo Tommaso Marinetti, che si vanterà di avere introdotto «una bellezza nuova, la bellezza della velocità».

La prima e più importante parola d'ordine del Futurismo è quella della liberazione da ogni forma culturale del passato, e l'accusa di «passatismo» verrà immediatamente scagliata

2 - G. Balla, *Lampada ad arco*, 1909, cm 174 x 114, Museum of Modern Art, New York

ta contro tutto e tutti, in un'ondata distruttiva ma anche creativa di nuovi rapporti.

Il Futurismo rifiuta la tradizione in ogni campo, perché nasce onnicomprensivo: non soltanto la letteratura e l'arte, ma anche la vita devono essere «dinamiche».

Da ciò l'esaltazione di alcuni miti moderni, come l'automobile, l'aeroplano, la città, e l'esaltazione del movimento frenetico, dell'impegno totale nel dinamismo. A questo proposito Marinetti fece un'affermazione davvero esemplare: «Un'automobile ruggente è più bella della Vittoria di Samotracia». Insomma l'amore e la curiosità per la vita moderna raggiunsero vere e proprie forme di idolatria.

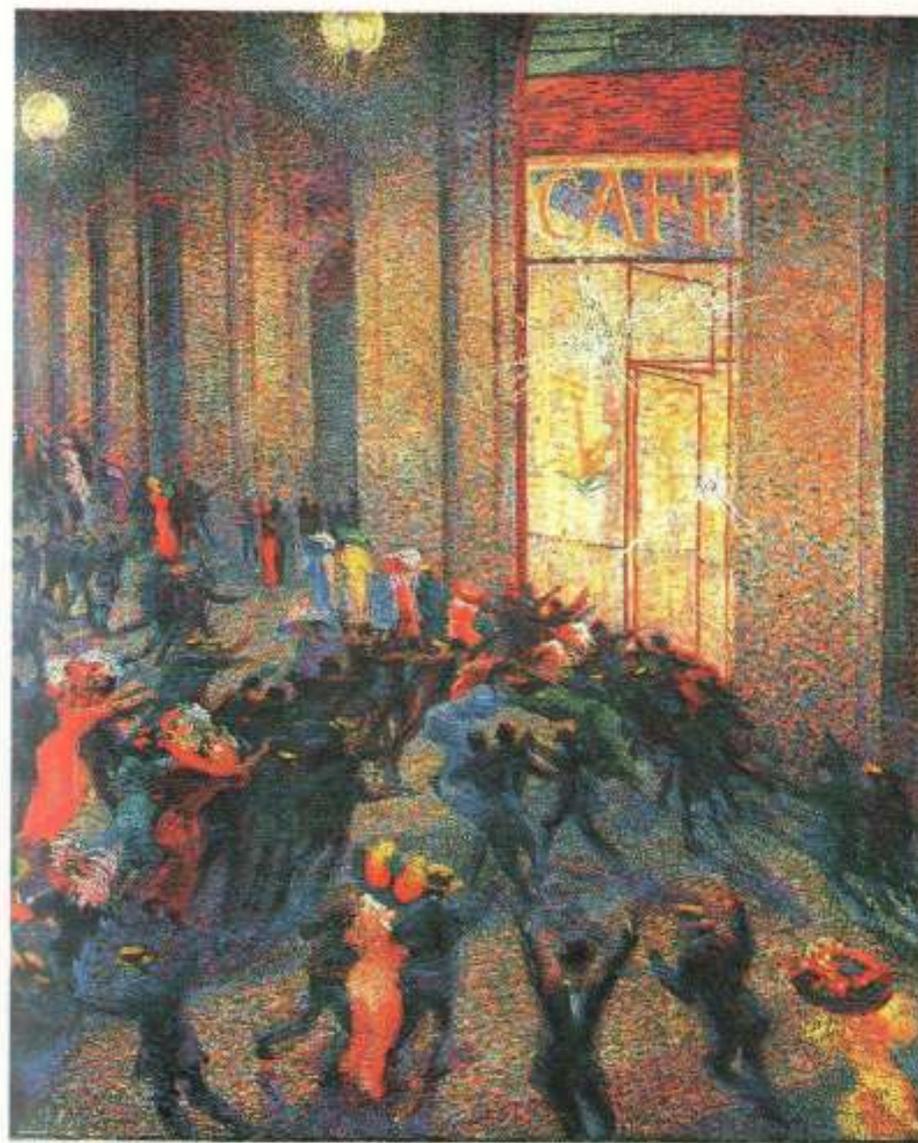
Gli studiosi che hanno analizzato questo fenomeno l'hanno messo in relazione sia con la febbre dell'inizio del secolo ventesimo, sia con la sensazione destata negli intellettuali e nella gente comune dal moltiplicarsi delle invenzioni tecniche (a questo proposito è opportuno consultare il *Prospetto cronologico*).

Ma in più il Futurismo volle creare una Estetica della Macchina, tanto che si potrebbe vedere in essa anche i primi semi di quella stretta connessione tra tecnica e arte che produrrà, ad esempio, la forma tipica del Novecento che è il *design*.

Pur con le dovute differenze, il culto della macchina si situa in una generale trasformazione del rapporto tra l'artista e la società, trasformazione che spingerà l'artista verso un maggior impegno di conoscenza della realtà quotidiana.

Si pensi anche alla contemporanea esaltazione dello sport, e della morale volontaristica ad esso connessa: il secolo ventesimo vedrà sempre più affermarsi lo spirito della gara, delle imprese «impossibili», dei record.

Il nostro sguardo può oggi riconoscere nel Futurismo un insieme di premonizioni su una cultura di massa alla quale



3 - U. Boccioni, *Rissa in galleria*, 1910, cm 76 x 64, Pinacoteca di Brera, Milano

siamo abituati, spesso senza immaginare la violenza dei mutamenti di quel periodo: Marinetti sembra vivere, con i suoi *Manifesti*, in una tensione eccitante verso il Duemila.

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

«Si udì gridare nella solitudine aerea degli altipiani: Uccidiamo il chiaro di Luna! Alcuni accorsero alle cascate vicine; gigantesche ruote furono innalzate, e le turbine trasformarono la velocità delle acque in magnetici spasimi che s'arrampicarono a dei fili, su per alti pali, fino a dei globi luminosi e ronzanti. Fu così che trecento lune elettriche cancellarono coi loro raggi di gesso abbagliante l'antica regina verde degli amori».

In modo anche più epico Marinetti si esprime nella prefazione al libro *Revolverate* di Gian Pietro Lucini:

«È l'ora propizia. Gli uomini ridiventano mitici! Le viscere della terra vomitano i mostri della velocità. Il ferro fossile cerca il fulmineo fuoco. Si onorano gli atleti, i corridori di stadio e di cielo. La natura è un cumulo di portentosi amori che procreano le forze conquistatrici dell'Assoluto. Lo spazio è vinto. Le membra caduche degli uomini corrono rapide coi pensieri e danno la scalata al regno delle stelle come nei sogni del Poeta. Nasce dunque la nuova Poesia!».

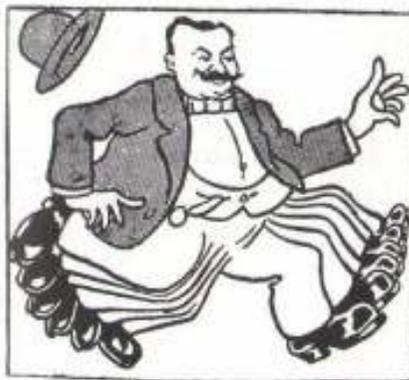
Sono anni in cui la fortuna del Futurismo è in aumento. Nel 1911 Pratella propone il *Manifesto dei musicisti futuristi*, in cui alla musica si chiede di assumere tutti i nuovi atteggiamenti della natura, dove però per «natura» s'intende la natura dominata dall'uomo mediante incessanti scoperte scientifiche.

Nel frattempo i futuristi scoprono Parigi e aprono una dura polemica contro i pittori cubisti, considerati troppo «statici», e contro ogni forma d'arte che non sia rappresentabile con violenza secondo idee generali riguardanti più la vita che le tecniche della pittura in sé.

In realtà, mentre da un lato si approfondiscono le ricerche sulla parola, sul rumore, sul colore, sulla visione, sul movimento, sul «teatralismo», dall'altro lato cresce il bisogno di contatti con intellettuali di formazione diversa, anche per stabilire meglio i punti indiscutibili del pensiero futurista.

Nel 1913 Papini e Soffici fondano, a Firenze, *Lacerba*, una rivista molto polemica che sostiene e diffonde le idee fondamentali del Futurismo.

Vi vengono pubblicati anche testi teorici originali che allargano la visione originale del Futurismo, ma già dopo qualche anno si sparge la voce che non c'è più accordo tra futuristi milanesi e futuristi fiorentini, e più tardi Marinetti parlerà di queste voci come di tentativi di far passare il Futurismo per «una bizzarra corrente di pensiero e arte pazza venuta da una grossolana Milano per corrompere una elegante e colta Firenze».



4 - Caricatura del dinamismo futurista, dal *Travaso*, 1913

ASPETTI POLITICI: GUERRA, SOLA IGIENE DEL MONDO

Molti futuristi avevano simpatie anarchiche, e questo elemento senza dubbio contribuì a dare una colorazione speciale agli inizi del movimento: in particolare Boccioni tentò di fondere il suo credo politico e la pittura futurista nel quadro *La città che sale* (1911); e nello stesso periodo Carrà dipingeva *I funerali dell'anarchico Galli*.

A questa anarchia «seria» si affianca spesso uno spirito irriverente e giocoso, che considera la vita e l'arte quasi come semplici giocattoli. In una poesia famosissima Aldo Palazzeschi esclama infatti: «Ma lasciatemi divertire!».

Il rifiuto futurista della seriosità non è soltanto una sfida alla tradizione, ma anche un bisogno sincero di libertà, che arriva all'ironia e al disordine, e spesso perfino alla frivolezza.

Tutt'altro che ironico sarà invece l'atteggiamento di Marinetti nei riguardi della guerra: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari».

Il *Primo Manifesto* viene da Marinetti stesso definito «di violenza travolgente e incendiaria»: «L'arte, infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia».

Allo scoppio della prima guerra mondiale Marinetti fu immediatamente interventista, come Boccioni, Russolo, Sant'Elia ed altri; si realizzarono così le parole del 1909: «Noi insegnamo il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bian-

5 - Boccioni, *La città che sale*, bozzetto, 1910-11, cm 36 x 60, Pinacoteca di Brera, Milano





6 - C. Carrà, *Funerali dell'anarchico Galli*, 1911, cm 198 x 259, Museum of Modern Art, New York

chi e fissi dell'Ideale. E noi stessi daremo l'esempio, abbandonandoci alla furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addosso una bella divisa scarlatta, sgargiante al sole, ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili».

Esiste chiaramente un rapporto psicologico tra la provocazione del linguaggio e il comportamento, e lo schiaffo al gusto del pubblico può spesso trasformarsi in aggressione: così l'amore per il rischio, il disprezzo per la vita comoda e saggia, l'esaltazione dell'orgoglio temerario e della vertigine, portano molti futuristi a dichiararsi pronti non soltanto al teppismo nei teatri e nelle piazze, ma anche alla morte sui campi di battaglia: «Bisogna che l'anima lanci il corpo in fiamme contro il nemico, l'eterno nemico che si dovrebbe inventare se non esistesse!».

Ma a questo volontarismo esasperato bisogna aggiungere un'altra componente fondamentale dell'idea futurista, e cioè la predilezione per le esigenze vitali della folla, delle masse, dal cui spettacolo i futuristi sembrano trarre sempre nuovi suggerimenti, in pittura come in poesia, nella musica come nell'architettura: è logico che la prima guerra mondiale venisse vista come liberazione di tale spettacolo dalle pastoie dell'ordine piccolo-borghese, e che nell'immaginazione futurista l'acciaio delle ferrovie e quello delle mitragliatrici finisse per diventare la stessa cosa.

D'altra parte l'atmosfera dell'epoca era fortemente caratterizzata in questo senso, basti pensare alle imprese di D'Annunzio, e all'aura mitica che le accompagnò.

Simili, anche se forse più complessi, furono i motivi che spinsero Marinetti ad aderire all'avventura fascista fin dai suoi primi inizi, nel 1918, lo stesso anno in cui Apollinaire, anch'egli appena tornato dalla guerra, pubblicava a Parigi i suoi *Calligrammes*, poesie senza dubbio legate alle idee futu-

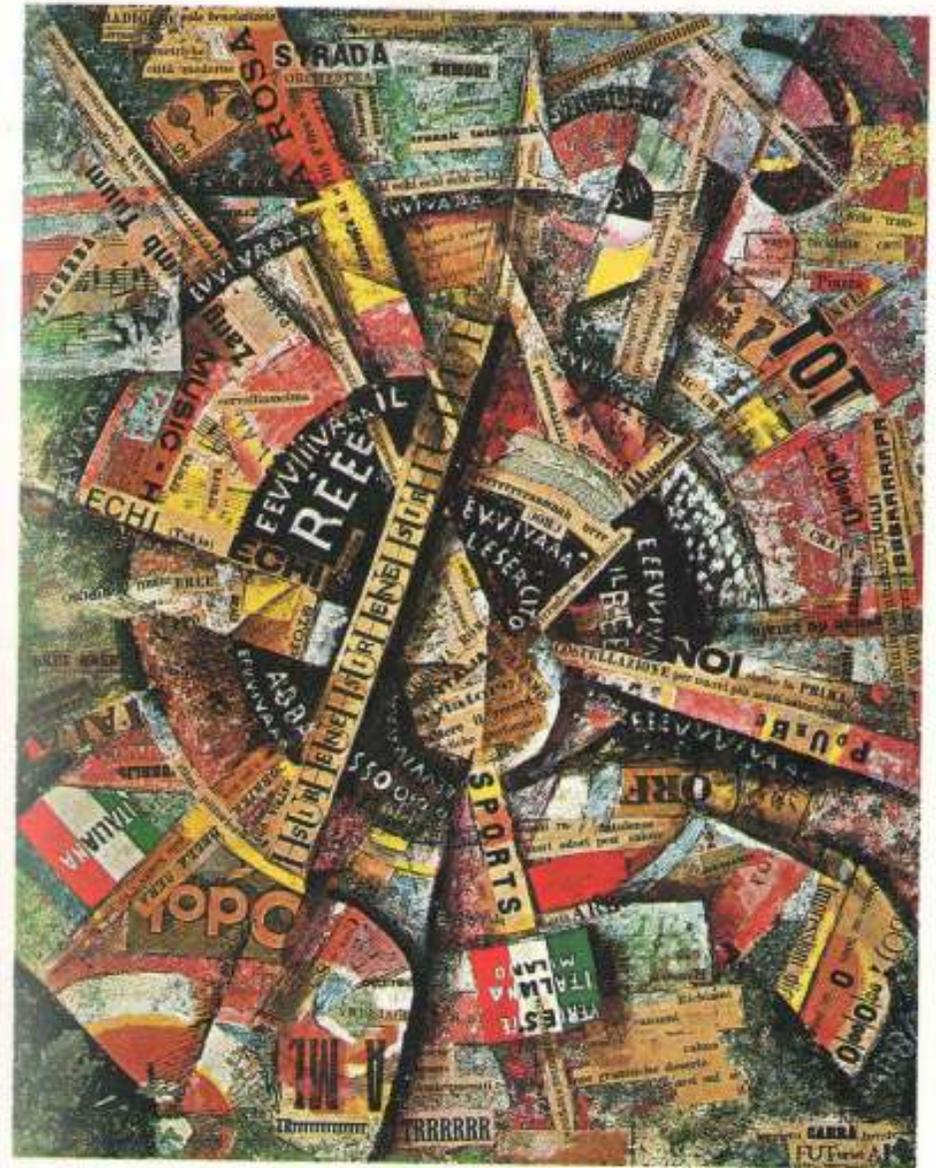
riste sulla parola e sulla pagina, ma venate qua e là da una profonda malinconia e stanchezza.

Comunque Marinetti abbandona il Fascismo già nel 1920, deluso dall'impossibilità di una linea «antimonarchica» e «anticlericale», ma probabilmente anche dalla sempre più evidente inattualità delle parole d'ordine eroiche e rivoluzionarie.

Sul rapporto prediletto tra estetica e guerra, sono significative le affermazioni di Marinetti sullo *Splendore geometrico e meccanico* (1914):

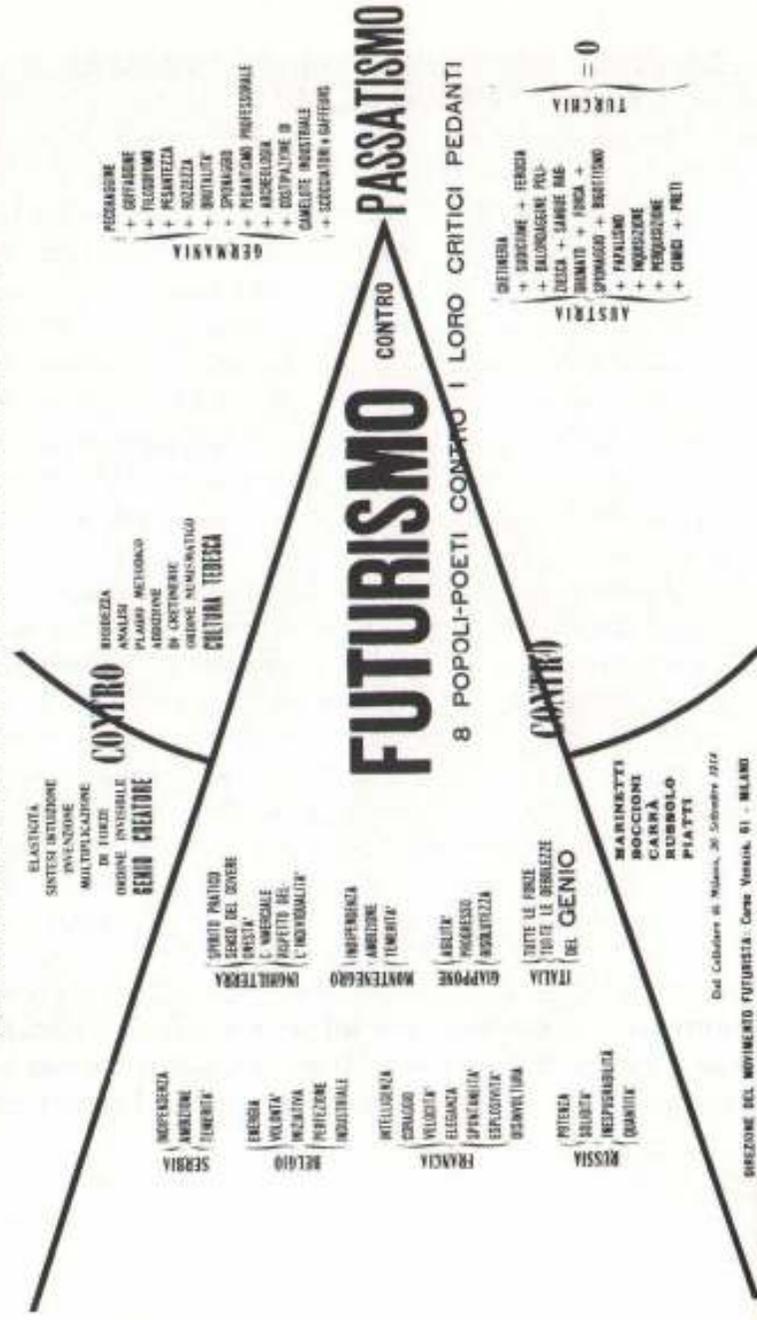
«I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una corazzata. La velocità della nave, le distanze dei tiri fissate dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la vitalità strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico».

7 - C. Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, cm 38,5 x 30, coll. privata, Milano



SINTESE FUTURISTA DELLA GUERRA

Identificazione la guerra, che per noi è la sola forma del mondo. Il risultato del Futurismo recente per il Futurismo rappresenta una nuova epopea da scrivere da oggi. La nuova estetica del Futurismo è un'arte che si rivolge alla dinamica, all'azione, al movimento, al piacere, al ritmo e alla gioia. Il Futurismo è un'arte che disdegna ogni staticità. Questa è l'idea che ha ispirato il Futurismo, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica.



LA PITTURA: PORRE LO SPETTATORE AL CENTRO DEL QUADRO

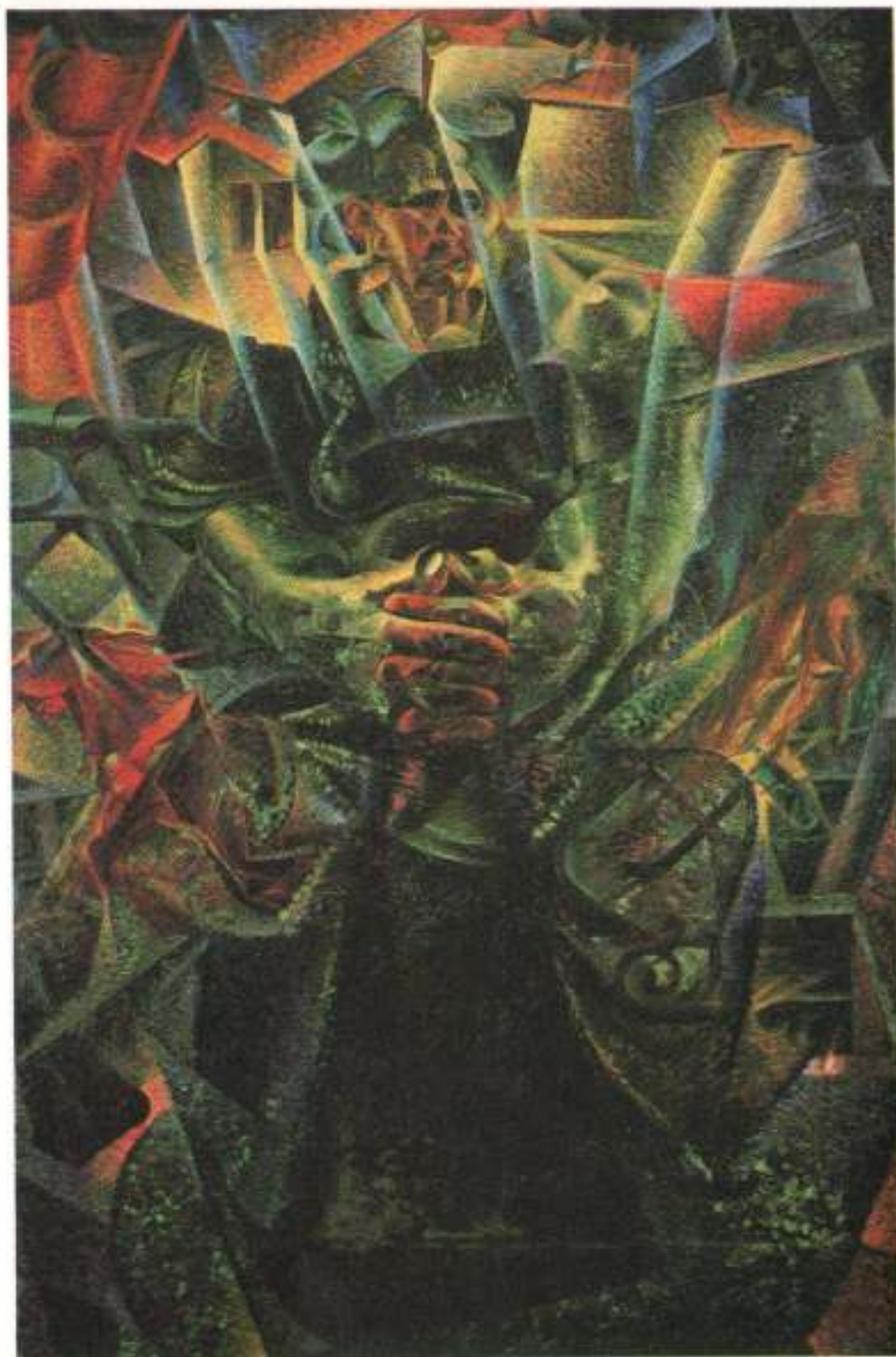
Il *Manifesto dei pittori futuristi* (1912) proclama:

«È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle corazzate, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto».

Anche se la prima opera dichiarata di *aeropittura* è del 1926, quindi del Secondo Futurismo, noi vediamo già in queste parole del 1912 il cambiamento di prospettiva della pittura futurista, che si pone come specchio di una realtà frenetica e tutta esterna all'artista, quasi che egli potesse osservare dall'alto e da grande distanza l'incrociarsi delle rotte e i rapidi mutamenti dei punti di riferimento.

Questa rivoluzione della prospettiva tradizionale, che nasceva da un punto di vista unico, provoca nei quadri futuristi la compenetrazione delle figure e degli oggetti: «I nostri corpi entrano nei divani su cui sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali a loro volta si scaraventano sul tram e con esso s'amalgama. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore al centro del qua-

8 - Carlo Carrà, *Sintesi futurista della guerra*, 1914, Milano



dro». (*Manifesto tecnico della pittura futurista*).

Le scomposizioni dinamiche di Boccioni, Balla e Carrà porteranno ben presto a una pittura fatta di colori squillanti che intendono rappresentare la luce ma anche il movimento, il calore dei corpi umani ma anche gli splendori meccanici delle trasfigurazioni degli oggetti.

Per la pittura futurista possiamo parlare di forme organiche, e la stessa organicità la ritroveremo nelle statue di Boccioni, ma sempre in relazione all'idea della velocità, o comunque della rappresentazione del movimento.

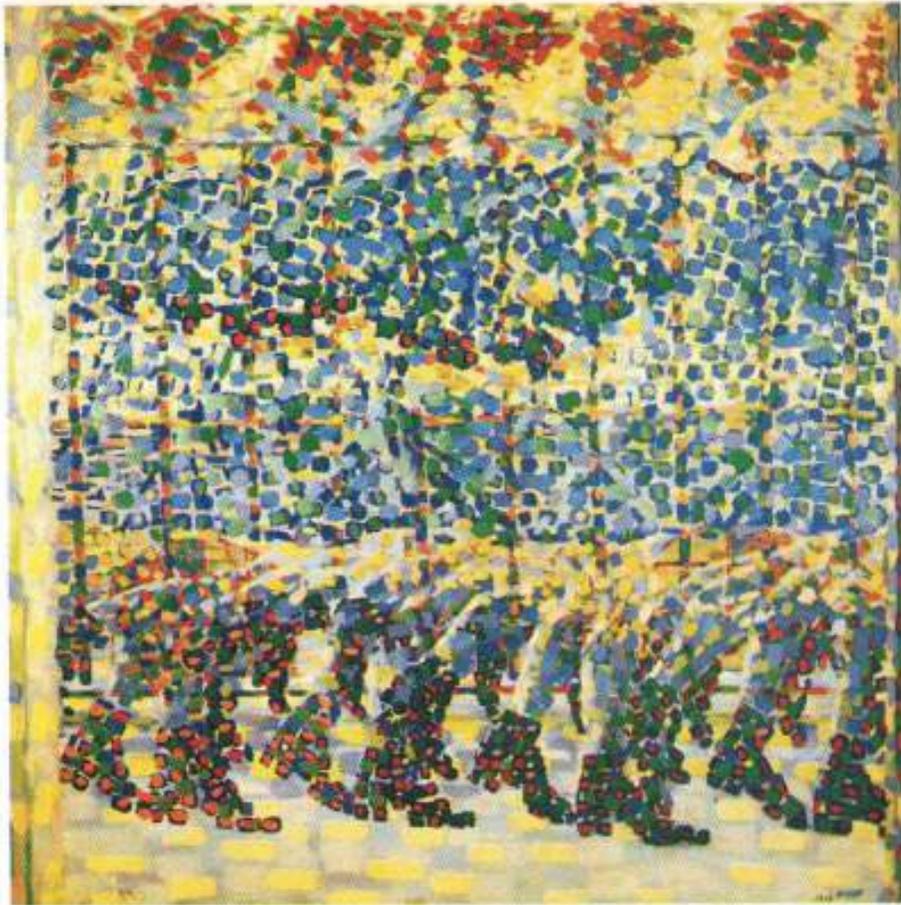
I pittori futuristi non intendono dipingere ritratti, nature morte o paesaggi, ma *situazioni* nelle quali chi guarda il quadro possa ritrovare determinate sensazioni, ma anche curiosità e sconcerto per la moltiplicazione delle rappresentazioni.

L'estetica della pittura futurista è in genere tutta basata sulle emozioni, anche se le differenze tra Boccioni, Balla, Carrà, Severini o Soffici sono spesso notevoli, soprattutto nel modo di riferirsi all'avanguardia francese del tempo, o nell'esaltare con rigore nazionalistico lo «spirito italiano».

Anche Russolo, prima di dedicarsi completamente alla musica, porta un contributo notevole alla pittura futurista, ad esempio con opere nelle quali è importante la ricerca del rapporto fra lo spazio e le tensioni della materia, dunque già con il presentimento, per così dire, dei futuri sviluppi musicali.

Ma possiamo fare solo supposizioni sulla priorità di questo o quell'interesse dei principali esponenti del Futurismo, poiché l'idea motrice del movimento futurista era la fusione

9 - U. Boccioni, *Materia*, 1912, cm 225 x 150, coll. privata, Milano



10 - G. Balla, *Ragazza che corre sul balcone*, 1912, cm 125 × 125, Civica Galleria d'Arte, Milano



11 - G. Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912, cm 91 × 120, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo-New York

di tutte le forze innovatrici: così Carrà poteva scrivere *La pittura dei suoni, rumori, odori* offrendo suggerimenti alla musica: «Vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, violetti».

E Marinetti, parlando della *danza futurista*, dirà che dovrà essere accompagnata da «rumori organizzati» sulla base delle teorie di Russolo, aggiungendo: «La danza futurista sarà disarmonica, sgarbata, antigraziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica, parolibera» (1917).

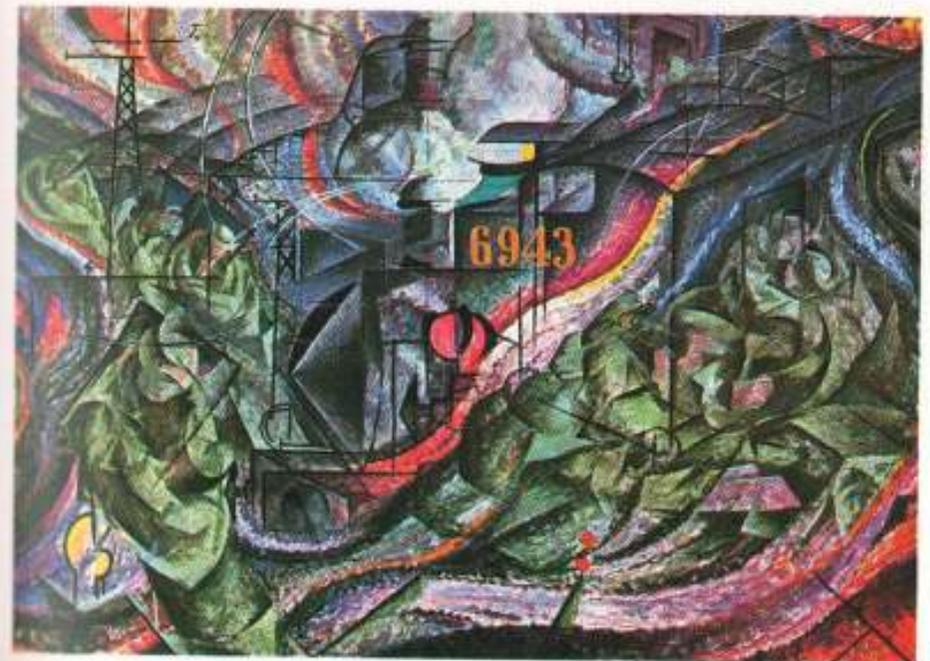
Nel 1929 Marinetti – con Balla, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini e altri – firma il *Manifesto della aeropittura*, nel quale si dichiara che le prospettive mutevoli del volo non hanno niente a che fare con le tradizionali prospettive terrestri, immobili e basate su una continuità orizzontale.

L'aeropittura significa dipingere dall'alto in assenza di punti fermi e con «disprezzo profondo per il dettaglio», nella necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto: al pittore in volo il paesaggio appare schiacciato, artificiale, provvisorio, in una nuova armonia determinata dalle condizioni di traiettoria e dalle manovre dell'aeroplano.

«Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica».

12 - U. Boccioni, *Studio per La città che sale*

13 - U. Boccioni, *Stati d'animo: gli Addii*, 1911, cm 70×96, Museum of Modern Art, New York





14 - U. Boccioni, *Studio per Stati d'animo*,

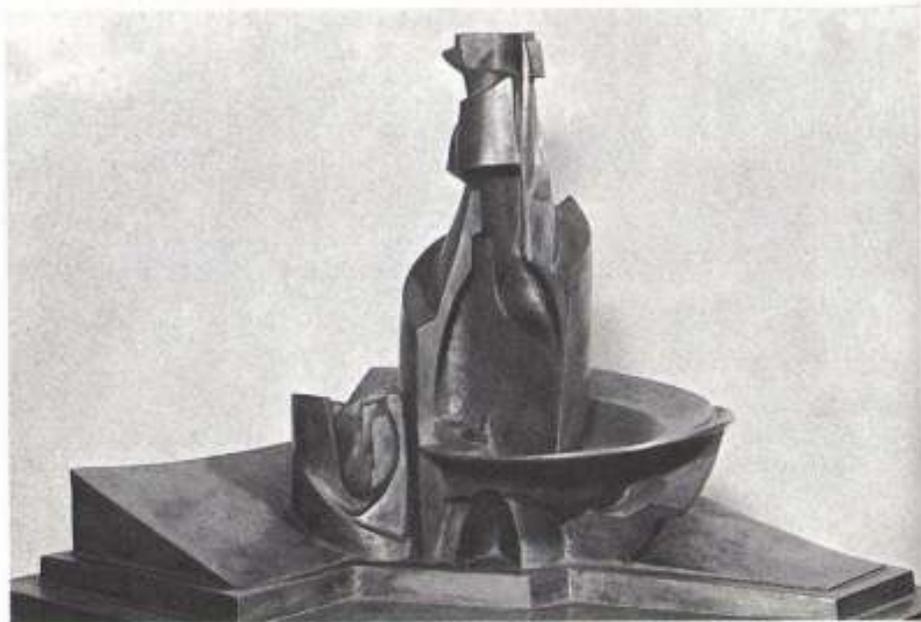


15 - U. Boccioni, *Il bevitore*, 1914, cm 87 x 88,
Pinacoteca di Brera, Milano



16 - G. Severini, *Dinamismo di una danzatrice*, 1912, cm 60×45
Pinacoteca di Brera, Milano

17 - G. Balla, *Bandiere all'altare della patria*, 1915, cm 100×100
coll. privata, Roma



LA SCULTURA: COMPENETRAZIONE DI SUPERFICI

Parlando del *Tattilismo* Marinetti cita una scultura di Boccioni del 1911: un «insieme plastico» intitolato *Fusione di una testa e di una finestra*, costruito con materiali «assolutamente opposti come peso e valore tattile: ferro, porcellana e capelli di donna».

Questa scultura precorre indubbiamente i tempi recenti della *pop art*, tuttavia non è indicativa dell'attività di Boccioni in questo campo, in quanto nelle sue sculture ritroviamo un rigore compositivo che fa pensare a un ideale moderno di perfezione.

Senza dubbio Boccioni sente la necessità della costruzione tecnica contrapposta alla morbidezza della scultura classica: non c'è più forma chiusa, non c'è più la linea curva che modella e suggerisce un volto o un corpo; tutto viene spezzato, aperto, sezionato; ma nello stesso tempo una scultura come *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) suggerisce proprio perché le parti si compenetrano fino a offrirci una reale mobilità nella densità dell'aria.

Ma è difficile usare categorie estetiche convenzionali per comprendere l'arte futurista. Non sono gli elementi formali a determinarne il valore, ma il desiderio di creare uno spazio nuovo, un modo nuovo di pensare al caos piuttosto che la raffigurazione in sé.

- 18 - U. Boccioni, *Dinamismo di un ciclista*, 1913, cm 21 x 31
Civica raccolta Bertarelli, Milano
- 19 - U. Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912
bronzo, Civica Galleria d'Arte, Milano



LA POESIA: IO PREGO OGNI SERA LA MIA LAMPADINA ELETTRICA...

Un esempio clamoroso di questo atteggiamento furono le *parole in libertà*. La poesia non doveva più descrivere sentimenti dell'anima, ma avvenimenti esterni, con tutti i rumori e le voci della realtà: un libro di Marinetti s'intitolava significativamente *Zang Tumb Tuum* (1914).

Inoltre le parole dovevano essere stampate liberamente, non più nello schema abituale, così che le pagine dei libri si riempivano di ghirigori, cerchi, linee spezzate, tanto da assomigliare più a invenzioni grafiche che a testi letterari. Si compiva così un'altra rivoluzione futurista, quella della tipografia.

Per i poeti futuristi la poesia doveva essere *simultanea*: l'occhio del lettore doveva poter «leggere» immediatamente non le parole una per una, ma piuttosto l'insieme; era l'immagine a predominare, e dalla poesia si passava senza problemi alla pittura.

Nel 1913 Marinetti elenca una serie di informazioni sulle «parole in libertà»: distruzione «brutale» della sintassi; abolizione della punteggiatura e degli aggettivi; disprezzo delle sfumature di linguaggio; predominanza delle sensazioni visive, auditive e olfattive; unica preoccupazione, invece, «le vibrazioni dell'io».

Insomma, «l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*».

20 - F.T. Marinetti, da «Les mots en liberté futuristes», 1919, Milano

quella che anche oggi, a più di mezzo secolo dal Futurismo, resta la comune idea della poesia.

La corrispondenza grafica tra i rumori esterni e i segni sulla pagina produce il senso della poesia, anche indipendentemente da quella che abitualmente viene definita «scrittura».

Nella poesia futurista c'era la richiesta di un segno più sintetico e immediato della parola tradizionale, qualcosa che potrebbe far pensare ai segni ideografici o alla scrittura figurata.

Eppure questi temi ci riportano alla preistoria, suggerendoci strane equivalenze tra le forme più moderne e quelle più antiche e perdute non solo della poesia, ma anche dell'arte.



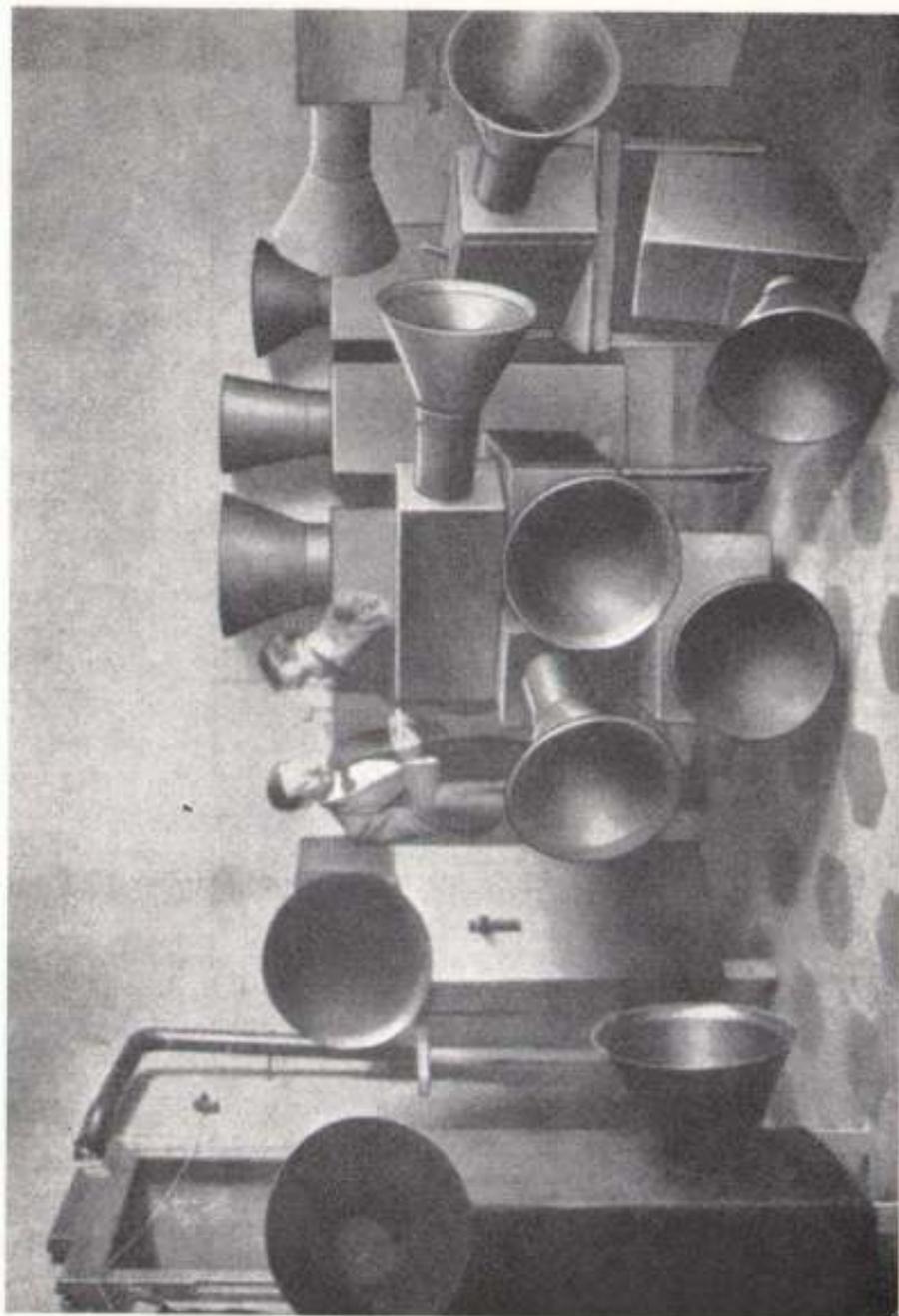
discorso aritmetico alla fidanzata

+ sincerità **—** bugie
X amore **:** due
≡ felicità inaffiata col

cordial campari

liquor

gerbino-depero



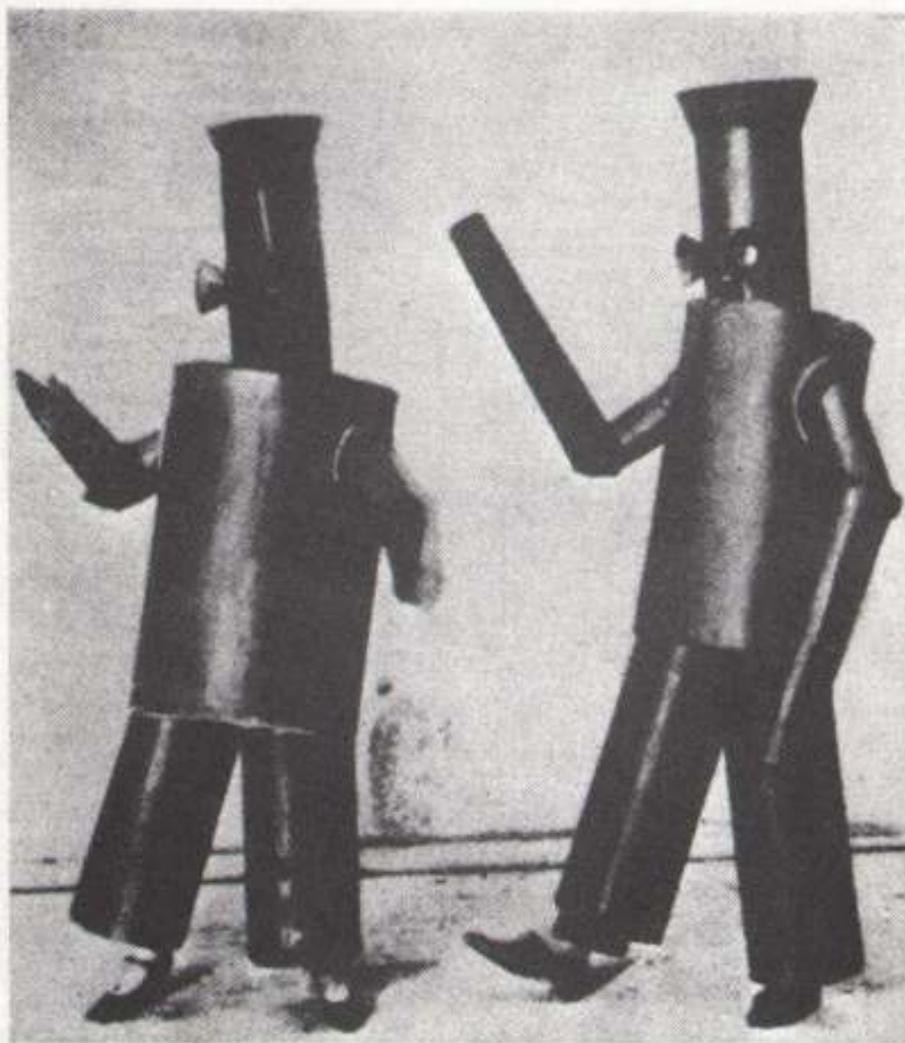
«Godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire l'*Eroica* o la *Pastorale*. Attraversiamo una grande capitale moderna con le orecchie più attente che gli occhi, e godiamo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici».

Insomma Russolo riesce a trovare poesia e musica nel mondo nascente della tecnologia moderna, nei «diversi frastruoni delle stazioni, delle ferrovie, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche, delle ferrovie sotterranee».

Il movimento futurista rivela anche qui la sua glorificazione dell'energia che sembra permeare la metropoli: la musica diventerà allora l'espressione di tale energia, che muove e fa pulsare il mondo delle macchine.

Scrive Fred K. Prieberg nel suo libro *Musica ex machina*:

«Russolo fabbricò strumenti di nuovo genere, i quali dovevano aprire la via alla sala da concerti alla sua teoria dei rumori. Erano casse variamente colorate, di diversa grandezza e forma, con cornetti, manovelle, leve e bottoni. La maggior parte di questi strumenti lavorava meccanicamente come i tradizionali strumenti orchestrali. Una parte di essi sfruttava veramente anche corrente a bassa tensione ed erano vibratorii con interruttori. Ricevevano la corrente da semplici accumulatori».



28 - F. Depero, *costumi per Anibccam del 3000*, 1924

IL TEATRO: INFISCHIARSENE DI SHAKESPEARE

Mentre nei *Manifesti* l'aspetto teorico è predominante, nel campo teatrale il Futurismo riesce a fondere in modo esemplare il discorso sui principi della rappresentazione e la rappresentazione stessa, con un coinvolgimento del pubblico difficilmente superabile, anche nei nostri tempi di *Living Theater*, di *happenings* e di *performances*.

Il *Manifesto del Teatro sintetico* (1915) vuole essere soprattutto una celebrazione del teatro come luogo fisico in cui si svolge l'azione, come ambiente senza il quale lo spettacolo non potrebbe esistere; e nello stesso tempo una celebrazione di tutti i fattori tecnici che fanno uno spettacolo, dalla voce e dai gesti degli attori, alle luci, ai trucchi di palcoscenico, e perfino ai «pettegolezzi dei comici» e ai «riflessi rossi o verdi delle poltrone».

Il fatto è che per i futuristi non avevano alcuna importanza né Shakespeare né Ibsen (del primo se ne «infischiarono», il secondo li faceva «addormentare»): veniva invece messo in primo piano il teatro di varietà, capace di divertire e di eccitare la fantasia, e in grado di distruggere il teatro classico, considerato troppo solenne con i suoi drammi e le sue tragedie.

Il teatro di varietà, o *caffè concerto*, resta dunque per noi il simbolo più efficace del teatro futurista, anche perché vi parteciparono artisti dell'importanza di Ettore Petrolini, che vi mise tutta la sua carica grottesca di canzonettista, attore e inventore di testi assurdi, testi che contribuirono indubbiamente, anche per un fenomeno di rimbalzo, a nutrire e diffondere l'idea futurista del teatro.

Ma che cos'era la *sintesi* del teatro sintetico futurista? Si-

gnificava meccanicità, brevità: gli atti di una commedia potrebbero «anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi». E, aggiunge Marinetti, «con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza del *Cinematografo*».

D'altra parte è anche noto che ogni spettacolo futurista era una provocazione, e molto spesso finiva in una zuffa, con insulti e pugni, ma ciò sembrava marcare ancora di più la stretta unità di teatro e vita, poiché le ingiurie e le percosse facevano parte, in fondo, dello spettacolo: anzi, erano molti gli spettatori che si recavano alla prima di una rappresentazione futurista proprio pregustando la *scandalo*, tanto che questa parola finì per fare parte delle teorie futuriste.

Tutta la vita doveva essere comunque per i futuristi occasione di scandalo: Marinetti scriveva contro «professori, archeologi, guide e antiquari», proclamando che doveva essere sempre esaltato il «gesto distruttore».

Ma vediamo, per così dire, «dal vivo», quali erano le reazioni immediate dei critici e del pubblico nei confronti delle rappresentazioni di Marinetti e compagni. Queste notizie sono tratte da giornali citati nelle *Cronache del teatro futurista* di Giovanni Antonucci:

Da Palermo, 1913: «Il nuovo dramma di Marinetti *Elettricità* sollevò iersera un putiferio. Dinanzi al caffè Trinacria le polemiche si trasformarono in rissa e corsero, secondo il solito, pugni e legnate. Un *marinettista* colpì alla testa il delegato di P.S. che non era stato riconosciuto».

Da Napoli: «Giacché la cagnara abituale degli affiliati al Futurismo si svolge sempre in un teatro, bisogna ben scriverne. Altra ragione non ci sarebbe. Non è certo la commedia... *pardon*, la *sintesi futurista* in un atto dal titolo *Elettricità*, che può interessare la critica».



29 - F. Depero, *marionette per «Balli plastici», 1916*



30 - E. Prampolini, *bozzetto di scena*, cm 16,5 x 21

Da Pisa: «Il lavoro di Marinetti è stato salutato da fischi e rumori, e con la pioggia di legumi di tutte le specie».

Da Milano: «Si incomincia la rappresentazione di *Elettricità*. Le prime battute si possono raccogliere. Poi è il finimondo. L'urlo diventa rombo. Cala il sipario. Marinetti lo fa rialzare. Gesticola e parla, ma non si odono le sue parole».

Nel 1921 Marinetti proporrà il *teatro tattile*:

«Gli spettatori seduti appoggeranno le mani su dei lunghi nastri tattili che scorreranno, producendo delle sensazioni tattili con ritmi differenti. Questi nastri potranno anche essere disposti su piccole ruote giranti, con accompagnamenti di musica e di luci».

Sempre nel 1921 Marinetti e Francesco Cangiullo propongono il *Teatro della Sorpresa*, in quanto la sorpresa è elemento essenziale dell'arte, ha un valore assoluto, e offre la possibilità di una «ginnastica spirituale extra-logica».

In questo stesso periodo un «Futurismo moderato» entra a far parte, scrive Marinetti, della produzione teatrale corrente, con l'adesione pressoché incondizionata del pubblico.

In Russia, intanto, le idee del teatro sintetico futurista vengono riprese soprattutto dal punto di vista scenografico, dando ampio spazio ai suggerimenti di Balla, Prampolini, Depero.

Scrivono un critico dell'epoca: «In Russia l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia. Anche le derivazioni del Teatro del Colore di Achille Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Anche il teatralismo segue i manifesti dei futuristi italiani: le scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epilettico* di Bragaglia e Marinetti».

IL CINEMA: SCOMPORRE E RICOMPORRE L'UNIVERSO

«Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza» (1916).

Il cinema diventa per i futuristi l'occasione per ripetere le accuse al teatro «passatista» ma anche per decretare la morte del libro, della scrittura, del palcoscenico, che il cinema futurista non dovrà mai copiare: al massimo esso potrà rappresentare, in quanto essenzialmente visivo, l'evoluzione della pittura.

Il Futurismo vede nel cinema la possibilità di scomporre e ricomporre l'universo secondo i «meravigliosi capricci» della fantasia: i temi accettati sono il viaggio, la caccia, la guerra, ma soprattutto l'immenso crogiuolo della metropoli moderna, dove si scontrano passioni ed istinti primordiali, ma anche utopie tecnologiche e incubi catastrofici.

Un altro aspetto importante del cinema futurista sarà la caricatura, la deformazione della vita quotidiana, fino allo sberleffo e alla provocazione: basti pensare al *Nerone* di Petrolini.

Anton Giulio Bragaglia realizzerà *Thais* su scenografie di Prampolini, e questo film resta forse l'unico esempio concreto di applicazione delle teorie futuriste sul cinema, ma bisogna aggiungere che nella storia del cinema d'avanguardia molti suggerimenti futuristi vennero usati, direttamente o indirettamente, anche perché certi temi erano nell'aria: basti pensare a *Metropolis* di Fritz Lang.

Fondamentale fu l'insistenza futurista sul cinema come

arte indipendente capace di novità tecniche stupefacenti, un'arte le cui «parole» avrebbero dovuto essere «i monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani».

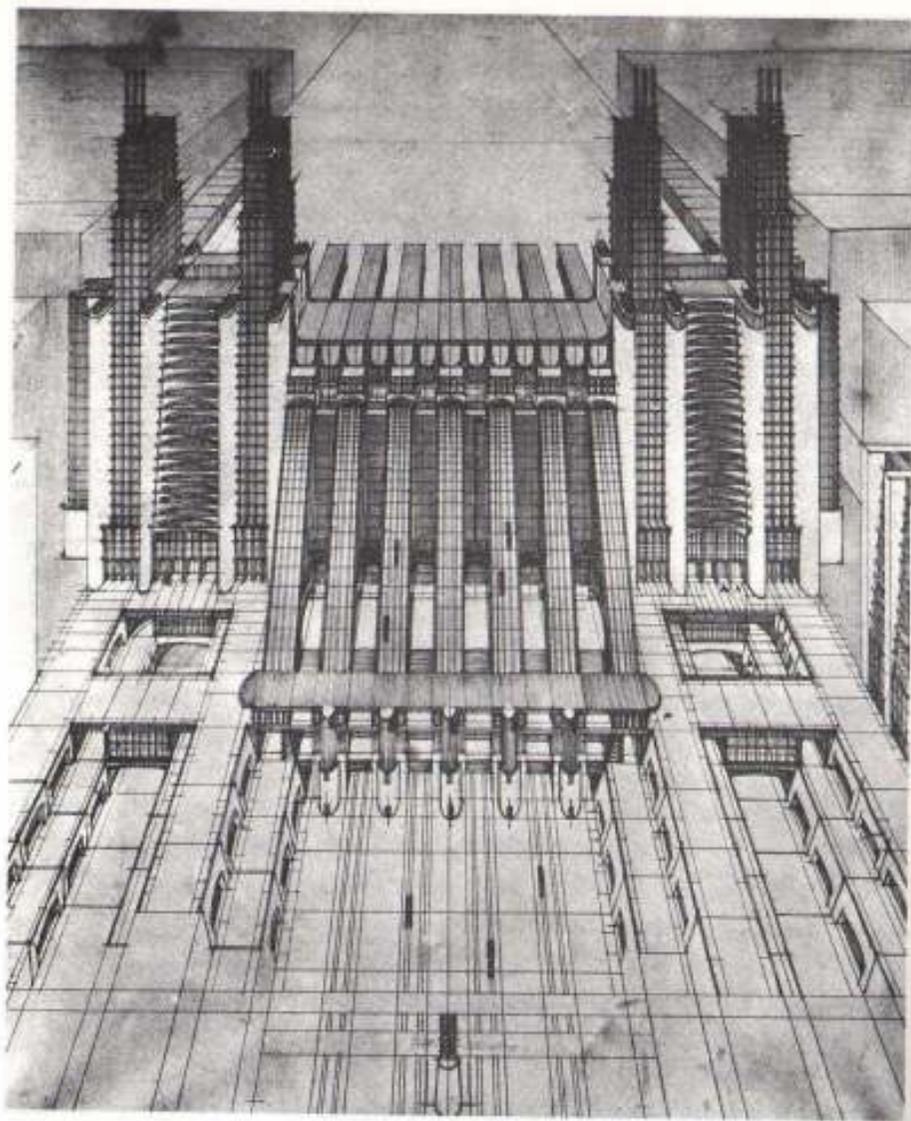
Suggestivi restano ancora oggi alcuni progetti di grande effetto, come quello di animare e umanizzare gli oggetti, vestendoli e truccandoli, per farli danzare e vivere; o come quello delle «ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate».

L'ARCHITETTURA: FINE DELLE CATTEDRALI

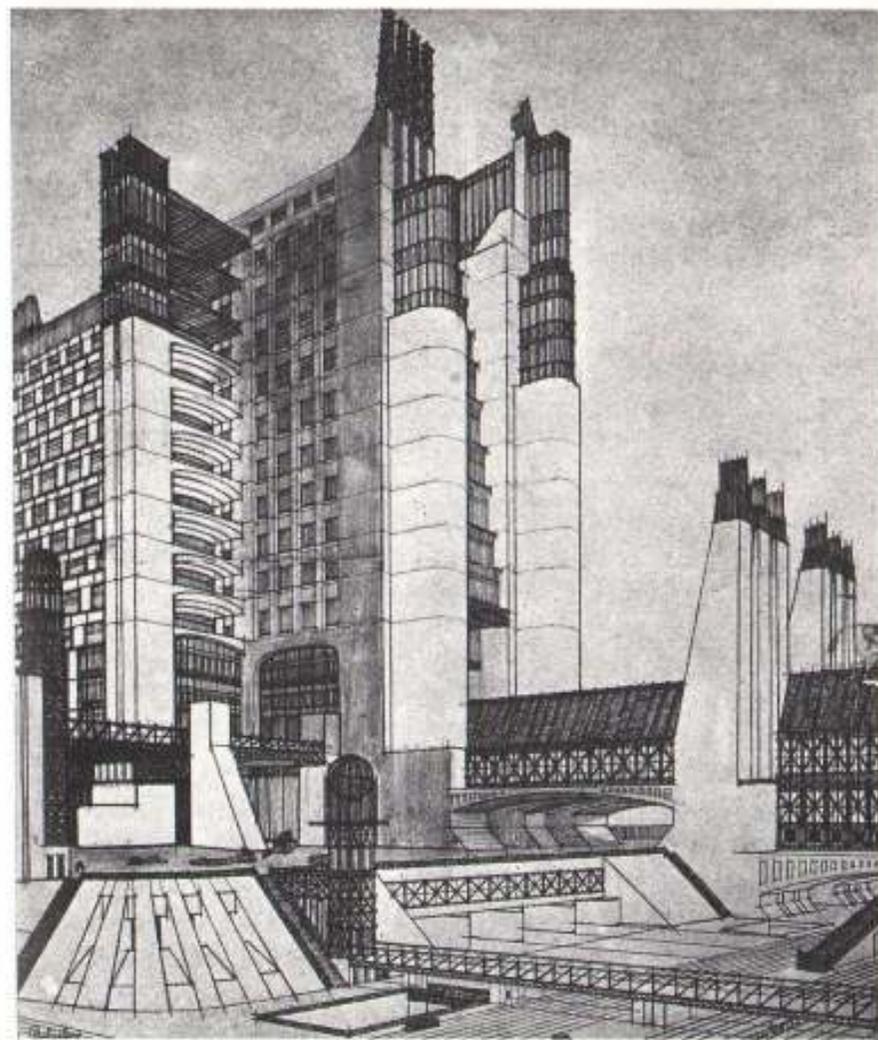
L'architettura futurista resta un campo in parte inesplorato e in parte incompiuto, forse perché il suo maggior teorico, Antonio Sant'Elia, morì prematuramente nella prima guerra mondiale: tuttavia molte delle sue idee vennero comprese e sviluppate in seguito, in una concezione meno astratta e più funzionale.

Sant'Elia immaginò una città fatta di acciaio e vetro, sviluppata soprattutto in altezza, immensa e labirintica, ma logica nei rapporti di comunicazione interna, basati su scale mobili e ascensori.

I disegni della città futurista vennero esposti da Sant'Elia nel 1911 e ciò che colpì subito il pubblico fu l'assenza di qualsiasi forma decorativa, unita alla semplificazione dello spazio: Marinetti parlò di «armonia meccanica» e fece notare l'uso di nuovi materiali (acciaio e cemento armato) e l'im-



31 - A. Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori su tre piani stradali*, 1914, Musei civici, Como



32 - A. Sant'Elia, *Città nuova, casamento con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto su tre piani stradali (linea tramviaria, strada per automobili, passerella metallica), fari e telegrafia senza fili*, 1914, Musei civici, Como

portanza data alle necessità igieniche, oltre che alle esigenze della velocità e del comfort.

Le città di Sant'Elia sembrano montagne abitate da uomini del futuro, quali sarebbero stati immaginati, ad esempio, dalla fantascienza, ma in realtà molte delle innovazioni tecnologiche pensate dal geniale architetto si rivelarono utilizzabili praticamente, anche se su scala minore, più adatta ai bisogni immediati dell'urbanistica.

Tuttavia non si dovrebbero guardare questi disegni senza fare riferimento al mistico amore futurista per i congegni meccanici, l'acciaio, la folla, i motori («nuovi animali istintivi»).

L'architettura di Sant'Elia va anche considerata in relazione alle possibilità costruttive offerte dal cemento armato, in rapporto a un verticalismo altrimenti difficilmente pensabile.

La modernità dell'architettura proposta da Sant'Elia non è soltanto futurista, proprio perché il rifiuto degli stili antichi, colossali in proporzioni «classiche», corrispondeva alle nuove idee funzionali dell'architettura europea.

Le cattedrali dovranno essere sostituite dai grandi alberghi e dai mercati coperti, dalle autostrade e dai porti colossali: si vede bene che l'utopia dell'architettura futurista non ha spazio per le abitazioni unifamiliari, ma che tutto il sistema abitativo deve essere ricondotto a una proporzione enorme della città, dove la strada può «sprofondarsi nella terra per parecchi piani».

LA MODA: IL VESTITO ANTINEUTRALE

Fu Balla ad avere l'idea del vestito *antineutrale* o *interventista*, utile soprattutto per le manifestazioni di piazza in favore dell'entrata in guerra dell'Italia, ma la tentazione di entrare nella guerra dell'esibizionismo era connaturata al Futurismo.

Non per niente i pittori futuristi parlano del loro amore per «la psicologia nuovissima del nottambulismo, per le figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcolizzato».

E con intenti più seri Marinetti decreta «la modernizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.)» non tanto per motivi di urbanistica quanto piuttosto per farle entrare nel girone infernale dei frenetici contatti di tutti con tutti.

La modernizzazione passa dalla città alla casa, e dalla casa all'arredamento: abbiamo pochi esempi di mobili futuristi, eppure in essi c'è sempre uno scatto fantastico raro, divertente, folle, che rende di solito impossibile la riproduzione in serie.

Lo stesso discorso vale per i paraventi, gli arazzi, i vestiti, che certo non hanno mai raggiunto il grosso pubblico: si trattava perlomeno di idee, di progetti, di esemplari unici.

Comunque l'arte cosiddetta «applicata» ha una grande funzione nella produzione futurista di ceramiche, mosaici, paralumi, sciarpe, giocattoli, ecc., con uno strano miscuglio di «fede nel progresso» e di gioco decorativo su oggetti che restano in fondo, a ben guardare, essenzialmente legati all'idea piccolo-borghese dell'abitazione.

Mancò infatti alle arti minori futuriste proprio la produ-

zione in serie, veloce, meccanica, anonima, di massa, come sognava il Futurismo per la poesia.

IL TATTILISMO: COMUNICARE ATTRAVERSO L'EPIDERMIDE

Nel 1921 F.T. Marinetti dice di voler raddoppiare lo sforzo creatore del Futurismo, con l'invenzione del *Tattilismo*, trasformando cioè il tatto in mezzo di trasmissione del pensiero.

«Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani».

Da ciò Marinetti deriva «una scala di valori tattili». Ci tiamo alla rinfusa: carta vetrata, seta liscia, velluto, lana, seta granulosa, stoffa spugnosa.

E ancora: pelle scamosciata, pelo di cavallo o di carne, capelli e peli umani, ferro ruvido, spazzola leggera, spugna, spazzola di ferro, *peluche*, peluria della carne o della pesca, peluria d'uccello.

Dalla combinazione di questi valori Marinetti invita a creare varie «tavole tattili», che dovranno sostituire il gioco degli scacchi, ormai «abbrutente»; svariatissime, le tavole tattili daranno un piacere inatteso, sempre diverso.

Avremo così: cuscini tattili, divani tattili, letti tattili, vestiti tattili, camicie tattili. Le *camere tattili* avranno «pavimenti e muri formati da grandi tavole tattili: valori tattili di

specchi, acque correnti, pietre, metalli, spazzole, fili leggermente elettrizzati, marmi, velluti, tappeti che daranno ai piedi nudi dei danzatori e delle danzatrici un piacere variato».

Per Marinetti, il Tattilismo è un'arte nettamente separata dalle arti plastiche, e non ha nulla a che fare con pittura o scultura: deve avere per scopo le armonie tattili e collaborare a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani attraverso l'epidermide.

«La distinzione dei cinque sensi è arbitraria e un giorno si potranno certamente scoprire e catalogare numerosi altri sensi».

LA «RADIA»: IMMENSIFICAZIONE DELLO SPAZIO

Nel 1933 Marinetti pubblica con Pino Masnata un manifesto futurista dedicato alla radio, indicandone le manifestazioni con il termine *la radia*, un termine che deve superare teatro, cinema sonoro, presenza di pubblico, insomma la determinazione di luoghi precisi nei quali ancora si muovono personaggi, s'intrecciano storie realistiche e sentimentali, o trionfa la banalità.

Si ripropone, con *la radia*, il sogno del Futurismo di abbandonare per sempre le regole della narrazione, per un'arte cosmica di sensazioni e di vibrazioni: la «immensificazione dello spazio» abolisce anche il teatro sintetico futurista, ma salva le parole in libertà, ricaricate però di una potenza nuova, per diventare «parola-atmosfera».

«Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede».

LA CUCINA: EQUATORE + POLO NORD

Le teorie della cucina futurista sono simili, nella realizzazione pratica, a un miscuglio di sapori tradizionalmente considerati estranei e incompatibili, come il dolce e il salato, la cioccolata e il pesce, e via via alla ricerca di piatti forse immangiabili, creati però con l'idea di provocare, nel nome e nella presentazione, un piccolo *shock* ai commensali.

Prampolini inventò la ricetta *Equatore + Polo Nord*, altri futuristi tentarono di eccellere per stravaganza di definizioni ma l'aspetto che rimane delle ricette futuriste è forse soltanto quello della presentazione in tavola, dei colori violenti, del gioco delle quantità, dei termini assurdi inventati per ingredienti tradizionali.

Tuttavia anche in questo caso si può pensare che il Futurismo intendesse rivoluzionare a livello di massa una dieta evidentemente monotona, cercando di evitarne la noia senza proporre alle massaie l'acquisto di cibi troppo costosi o in-trovabili.

DIZIONARIETTO DI TERMINI TECNICI FUTURISTI

- Dinamismo:** attività costante, in tutti i campi, con forme di esaltazione dell'energia e della forza, anche fini a se stesse.
- Fulmineità:** rapidità e immediatezza del linguaggio, con accostamento sconcertante di idee lontanissime fra loro.
- Ginnastica:** trionfo dell'elasticità del corpo, usata dai futuristi per i movimenti della mente e dello spirito.
- Interventismo:** fu la tendenza a far partecipare l'Italia, ancora neutrale, alla prima guerra mondiale; i futuristi la espressero con particolare furia, e con notevole spreco di fantasia.
- Meccanicismo:** quasi interpretazione filosofica del mondo, produce l'Estetica della Macchina e la passione per tutte le forme meccaniche, cui vengono attribuiti istinti vitali simili a quelli degli animali.
- Modernolatria:** adorazione di idoli moderni quali l'automobile e l'aeroplano, visti come espressione di una nuova essenza della realtà e non soltanto come apparenze della tecnologia.
- Paroliberismo:** abolizione della sintassi e dei rapporti logici tra le parole, fine della punteggiatura e invenzione di uno stile distruttivo.
- Passatismo:** accettazione e difesa delle tradizioni culturali e sociali contro la rivoluzione futurista.
- Rumorismo:** imitazione e creazione di rumori in musica, ma anche in poesia; esprime un interesse sincero e profondo per i linguaggi extraumani prodotti dalla civiltà industriale, e tende alla formazione di un modo nuovo di ascoltare.
- Simultaneità:** apparizione e sovrapposizione istantanea di parole, immagini, concetti, oggetti e azioni.
- Sorpresa:** sentimento da provocare nel pubblico soprattutto a teatro, non solo con il linguaggio ma anche con mezzi tecnici.
- Sintesi:** necessità della fusione in un momento unico di nozioni, pensieri, gesti, riferimenti storici, intuizioni, senza preoccupazione per l'arbitrarietà del risultato, in modo che le varie componenti interagiscano fra loro.
- Velocità:** sostanza che muove dall'interno e all'esterno ogni aspetto della vita moderna, nei mezzi di trasporto come nella comunicazione delle idee e dei sentimenti: è il nucleo del Futurismo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1953.

R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962.

L. ANCeschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano, 1962.

F.K. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Einaudi, Torino, 1963.

M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1966.

M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano, 1966.

F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968.

AA.VV., *Futurismo*, in «Il Verri», nn. 33-34, Bologna, 1970.

H. SEDLMAYR, *La rivoluzione nell'arte moderna*, Garzanti, Milano, 1971.

G.B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, Guida, Napoli, 1973.

M. VERDONE, *Prosa e critica futurista*, Feltrinelli, Milano, 1973.

L. CARUSO e S.M. MARTINI, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Liguori, Napoli, 1974.

G. ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma, 1975.

U. PISCOPO, *Questioni e aspetti del Futurismo*, Ferraro, Napoli, 1976.

G. VIAZZI, *I poeti del Futurismo 1909-1944*, Longanesi, Milano, 1978.

A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino, 1978.

Il FUTURISMO è stato uno dei principali movimenti letterari e artistici del Novecento, paragonabile per la sua carica distruttiva e creativa a una forza rivoluzionaria.

Il FUTURISMO resta ancora oggi, proprio per questo motivo, di non facile interpretazione, tra popolarità e impopolarità, tra accuse di arroganza e celebrazioni a livello di studio ma anche di moda, mentre le polemiche si moltiplicano, e rendono anche più ardua la comprensione del fenomeno.

Il FUTURISMO trova in questo agile manuale una semplice chiave di lettura, con spiegazione dei punti fondamentali del suo percorso, e descrizione dei momenti essenziali della sua nascita.

Il FUTURISMO viene qui commentato per mezzo di brevi chiarissime citazioni tratte dagli scritti del suo fondatore F.T. Marinetti, e con numerose illustrazioni messe in relazione con i concetti e le idee che hanno portato alla sua così ampia diffusione.

Un *Dizionario di termini tecnici futuristi* fornisce un ulteriore aiuto al lettore non specialista, mentre un *Prospetto cronologico* mette IL FUTURISMO in rapporto con altri episodi dell'avanguardia ma soprattutto con quelle grandi invenzioni della società moderna che tanto influirono sull'immaginazione dei futuristi.

In copertina:

Umberto Boccioni, *Forme della continuità nello spazio*, 1913,
Civica Galleria d'Arte, Milano