

# Contesto storico e avanguardie europee: il caso del futurismo italiano

Ugo RUFINO

Istituto Italiano di Cultura\*  
ugo.rufino@esteri.it

Recibido: 24/12/2008

Aceptado: 20/05/2009

## RIASSUNTO

La figura e l'opera del *vulcanico* Marinetti esprimono l'immagine di un intellettuale di respiro europeo, la cui teoria artistico-letteraria esalta la rottura con il passato e fa dell'apologia dell'era tecnologica uno dei fondamenti del primo movimento d'avanguardia italiana degli inizi del XX secolo, i cui contenuti travalicheranno i confini nazionali, *invadendo* le metropoli europee con mostre, conferenze, rappresentazioni teatrali e manifesti polemici che riscuoteranno un vasto consenso di pubblico. Gli intrecci tematici futuristi, comuni ad altri movimenti d'avanguardia, daranno vita a nuovi prodotti culturali rispondenti alle necessità della nascente società di massa e riceveranno una larga accoglienza internazionale nei circoli intellettuali europei. In Italia il Futurismo contribuirà al rinnovamento della cultura nazionale attraversando e condizionando, con la sua *verve* polemica e trasgressiva, gli inizi del Novecento con un linguaggio poetico radicalmente innovativo, basato sulle *parole in libertà* e l'*immaginazione senza fili*.

**Parole chiave:** Contesto storico, avanguardia, futurismo, poesia, metafisica della macchina.

## Historical Context and European Vanguards: The Case of Italian Futurism.

## ABSTRACT

The figure and the work of the *volcanic* Marinetti express the image of an European intellectual: his artistic-literary theory exalts the break with the past and defend the technological age, which is one of the basis of the first vanguard Italian movement, at the beginning of the XX century. Its contents cross the national boundaries, invading European metropolis with exhibitions, lectures, theatre representations and polemical manifestos, which will be very succesful. The futuristic themes, which were common to other vanguard movements, will give life to new cultural products, in relation to the needs of the rising mass society, and they will receive a wide international reception in the intellectual european circles. In Italy the Futurism will contribute to the renewal of the national culture, crossing and conditioning, by

---

\* Istituto Italiano di Cultura. Rua do Palutre, 146. 1250-204 Lisboa.

its polemic and trasgressive *verve* the beginning of the century through a poetical language radically innovative, based on *parole in libertà* and *immaginazione senza fili*.

**Key words:** Historical context, Vanguard, Futurism, Poetry, Machine metaphysic.

**SOMMARIO.** Introduzione. 1. Il linguaggio delle avanguardie. 1.1. Il Futurismo italiano. 1.2. Movimenti e correnti del futurismo italiano. 1.3. Lo spirito dell'avanguardia futurista

## INTRODUZIONE

Il periodo che va dalla fine del XIX secolo e gli inizi del XX è considerato dalla maggior parte degli storici come uno dei momenti più importanti della storia dell'umanità per gli sconvolgimenti epocali che si manifesteranno sulla scena mondiale. Le profonde mutazioni determinano cambiamenti nell'assetto geo-politico e nelle *economie-mondo*, il cui modello era rappresentato in Europa dall'Impero austro-ungarico: la *finis Austriae* significa non solo la perdita di possedimenti territoriali dopo la Grande Guerra, ma anche la crisi di un mondo, di epoche e mentalità che comporta la fine dell'idea di perfezione e di armonia. La nuova economia liberoscambista minaccia il vecchio mondo (Magris 1980), mentre l'arte e la letteratura saranno i veri protagonisti ed interpreti di questa *Krisis*, favorendo la nascita di nuovi linguaggi e nuove espressioni estetiche.

Nell'800 il pensiero scientifico procedeva per grandi tesi, prefigurando un mondo *positivo*, spinto dallo spirito del progresso che troverà nei regimi totalitari della prima metà del Novecento il suo contraddittorio referente mentre la filosofia, nel suo anelito ermeneutico, coglie la portata delle innovazioni, condizionate dalla *malattia* dello spirito borghese.

Il nuovo linguaggio artistico scompone le precedenti rappresentazioni figurative, ne *decostruisce* le parti e, sulla spinta della psicanalisi, presenta un soggetto/oggetto sezionato in figure geometriche trasparenti. *La ricerca del tempo perduto* (Proust [1946]1978), travolto dai nuovi accadimenti e dalla smania di progresso, l'ascesa catartica di una *montagna incantata* (Mann [1924]1992), da cui il soggetto può guardare un mondo malato restandone irretito, segnano gli scenari e le categorie dello spirito contemporaneo. La psicanalisi mette sul lettino l'*io* con tutte le sue implicazioni: scomponendolo nelle parti inconscie e nelle proiezioni etico-politiche, ripercorre a ritroso la storia dei miti fondanti la metafisica occidentale. Tra gli interpreti più appassionati di questa nuova atmosfera culturale, Alberto Giacometti proietta con le sue *silhouettes* l'immagine dell'*uomo che cammina* lungo un percorso accidentato di una crisi epocale.

Il Novecento si presenta, dunque, come un laboratorio da cui partono infinite teorie, corrispondenti alle trasformazioni dinamiche delle metropoli attraversate da linee evolutive che sconvolgono le precedenti geometrie. I contributi che vengono dati alla storiografia dalla sociologia e dall'antropologia rompono una visione eurocentrica ed

introducono elementi di relativismo socio-culturale che creano la necessità di conoscere *l'altro da sé*, favorendo l'incontro tra civiltà diverse. Le rivoluzioni della prima metà del XX secolo diventeranno parte integrante di questo nuovo scenario, cancellando radicalmente la *Geimanschaft* su cui si basava la tradizione e l'idea di continuità temporale, sovrapponendole una *Gesellschaft* aperta a nuovi scenari storici non più concepiti teleologicamente ed in permanente conflitto tra loro.

Con tutte le sue contraddizioni, il *secolo breve* (Hobsbawm 1995) significa, quindi, l'inizio di un'epoca, ma anche crisi radicale che mette in discussione la *Weltanschauung* delle correnti di pensiero precedenti in un contesto storico attraversato da incertezze, in cui fanno la loro comparsa movimenti di avanguardie artistico-letterarie, capaci di interpretare gli impulsi della nuova realtà con linguaggi innovativi in ogni settore.

Le avanguardie del Novecento si ritrovano ad essere l'espressione conseguente di un mondo che cambia repentinamente e propongono una rivoluzione sul piano comunicativo. Assistiamo in questo modo ad una situazione paradossale: se da una parte vi è un mondo in bilico, scosso da trasformazioni e crisi, dall'altra parte si affermano movimenti avanguardistici innovatori ed interpreti della contemporaneità e capaci di cogliere i segnali positivi della crisi.

[...] Per secoli, se non per millenni, l'arte era stata – sia pure con poetiche sempre diverse – un fatto “sociale”, prodotto per una classe finita di consumatori, e perciò espressa in forme istituzionalizzate e riconosciute valide dal consenso comune. Ora, invece, l'artista pare tale solo in quanto, rifiutando la tradizione, esprime, o cerca di esprimere se stesso con il massimo possibile di originalità e di individualità, solo, dunque, in quanto innova e inventa. Caratteristica essenziale dell'avanguardia è, dunque, l'essere rifiuto e ricerca, e quindi un pullulare continuo di poetiche, “scuole”, “movimenti”, i quali paiono radicalmente diversi l'uno dall'altro, ma sono accomunati invece dalla comune matrice storica e sociale: sono, tutti, espressione della medesima crisi, della comune insofferenza del passato, della concorde, anche se diversa, ricerca del nuovo [...] (Petronio 1970: 788).

Fucina di questo nuovo linguaggio è la società francese, pronta ad accogliere tutto ciò che viene da avanguardie come il Cubismo, il Surrealismo, il Futurismo, mentre le teorie filosofiche e politiche di autori come Bergson, Comte, Sorel diventeranno i pilastri fondamentali su cui si costruiranno i nuovi teoremi. La crisi dei valori favorisce l'affermazione di filosofie individualiste, che meglio si adattano alla nuova dimensione *microcosmica* della realtà: Nietzsche, Mann, Musil con i protagonisti delle loro opere, *Zarathustra* (Nietzsche [1968]1977), *Hans Castorp* (Mann [1924] 1992), *Ulrich* (Musil [1957] 1972) creano eponimi di una nuova toponimia dello spirito, quella appunto della *Krisis* (Cacciari 1978), *intrisa* di irrazionalismo e pessimismo che confermano il fallimento della ragione ed il *tramonto della civiltà occidentale* (Spengler [1918] 1975).

Questa epoca viene attraversata dalla coscienza del dolore e riduce l'uomo moderno ad un'unica dimensione: intorno al soggetto si elaborano teorie capaci di evidenziare i meccanismi profondi che lo inducono a rifugiarsi in se stesso, causa la

debolezza di un'epoca che non ha più certezze ed attonita davanti alle radicali trasformazioni prodotte dall'incessante sviluppo industriale e dai cruenti conflitti bellici. Per tutti i movimenti avanguardistici i legami con la tradizione esistevano solo per essere abbattuti, così come i concetti di alienazione e di negazione della società capitalistica (Ferrari Bravo 1977) fanno parte del loro vocabolario a conferma della piena consapevolezza del proprio tempo.

Nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Benjamin [1936] 1978) l'arte non può più proporsi come ricerca del bello assoluto, ma diventa parte del processo lavorativo della società capitalistica, all'interno del quale la novità assoluta consiste nella valorizzazione del prodotto, che si trasforma in valore d'uso e valore di scambio, perchè la società del capitalismo maturo estende i propri confini in senso geografico e produttivo e la cultura si muove dentro la scissione che lo stesso sistema economico ha aperto tra le forme del lavoro astratto e concreto, così come del lavoro manuale ed intellettuale. La produzione artistica diventa, pertanto, parte integrante di un mercato che, finita l'era del mecenatismo e della genialità del singolo artista, rispecchia il processo di produzione e riduce il prodotto artistico a mera merce di scambio.

Tutto ciò spiega la massificazione dell'arte contemporanea, la sua fruizione generalizzata, consona alle necessità del grande pubblico e la sua conseguente mercificazione. Sotto questa spinta innovativa, le avanguardie artistiche seguono le orme delle élites rivoluzionarie in quanto foriere di nuovi progetti societari, interessate a far conoscere la propria arte al grande pubblico, a conferma di un'accentuata connotazione rivoluzionaria. Agli inizi del '900

chi arrivava alla conclusione che il sistema sociale dominante era ingiusto, si trovava immediatamente a combattere – soprattutto perchè partiva da posizioni intellettuali e sociali piccolo-borghesi – una dura battaglia su due fronti: da una parte contro l'*establishment* del vecchio potere economico, sociale e istituzionale, profondamente invischiato al tempo stesso nella realtà del nuovo capitalismo dinamico ed espansivo; dall'altra, contro la passività delle masse dei *lavoratori senza qualità*, che il nuovo sviluppo produceva ed ingigantiva sottraendo loro gli strumenti e le basi per una presenza autonoma sia sociale che intellettuale. Si andava diffondendo, così, la consapevolezza che si combatteva contro un nemico assai forte e multiforme, senza avere nè retrovie nè possibilità di ripiegamento alle spalle nè ali organizzate (alleanze) sui fianchi dello schieramento, e soltanto con la speranza di saldarsi un giorno con un grosso esercito di forze fresche ma inesperte e giovani, disperso in qualche punto lontano della pianura, oltre le fila serrate dell'esercito nemico: era, per l'appunto, una situazione tipica (anche sul piano psicologico) dell'avanguardia sia politica che artistica (Asor Rosa 1975: 210).

Alla figura tradizionale dell'artista rinchiuso nella sua solipsistica realtà viene contrapposto un intellettuale organico ad un movimento di massa e rappresentante di una nuova progettualità che si traduce nell'esigenza di costruire percorsi sperimentali (De Michelis 1975), generando «un'altra arte – un'arte beffarda, leggera, fuggitiva, divinamente imperturbata, che avvampa come una fiamma chiara in un cielo sgombro di nubi» (Nietzsche [1968]1977).

Simbolismo ed Impressionismo diventano i primi due movimenti che investono rispettivamente la produzione poetico-letteraria e la creazione artistica in generale, mentre le opere di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé inietteranno un *virus maudit* nell'ispirazione poetica che esalta la percezione più profonda e segreta, se non occulta, della realtà. Nel linguaggio pittorico viene recuperata la sensibilità e l'intuizione in una forma organizzativa del discorso artistico, riunito intorno a riviste delle differenti *bohème* europee, accomunate dal bisogno di aggregazione e di problematizzazione e capaci di generare uno spostamento sociale dell'artista:

la società capitalistica, raggiunti certi livelli di sviluppo, conosce la massificazione anche degli elementi antagonisti che sono al suo interno; si potrebbe dire, paradossalmente, che l'avanguardia, rispetto ad una letteratura critico-negativa (la spossatezza decadente) del secondo Ottocento, rappresenti un tentativo di uscita dalla crisi nel momento in cui il lavoro artistico, riorganizzate le proprie file, va all'assalto della società per rifarla a propria immagine e somiglianza (Asor Rosa 1975: 212).

## 1. IL LINGUAGGIO DELLE AVANGUARDIE

I contenuti poetici ed artistici diventano critica politica contro la classe dominante e le sue forme di potere, contro le sue rappresentazioni e istituzioni culturali, così come avviene nell'azione del Futurismo italiano e russo contro tutto ciò che è *passatismo*. Sul piano stilistico e formale, l'avanguardia supera l'atteggiamento classicista del recupero di modelli omogenei del passato, proponendo morfemi e stilemi disponibili a molteplici usi comunicativi, che aprono le porte ad infinite possibilità di sperimentazione con l'intento di arrivare a condizionare gusti ed estetica del grande pubblico con proposte *choc*, senza preoccuparsi eccessivamente del valore estetico della sua produzione.

Bisogna, però, distinguere all'interno delle avanguardie percorsi autonomi ed originali, essendo quel discorso artistico per sua stessa natura caratterizzato da molteplici rivoli creativi in relazione alla storia culturale e civile di ciascun paese. Paradossalmente, si potrebbe dire (Guillén 1985) che l'avanguardia fu *una* sul piano della critica del passato e nella ricerca del nuovo, ma fu altrettanto *molteplice* nell'affermazione di movimenti che presero strade diverse, sicuramente condizionati dalla storia e dalle culture nazionali. L'elemento caratterizzante dell'atteggiamento critico delle avanguardie alle forme artistiche del passato diventa – come sosteneva Breton – il corto/circuito, che impedisce che ad ogni problema posto corrisponda una soluzione razionale (Breton 1952).

Nel brulichio di idee, legato alla strabiliante era dell'evoluzione tecnologica, il mito della macchina diventa una nuova proposta artistica e la manifestazione più evidente della comprensione di un nuovo metodo scientifico che arriva fino a Freud attraverso le creazioni artistiche di cubisti, futuristi e surrealisti. In questo senso si spiegano le manifestazioni dell'arte futurista e cubista che, prendendo spunto dalla rivoluzione tecnologica del proprio tempo, non assolutizzano la realtà nella sua di-

mensione descrittiva, ma considerano la creatività come l'unica che possa effettivamente rappresentarla, affermando il concetto di arte astratta, vale a dire una pittura *tout court*, capace di porre le basi per una trasformazione radicale dell'arte del suo tempo. Un discorso critico che permette di definire il lavoro artistico come

il dominio sconfinato della libera intuizione, il prodotto di una incondizionata attività immaginativa, dal momento che, tra le tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata la massima libertà dello spirito (Marinetti [1912]1990: 51)

Con grande anelito programmatico e teorico, in uno scenario in continua evoluzione, i movimenti d'avanguardia intervengono nei diversi campi della creazione artistica, influenzando sulle proposte dell'architettura, dell'urbanistica, delle arti applicate, del design industriale, attraverso cui si viene delineando la nuova società, inaugurando un *modus operandi* attraverso proclami e manifesti, che reclamano una fortissima istanza di revisione e rivalorizzazione dell'arte stessa: con i movimenti d'avanguardia arriva il tempo in cui «tutti i poeti hanno il diritto ed il dovere di sostenere che sono profondamente radicati nella vita degli altri uomini, nella vita comune» (Eluard [1937]1966: 420).

Con queste intenzioni, sottoposte all'eterogenesi dei fini e spesso con risultati incoerenti rispetto alle premesse, i movimenti d'avanguardia si incontrano con quelli delle rivoluzioni politiche, volendo creare un ordine nuovo (Gramsci [1921]1975; Del Noce 1965), con l'intento di rovesciare il sistema esistente e sperimentando scissioni e divisioni al loro interno. L'atteggiamento ipercritico di alcune avanguardie contribuisce ad arricchire di contenuti la realtà moderna e col suo linguaggio arriva a condizionare l'immaginario collettivo, al punto che i musei, le collezioni e la catalogazione entrano nella coscienza comune del grande pubblico come non mai.

L'altro grande protagonista della società industriale a cavallo tra Ottocento e Novecento è l'ideologia socialista: per anni legata al pensiero positivistico-scientifico, aveva trasmesso alle popolazioni il suo ottimismo, con la crisi va perdendo credito non avendo realizzato gli ideali del *sol nascente* e, così, nelle aspirazioni della moltitudine si va determinando una tendenza involutiva che confida in nuove ideologie di carattere autoritario e totalitario. Valga da esempio l'affermazione di regimi dittatoriali in Italia, Russia e Germania che evidenziano le contraddizioni del populismo, delle aspirazioni di massa e la comparsa di nuove figure politiche, come quelle di Mussolini, Stalin e Hitler.

Il clima culturale del Novecento genera una velocità comunicativa basata su segni sempre più rapidi e diretti che le avanguardie, ed in particolare il movimento futurista, applicarono nella loro teoria con tecniche comunicative dirette: si afferma, così, un codice linguistico nel quale il soggetto funge da strumento necessario per trovare una sua giustificazione ed il poeta si trasforma in elemento secondario, perchè ciò che più risulta importante della sua produzione letteraria non è la verità se non il linguaggio che giustifica la ineffabilità del simbolo. Il dominio della parola, di conseguenza, perde la sua importanza quando lo stesso soggetto poetico si rende conto che usa il linguaggio, lo manipola, inaugurando un conflitto che consiste

nell'opposizione tra la creazione poetica e il carattere meccanico-tecnologico della nuova realtà.

Collegandosi con tutte le filosofie della vita che si impongono nella cultura europea tra Ottocento e Novecento, le avanguardie si affidano all'irrazionale, allo sconvolgimento della logica corrente, alla scomposizione di tutti i rapporti normali tra le cose e ne ricavano un impulso alla sperimentazione, alla ricerca di rapporti e situazioni inedite, all'invenzione di nuove strutture. La tensione verso il nuovo permette così di rivolgere un'attenzione tutta particolare al carattere costruttivo delle esperienze artistiche, ai problemi tecnici e pratici che ogni atto estetico comporta: e dal lavoro delle avanguardie scaturiscono studi innovativi sui caratteri linguistici e sui procedimenti costruttivi dei testi letterari, che raggiungono grandi risultati negli anni Venti (Ferroni 1995: 21-22).

### 1.1. Il Futurismo italiano

Nel caso del Futurismo italiano, possiamo dire che l'avanguardia si fa ideologia fino a sostenere e poi consolidare le basi culturali del regime fascista, distinguendosi per l'invenzione di un'estetica che fonda le sue radici sulla civiltà della macchina e antagonista ad ogni forma di passatismo in un processo di definizione dei contenuti teorici che va dal 1909 al 1916; in una seconda fase, quella che coincide con il consolidamento del regime mussoliniano, il Futurismo diventa organico ad un'arte di potere, metafisica dominante ed espressione più diretta dell'arte del regime totalitario. I futuristi si soffermano sui mutamenti profondi che attraversano la società capitalistica e sulle diverse implicazioni strutturali che influiscono in maniera rilevante sul ruolo che gli intellettuali rivestono nel nuovo contesto (Sohn-Rethel 1974).

L'intellettuale *engagé* trova la sua funzione nell'ambito politico-artistico e si caratterizza come una delle figure protagoniste del Novecento, contribuendo a creare mode e comportamenti estranei fino ad allora al suo ruolo. All'emarginazione dell'artista-poeta nella società industriale si sostituisce un protagonismo intellettuale nella ricerca di un rapporto con il pubblico, anche se in modo contraddittorio, visto che in molte occasioni atteggiamenti e prese di posizione avanguardistiche sfiorano i due estremi: impegno e irrazionalismo.

Per quanto riguarda le manifestazioni irrazionali, molti intellettuali si rifugiano in forme di protesta e nell'attivismo politico, come nel caso di D'Annunzio e dei futuristi, assumendo posizioni a favore della guerra, considerata *utile bagno di sangue* ed *igiene purificatrice* (Marinetti [1909]1990: 290-292). In particolare, nel caso della situazione politico-sociale italiana,

fattore comune, al quale ricondurre i molteplici atteggiamenti politici dei letterati italiani del primo Novecento, è il loro diverso reagire di fronte al problema, sentito preminente, dell'organizzarsi e avanzare delle masse popolari; fattore comune, al quale ricondurre i molteplici atteggiamenti culturali in quegli anni, è il diverso modo di rifiutare la cultura positivista per accettare o elaborare tesi e sistemi che tradussero in termini intellettuali il proprio modo di vivere i problemi sociali e le

conseguenze psicologiche ed emotive che ne derivavano. Fattore comune al quale ricondurre le molteplici manifestazioni di letteratura e di arte, nonchè la critica esercitata sulla letteratura e sull'arte, è il rifiuto delle poetiche elaborate dal positivismo e l'accettazione o elaborazione di nuove (Petronio 1970: 1189).

*La sfida alle stelle* dell'avanguardia futurista parte dal contesto più vivo della città, luogo deputato a interpretare i mutamenti generatisi dal caos, dalla velocità, dal bombardamento di suoni e immagini, dove si vanno configurando le nuove scenografie delle architetture metropolitane. Da questo *humus* nasce la teoria dell'avanguardia italiana, i cui contenuti sono riassunti nell'*incipit* diegetico del primo *Manifesto* marinettiano del 1909:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere, 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 luci elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nubi 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 fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli 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. È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale oggi fondiamo il "Futurismo", perchè vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli [...] (Marinetti [1909]1990: 11).

Il traffico di ascensori, treni, tram, aeroplani sono i segnali evidenti della trasformazione della metropoli, che riconfigurano il paesaggio urbano ed inducono ad una sua lettura per capirne i meccanismi e gli oggetti mobili che in esso si muovono. I poeti si trasferiscono nella metropoli moderna per antonomasia, New York, (García Lorca [1940]1996) per cogliere lo spirito metropolitano della trasvalutazione dei valori tradizionali.

In Italia il turbinio di idee si diversifica nei rispettivi contesti regionali, confermando il *particolare* della storia nazionale: mentre nelle città del triangolo industriale settentrionale, Milano, Torino e Genova, si afferma la modernità industriale in tutte le sue manifestazioni politiche, economiche e sociali, nelle *capitali* del Centro Sud, come Napoli, Roma e Firenze, si configura un discorso culturale foriero di idee originali, che rielabora la modernità in una continua ricerca di identità cittadina o provinciale, come emerge nell'acceso dibattito delle riviste *Strapaese* e *Stracittà*. In questa prospettiva viene sezionato il nuovo spazio urbano servendosi anche di concetti che appartengono a correnti filosofiche che fanno capo a Bergson; nella teoria futurista, con riferimenti alla pittura ed all'architettura, viene recuperata la dimensione temporale per il ricorso alla memoria come strumento di sintesi spazio-temporale soffermandosi su «quello che si ricorda e quello che si vede» (Calvesi 1980: 15).



In questo contesto culturale il Futurismo getta le basi per l'edificazione della nuova città che si trasforma sotto la spinta modernista dei suoi architetti: sul *palcoscenico* urbano viene propugnato un forte inserimento nella tradizione attraverso la ricerca di nuove prospettive; valga per tutti l'esempio dell'Arengario in Piazza Duomo a Milano dove, accanto alla tradizionale architettura di Palazzo Reale e del Duomo, viene affiancato un edificio di chiara ispirazione dechirichiana, come l'Arengario, oppure la creazione ex novo di città come Carbonia in Sardegna o Latina e Sabaudia nel Lazio.

Molte piazze delle città italiane assumeranno nuove linee prospettiche con l'inserimento di elementi architettonici modernisti e verranno creati spazi urbani voluti dal regime fascista che darà una propria impronta all'Italia del Ventennio. Le opere di progettazione e di ristrutturazione degli architetti Libera, Quaroni, Del Debbio, Terragni e Piacentini plasmano gli scenari urbani; Piacentini, in particolare a Roma, compie un'opera di rimodellizzazione in molti punti importanti della città, partendo da Piazza S. Pietro con la conseguente scomparsa di un intero quartiere cinquecentesco e creando aree urbane, come quella dell'EUR e del Villaggio Olimpico (Salvatorelli - Mira 1975: 538-585).

Durante il Ventennio l'Italia intera viene attraversata da una intensa opera di ristrutturazione con la creazione di infrastrutture che ne rimodellano in buona parte il paesaggio con un'architettura caratterizzata da colonne, campanili-torre, palazzi di giustizia, stazioni e stadi, case del fascio e palazzi del governo, scuole e ministeri, uffici postali e stazioni ferroviarie, stadi, piscine e città universitarie, esempi di un modello razionalistico di un progetto architettonico influenzato dalla pittura futurista di Sironi e Carrà, Campigli e Funi e strettamente correlata all'idea dell'uomo nuovo (Nicoloso 2008).

Per la mole di opere prodotte in questo periodo, l'architettura diventa uno strumento di propaganda e di comunicazione che tende ad un progetto globale di trasformazione del paesaggio urbano rispondendo ad un'idea precisa di progetto politico. Autori futuristi, quali Boccioni, Prampolini, Volt, Sant'Elia, Marchi, oltre ad essere dei pittori e teorici del movimento, propongono nuovi progetti che concepiscono l'architettura funzionale come *scultura abitabile*, procedendo ad una *ricostruzione dell'universo* (Marinetti [1912]1990) che esalta i mutamenti radicali dello scenario urbano.

## 1.2. Movimenti e correnti del Futurismo italiano

Il turbinio di idee che investe i diversi campi della creazione artistica in Italia (Iurilli 1996) genera un acceso dibattito che oscilla tra le posizioni di retorica patriottarda, bellicista e diciannovista; molti intellettuali si riconosceranno nelle posizioni interventiste ed irredentiste di Gabriele D'Annunzio, il quale dà vita ad un forte movimento popolare nell'intento di affermare un nuovo spirito patriottico e nazionalistico (Isnenghi 1997). Sul fronte riformista, molti si ritroveranno sulle posizioni di Gaetano Salvemini che, conscio dei problemi storici del Paese, punta ad un'azione energica di educazione del costume italiano nel tentativo di superare la frode politica

del clientelismo, confidando per questo riscatto storico nella borghesia illuminata del Meridione. Alla volontà di riforma salveminiana si affianca quella di Antonio Gramsci, basata su chiari principi socialisti nel tentativo di educare le masse, offrendo riflessioni innovatrici sul piano dell'analisi storica della Nazione.

In questo contesto emerge la posizione originale del pensiero riformatore di Piero Gobetti che, sulla scia della grande scuola positivista e laica piemontese, confida in una rivoluzione liberale, sintesi dell'incontro della borghesia illuminata con i movimenti sociali e le loro avanguardie operaie. Per riflettere su questo importante momento della storia nazionale italiana non si possono omettere personalità come quelle di Croce, Cantimori, Volpe, Bobbio (De Felice 1975; Bobbio 1987; Castronovo 1975), a conferma di una linea di continuità nella formazione di una *intelligentia* nazionale, che crea a sua volta mode e tendenze culturali. Il periodo che vede la fioritura di molte riviste letterarie rappresenta uno dei momenti più felici di quella stagione di ricco dibattito, visto da molti critici come «il secolo delle riviste» (Mangoni 1974), perchè nessuna epoca storica in Italia ha vissuto un confronto tanto acceso tra intellettuali di diverse tendenze, dando vita a forme di associazionismo culturale che hanno offerto interessantissimi spunti di riflessione sulle radici storico-culturali della Nazione e sul concetto di *italianità*.

La rivista *Poesia* ne è un esempio tra i più rappresentativi: nasce nel 1905 e diviene foglio ufficiale del Futurismo, sulle sue pagine si svilupperanno i più importanti dibattiti del movimento d'avanguardia inaugurando una tendenza nei fogli della militanza culturale del tempo. Un'altra rivista che approfondisce il dibattito su questi temi è *La Voce*: nasce nel 1908, guidata da Prezzolini e propone un interventismo intellettuale, confidando nella funzione etica dell'*intelligentia* nazionale che si ritrova intorno alla rivista e che vede la partecipazione degli spiriti più interessanti dell'epoca, da Ungaretti a Campana, da Savinio a Bacchelli. I mille rivoli in cui confluiscono le riviste di impegno non si esauriscono in questi primi anni del '900, ma vedono un flusso continuo di idee che nel 1913 confluiscono nella rivista *Lacerba*. Nel dibattito che si sviluppa sulle sue pagine, ad opera soprattutto di Papini e Soffici, si tenta di superare l'etica crociana di Prezzolini accogliendo con entusiasmo i nuovi contenuti dei movimenti di avanguardia letteraria. Così a seguire, quasi per un effetto a catena, nascono *La Ronda* nel 1919 e la raffinatissima rivista di Piero Gobetti, *Il Baretto*, che si oppone agli estri del Futurismo, scoprendo nuove intelligenze della cultura italiana, come Fubini, Levi, Ginzburg, Debenedetti, Sapegno e Montale.

In epoca più avanzata, in pieno regime fascista, oltre a *Primato*, che tende a dibattersi contraddittoriamente tra un'adesione anodina all'ideologia fascista ed una prettamente coerente ad essa, nascono fogli letterari che cercano di evitare qualsiasi complicità ideologica, ribadendo un parziale disimpegno politico, come nel caso di *Solaria* del 1926 e di *Letteratura* del 1937. Sul fronte del consenso al regime fascista, le riviste di Maccari, *Il Selvaggio*, e quella di Pavolini, *Il Bargello*, sposeranno la causa dell'ideologia dittatoriale, anche se con un atteggiamento critico espresso attraverso gli anni che le porta ad ospitare quel gruppo di *fascisti di sinistra*, come Vittorini, Pratolini, Gatto, Bargellini e Bonsanti, intellettuali che sposeranno più avanti altre cause culturali fino a schierarsi su posizioni completamente avverse al

regime. La bella stagione delle riviste si arricchisce dell'intenso dibattito sui *topoi* dell'identità nazionale e troverà in *Strapaese* e *Stracittà* i palcoscenici più adeguati.

### 1.3. Lo spirito dell'avanguardia futurista

Il più radicale movimento culturale italiano si presentava sin dagli inizi con un progetto globale: fungere da elemento contaminante tra cultura e vita, arte e politica, insieme al mito della macchina ed alla fede nel futuro. Nonostante gli atteggiamenti contraddittori, dovuti soprattutto alla esaltazione celebrativa dell'attivismo, del nichilismo e dell'aggressività, che conseguentemente sfoceranno nell'apologia del conflitto bellico e del regime mussoliniano, il fenomeno del Futurismo

ebbe una complessità maggiore di quanto appare, se ci si ferma alle figure più vistose e note. Rifiuto del passato, aggressività contro i borghesi, entusiasmo per il nuovo mito della macchina attirarono nell'area futurista molti che volevano una "rivoluzione" e che furono anarchici o comunisti, prima di confluire nel movimento fascista (Ceserani- De Federicis 1986: 85).

La società industriale, in via di espansione in Italia, offre al movimento futurista il terreno adatto per un discorso artistico-letterario e scientifico-sociale: promuovendo il culto della macchina e della velocità, i futuristi attraggono nella loro orbita molti intellettuali estranei alla nuova civiltà tecnologica, contribuendo alla diffusione di nuove espressioni artistiche come il cinematografo ed alla creazione di un nuovo linguaggio poetico più diretto ed efficace che viene propagandato attraverso i manifesti.

Paradossalmente, si può dire che il futurismo è un tipico fenomeno di reazione, il quale trova la sua origine nella discrepanza esistente tra realtà e poesia in un dato momento storico. [...] Ma questo è anche il periodo in cui la stampa e la letteratura popolare descrivono entusiasticamente, in uno spirito materialistico-evoluzionistico, i nuovi successi della tecnica che rendono piccolo il globo e permettono all'uomo di dominarlo: con accenti nietzscheani si lodano gli automobilisti sportivi e i pionieri del volo, si esalta la vita attiva, dinamica (tipica della mentalità americana) e la forte umanità moderna che vive nelle megalopoli, ebbra di elettricità, di telegrafia senza fili, di cinematografia, delle nuove macchine e delle loro folli velocità (Bergman 1978: 118-119).

La stessa guerra tra le Nazioni, riflesso macroscopico della lotta tra le classi e gli individui, rappresenta per il movimento futurista un terreno fertile, perchè l'agone bellico offriva la possibilità ai futuristi di inscenare la loro ideologia attivistica e demolitrice dei valori tradizionali. Per questi motivi molta critica ha risaltato la coincidenza delle linee programmatiche e teoriche dell'avanguardia italiana con quelle politiche del fascismo, in riferimento soprattutto all'idea nazionalista, al mito della violenza, all'esaltazione della guerra ed all'accettazione del sistema di produzione capitalistico.

Nonostante la vicinanza con il fascismo, l'ideologia futurista manterrà nel corso degli anni un atteggiamento critico nei confronti delle istituzioni alleate del regime dittatoriale: cogliendo gli aspetti innovatori della società industriale e del suo dinamismo, i futuristi si contrappongono a tutto ciò che rappresenta l'ideologia cattolica con la sua Istituzione millenaria, il Papato, criticando le forme tradizionali di potere politico rappresentate in Italia dalla Monarchia.

Sull'avvicinamento/convergenza del futurismo al fascismo e sulla sua effettiva azione storica, posta nei limiti cronologici delle origini dei due movimenti, concordano sia De Maria (1990) sia De Felice (1975).

I futuristi diedero al fascismo un loro fondamentale contributo soprattutto nella prima fase, un fervore morale che mancherà completamente al successivo fascismo, che in quel momento varrà a conciliargli le simpatie di alcuni intellettuali, e un tipo particolare di nazionalismo "cosmopoleggiante" e democratico che nulla aveva a che vedere con quello bolso, retorico, "romano", clericheggiante dei vari Corradini, Coppola e Federzoni (De Maria 1990: LII).

Circa le relazioni politico-culturali intrecciate negli anni tra Marinetti e Mussolini, la ricerca di Luciano De Maria stabilisce dei momenti cruciali per evidenziare i notevoli contributi che il Futurismo apportò all'ideologia del nascente movimento fascista. Marinetti e Mussolini si erano conosciuti fuggacemente nel 1915 durante la campagna interventista alla quale, come è noto, i futuristi parteciparono energicamente secondo i loro esuberanti e spettacolari metodi di propaganda e di lotta sperimentati durante le sintesi teatrali. Nell'immediato Primo Dopoguerra i due protagonisti dello scenario politico-culturale italiano stabilirono un sodalizio di cui è testimone una ricca corrispondenza epistolare e si rituffarono nella vita politica milanese.

L'elemento politico, insito sin dall'inizio nell'ideologia del movimento, si era concretato nel settembre del 1918 nella fondazione del *Partito politico futurista*, di cui i fogli *L'Italia futurista* e *Roma Futurista* avevano pubblicato il manifesto. I futuristi, insieme al movimento degli Arditi, formarono in diverse città i primi momenti associativi dei Fasci, infondendo alla nuova organizzazione uno spirito nuovo, sostanzialmente sconosciuto al vecchio rivoluzionarismo (De Maria 1990: LII).

Dal 1923 in poi il Futurismo tenderà un avvicinamento al movimento fascista sotto la spinta di un rinnovato nazionalismo postbellico, mosso dal desiderio di portare avanti la rivoluzione artistica propugnata nei suoi manifesti. In questo modo, riusciamo a spiegarci le ragioni profonde che indussero Marinetti a *ritrattare* la sua critica al fascismo, spinto negli Anni Venti da un amor patrio, sviscerato, rinunciando alla sua ideologia politica, anarchica e libertaria, per asserire, come farà nei Manifesti *Democrazia futurista* e *Al di là del Comunismo*, che il fascismo costituiva la realizzazione del programma minimo futurista.

Nei due Manifesti si possono cogliere le linee del programma politico dell'avanguardia italiana, che in parte riprendono il primo documento politico-ideologico del movimento, *Manifesto del partito futurista* (Marinetti [1917]1990: 379-383 e 471-499), i cui elementi essenziali possono essere così riassunti: suffragio

universale, socializzazione delle terre, nazionalizzazione delle principali industrie, libertà di sciopero, parificazione del lavoro femminile a quello maschile, contratti collettivi, assistenza e previdenza sociali, misure popolari per lo sviluppo economico, civile e dell'istruzione, provvedimenti per gli ex combattenti, un anticlericalismo intransigentissimo e l'introduzione del divorzio. Nell'intuito delle radicali trasformazioni rielaborate nell'ideologia sta comunque la contraddizione dello stesso Futurismo, dal momento che i suoi contenuti teorici spesso assunsero connotati del tutto diversi dal loro significato originale.

Le principali contraddizioni dell'ideologia letteraria del fondatore dell'avanguardia futurista vengono bene evidenziate da De Maria che, pur riconoscendogli il ruolo di poeta epocale, non elude il fondamento contraddittorio e ontologico su cui si basava tutta la sua teoria, vale a dire la guerra, il *pólemos* considerato il principale elemento dell'esistenza, le cui contraddizioni vengono riassunte nei seguenti punti:

Arte-vita e arte come consolazione e distrazione dalla vita; rescissione volontaria e cruenta dagli schemi poetici ottocenteschi e persistenza di una insopprimibile declamabilità; sconsecrazione dell'Arte e culto esaltato, romantico della medesima; primato genitale della sessualità e tendenziale sfociare, con il tattilismo, nell'erotizzazione di tutto il corpo; concezione politica intimamente anarchica e libertaria e accettazione della statolatria e gerarchizzazione fascista (De Maria 1990: LIII).

La divulgazione dei contenuti culturali attraverso i manifesti programmatici permetterà di rompere la barriera tra discorso artistico elitario e masse popolari, perché la "democrazia futurista" vuole populisticamente chiudere la spirale aristocratica dell'intellettuale geloso del suo ruolo e rendere accessibile ad ogni grado della popolazione la sua creazione artistica. Sul piano della tradizione culturale, il futurismo sembra inserirsi nel contesto della letteratura nazionale su una linea paradossalmente continuativa: se per i futuristi gridare contro il *chiaro di luna* era un'aperta manifestazione contro ogni forma di sentimentalismo romantico, nella nuova figura dell'eroe/poeta viene esaltato il binomio uomo-macchina e, di conseguenza, affermato un *neoromanticismo macchinista* intriso di spirito vitalista e polemologico.

Nell'ambito della tradizione letteraria italiana, infatti, i futuristi riflettono su canoni e protagonisti della storia letteraria, ricongiungendosi idealmente alla triade trecentesca di Dante, Boccaccio e Petrarca, di cui esaltano le opere e la novità formale, ma ne criticano gli interpreti, preoccupati solo di apportare chiose e riducendo il loro contenuto poetico a sterili osservazioni critiche che riducono la *Divina Commedia* ad un puro «verminaio di glossatori» (Marinetti [1910]1990: 379-382). Queste premesse permettono di parlare del futurismo come movimento intrinseco alla storia della Nazione, per niente avulso dal suo contesto problematico e regionale e sicuramente foriero di novità teoriche, capace di riportare l'attenzione verso l'immenso patrimonio culturale italiano, introducendo la letteratura nazionale nel grande concerto della cultura europea, così come era avvenuto per la poesia trecentesca e per la ricca e multiforme creazione artistico-letteraria del Cinquecento italiano.

All'interno di questo contesto storiografico va posta anche la questione delle origini del movimento insieme a quello strettamente interno all'avanguardia futurista, vale a dire, della forbice interpretativa tra Futurismo e Marinettismo. Non c'è dubbio che i due termini interagiscono, perchè non è difficile riconoscere una commistione tra correnti del movimento, vista la vicinanza complessa e la confluenza diretta di tutti i rivoli futuristi nel grande fiume Marinetti (De Maria 1981). Una precisazione che rimanda, a sua volta, al problema della distinzione, nella periodizzazione del movimento, tra un primo ed un secondo Futurismo ed alle implicazioni che l'avanguardia italiana avrà nel Ventennio fascista.

La bipartizione tra primo e secondo Futurismo (De Maria 1990) incontra il suo bivio nel 1920 soprattutto per quanto riguarda il filone letterario. Questo passaggio segna una degenerazione in scuola del primo movimento e finisce per canonizzarsi in un modello di tecnica letteraria, rappresentato dallo stile parolibero. Lo svilimento della teoria del primo Futurismo non può essere compensato dai protagonisti successivi perchè, «anche nel caso dei migliori, un Farfa e un Fillia ad esempio, non si oltrepassa l'ambito di un garbato epigonismo» (De Maria 1990: 1209-1215).

[...] dal 1914 in Italia il futurismo iniziò a scindersi in varie correnti, accomunate soprattutto dal tentativo di sottrarre il programma estetico del movimento alla piega politica nazionalista e interventista che ad esso stava dando Marinetti. Le prime forme vistose di dissidenza si manifestarono all'interno del gruppo fiorentino della rivista *Lacerba*, che sin dall'inizio aveva difeso un tipo di futurismo moderato, meno entusiasta della modernità e meno sperimentalista di quello dei milanesi, capeggiati da Marinetti. Già nel 1913 Lucini [...] aveva dichiarato su *La Voce* [Palazzeschi 1990: xiii-xxvi] la propria avversione al *caos futurista*; nel 1914 Papini prendeva le distanze da Marinetti con *Il mio futurismo*, e Palazzeschi pubblicava su *La Voce* una *Dichiarazione* in cui rompeva apertamente con il futurismo marinettiano. L'anno successivo, l'articolo *Futurismo e Marinettismo* firmato da Palazzeschi, Papini e Soffici e pubblicato su *Lacerba*, decretava il definitivo distacco dalla rivista di Marinetti (Ceserani- De Federicis 1986: 85).

Come limite cronologico dell'affermazione dell'ideologia futurista, non compromessa politicamente, bisogna arrivare allo scoppio della Prima Guerra Mondiale; dopo questa data il movimento futurista perderà

la sua vitalità... il suo rilievo internazionale, acquisendo invece una più spiccata fisionomia politica. Marinetti continua a pubblicare una lunga serie di manifesti, che però sempre più raramente trovano risonanza fuori dai confini d'Italia e hanno spesso scarso rapporto con la letteratura. Continuare ad usare il termine futurismo per un'arte ufficiale filofascista, borghese e reazionaria (Marinetti divenne, in pieno regime fascista, accademico d'Italia nel 1929) vorrebbe dire sottrarre al termine ogni plausibile motivazione etimologica (Bergman 1978: 118).

In riferimento all'egemonia dell'ideologia marinettiana sul movimento futurista, le pagine autobiografiche del fondatore dell'avanguardia italiana ci permettono di fissare alcuni elementi che ne favoriscono il carattere e la psicologia (Marinetti

[1929]1990: 1053-1087). La poetica marinettiana intreccia i suoi temi con quelli della parabola esistenziale dello stesso autore, a conferma della contaminazione tra arte e vita, una delle costanti della sua teoria. I tratti e i connotati psicologico-esistenziali della vita marinettiana, la vibrante disponibilità alla lotta e alla guerra, il nazionalismo esasperato e l'individualismo presuntuoso, il gusto della mitizzazione erotica, della teatralità, della retorica sono elementi tutti *in fieri* nella formazione egiziana di Filippo Tommaso Marinetti e ne accompagneranno i caratteri salienti della sua vulcanica operatività. Così come va tenuta in massima considerazione l'acquisizione di una solida cultura di base che il fondatore dell'avanguardia futurista va perfezionando negli anni della formazione con la lettura dei classici della letteratura mondiale, la cui preferenza va per quelli di origine francese e italiana.

Marinetti nei suoi anni egiziani svilupperà una propria sensibilità intellettuale, tutta italiana:

Alle sollecitazioni familiari ed ambientali che condizionano la struttura psicologica e la formazione umana e letteraria di Marinetti (per esempio le letture materne di Dante a parziale correttivo di una istruzione scolastica prevalentemente francese) si aggiungono gli stimoli e le rivelazioni assunti nel collegio Saint François Xavier dei Padri Gesuiti francesi, dove Marinetti nel 1888 inizia gli studi che suscitano in lui un acceso amore per la letteratura e gli aprono la possibilità di scoperte personali nel campo della letteratura francese come, per esempio, quella di Zola la cui lettura costituisce uno dei motivi dell'espulsione dal collegio [...] (Paglia 1977: 32-33).

Nel 1893 Marinetti lascia l'Africa e si trasferisce a Parigi per conseguire il *baccalauréat en lettres*: da questo momento in poi la capitale francese diventerà il suo costante punto di riferimento. Gli ultimi anni dell'Ottocento li trascorre in Italia, dove la famiglia si è trasferita e la casa di via Senato 2, a Milano, diventerà il quartier generale dell'avanguardia italiana dopo che il giovane Marinetti conclude gli studi in giurisprudenza discutendo una tesi su *La corona nel governo parlamentare* presso l'Università di Genova. I primi anni del '900 sono momenti fondamentali per la definizione della sua ideologia e per i rapporti culturali che riesce ad intrecciare nella capitale lombarda, definita antitetivamente, nel corso della lunga elaborazione teorica, *tradizionale e futurista*.

La grande disponibilità economica gli permette di supportare la frenetica ed intensa attività culturale che, grazie alla grande capacità di intrecciare rapporti come organizzatore di cultura, gli dà una notevole notorietà presso i circoli culturali. Polo di attrazione e grande momento di dibattito diventa allora la rivista *Poesia*, coinvolgendo l'*intelligentia* più disparata, da D'Annunzio a Ceccardi, da Kahn a Trilussa, da Bracco a Sem Benelli, con un'evidente caratterizzazione estetizzante, che permette – allo stesso tempo – la convivenza di personalità lontane tra loro. La rivista si trasforma nel corso degli anni in strumento di innovazione con la famosa inchiesta sul verso libero nel 1907 (Lucini 1971; Piscopo 1982; Marinetti [1929]1990), anticipando le problematiche dei primi manifesti futuristi e i contenuti teorici del movimento. Le grandi trasformazioni strutturali degli inizi del Novecento incidono anche sui

mutamenti delle teorie poetiche; in questo modo si spiega la reazione contro la poesia simbolista da parte di Marinetti che può essere addotta ai suoi anni del periodo egiziano ed al contrasto vissuto intensamente fra il clima da “mummie e da museo” proprio dell’Egitto e dell’Italia, contrapposto a quello della Parigi moderna e della Milano industriale.

Agli inizi della sua avventura culturale, nell’avanguardia italiana si cerca un termine legato alla civiltà della tecnica, legata ai concetti di dinamismo ed elettricità e capace di rappresentare una sfida generazionale, una proiezione di energie e forze creative che rompono con tutto ciò che simbolizza il passato; comincia, così, a circolare l’ipotesi che la parola data poi al movimento sia stata presa da Marinetti dalle iniziali del suo nome, *FuTurisMo*, anche se molti critici concordano sulle origini catalane del vocabolo che è arrivato a Marinetti attraverso le pubblicazioni critiche della rivista francese *Mercure de France* (1/12/1908), con riferimenti alla conferenza *El Futurism*, pronunciata da Gabriel Alomar all’Università di Barcellona, il 18 giugno 1904.

Nel crogiolo delle correnti futuriste italiane va comunque riconosciuto un importante ruolo alla cosiddetta *pattuglia azzurra*, che si ritrova nella redazione della rivista *L’Italia futurista* e che grandi implicazioni avrà nella diffusione di un forte interesse psicologico ed esoterico, il cui rilevante prodotto letterario consiste nella *écriture automatique*, ripresa dal Surrealismo (Ceserani 1986: 86-87). Di fronte al nuovo scenario bellico le parole in libertà danno vita ai testi creativi procedendo ad una estetizzazione della politica, il cui diretto riflesso sarà quello di una tendenza ideologica che anticipa l’ideologia fascista. «La guerra sola igiene del mondo» diventerà l’assioma marinettiano più evidente per sostenere la lotta interventista e creare intorno ad essa un bellicismo estetizzante, contribuendo a dare una forte incidenza ideologica al movimento politico fascista.

I canoni ideologici che evidenziano l’originalità del movimento futurista si basano nei seguenti quattro fondamenti: l’attivismo, l’antagonismo, il nihilismo e l’agonismo (Poggioli 1964).

La contestazione del luogo comune, anzi meglio di tutta una consuetudine che si prospetta come un enorme topos, identificato non come avviene nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* con l’istituzione letteraria stessa, ma con un modo di pensare e di agire di tipo interagente nei più vari campi, dalla filosofia ai tribunali; l’accusa senza riserve rivolta contro la concezione di vita borghese; l’impegno dissacratorio del nuovo intellettuale; la scommessa per la novità in sede letteraria ed artistica, come ipotesi per scardinare ogni codificazione e museificazione di ordine sociale; la ventata anarchica di costruire integralmente un nuovo contesto di vita dopo aver dalle radici spazzato via ogni vecchiume. Quante di queste proposizioni si travasino nel futurismo è superfluo sottolineare (Piscopo 1982: 1703).

Il linguaggio poetico risulta un’opposizione ed un correttivo alla corruzione linguistica della cultura di massa, falsamente rappresentata da una generazione di accademici, espressione del tradizionalismo e del passatismo, dei «paludamenti delle



vecchie accademie, degli scaffali stantii delle biblioteche e della polvere dei musei». Il nihilismo è una reazione all'ambiente spirituale e sociale nel quale l'uomo è obbligato a vivere, mentre la ricerca dello scontro, del conflitto ad ogni costo si coniuga con l'agonismo che significa tensione al sacrificio ed alla esaltazione del gesto eroico-sacrificale, «una passione iperbolica, un arco teso verso l'impossibile, una forma paradossale e positiva di distruzione spirituale» (Del Noce 1965) che spinge i futuristi a cercare di superare i limiti naturali e umani.

L'esaltazione futurista della macchina, i cui riferimenti sono già evidenti nel *Manifesto di Fondazione del Futurismo*, rappresenta il passaggio obbligato,

si può dire, per una tessitura storico-critica delle fasi del suo sviluppo. Nello stesso tempo, però, potenzia anche l'incisività di quelle direzioni germinali che sin da ora viene imboccando la visione futurista dell'arte, dietro la spinta di una forza nativa che, tanto più acuta nell'atto decisivo della presentazione, tende a trasformare, per via immediata e con il minimo divario possibile, ogni proposizione dichiarativa nel suo diretto equivalente testuale (Bettini 1977: 78-79).

Nel *Manifesto* Marinetti esalta la contemporaneità macchinista, come essenza della poesia coniugata con la materia degli oggetti, cui viene attribuita dignità prosastica poco sperimentata fino ad allora nei componimenti letterari. La ribellione alla tradizione viene cantata insieme all'amore del pericolo; l'audacia, l'energia e la temerarietà vengono associate all'insonnia febbrile, alla corsa e al salto mortale; schiaffi e pugni, velocità e simultaneità vengono contrapposti agli atteggiamenti pensosi passatisti, in cui prevalevano l'immobilità, il sogno e l'estasi. Nell'ultimo punto del *Manifesto* si evidenzia il progetto teorico e letterario del Futurismo, esaltando le «grandi folle del lavoro e delle sommosse, le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne» (Marinetti [1909]1990: 7-14) e decantando l'orizzonte macchinistico e fumante del nuovo paesaggio urbano.

Per Pär Bergman, è Mario Morasso ( Morasso 1905; Godoli 2001: 756-758), colui che ispira le grandi sintesi macchiniste futuriste,

il profeta del motore a scoppio, che riecheggia nei manifesti letterari di Marinetti: colui che con *La nuova arma* (1905) e *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907) aveva salutato «l'uomo della velocità» (il wattman) e predicato la nuova «estetica della velocità», da cui sarebbero nate opere paragonabili alla *Vittoria di Samotracia* [...]. Nel poema in prosa *La mort tient le volant*, pubblicato per la prima nei numeri ottobre-gennaio di *Poesia* 1907-1908 con il titolo *Le circuit de la jungle* e ispirato alle gare automobilistiche di Brescia, l'entusiasmo di Marinetti si approssima alla realtà, diviene meno idealistico (il poeta, del resto, aveva quell'anno acquistato un'automobile). L'ebbrezza della velocità è certamente un elemento nuovo, sebbene i legami con la tradizione simbolista rimangano rilevanti. Comunque, è possibile che l'opera sia stata sentita come programmatica: il dio della nuova era, la Velocità, attacca la vecchia poesia simbolista, segnata e posseduta dalla morte. Secondo noi, fu la lettura dell'opera già citata di Morasso che portò Marinetti a rompere definitivamente e apertamente con il simbolismo e ad accettare i prodigi tecnici della realtà moderna (Bergman (1978-1908): 119).

La riflessione intorno al significato della macchina definisce l'architrave dell'ideologia del movimento:

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi futuristi, sostituiremo alla prima, e che io chiamo *Splendore geometrico e meccanico*. Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa (Marinetti [1914]1990: 98-99).

Il nuovo impeto romantico-prometeico si viene scenificando nella civiltà tecnologica con un vitalismo antropologico che trova riscontro nei suoi aspetti più evidenti: le insegne luminose, il traffico cittadino, lo sfrecciare convulso di tram e automobili, i primi voli aerei. La modernità del pensiero avanguardista crea una metafisica della tecnica, attraverso cui poter liberare l'uomo dalle fatiche e dai lavori pesanti dei secoli passati. Si afferma, dunque, una volontà creativa con un retaggio illuminista nel tentativo di superare il binomio romantico uomo/natura:

la metallizzazione del corpo e dell'ambiente in cui egli vive definiscono lo scenario in cui dovrà attivarsi la nuova sensibilità umana che, oltre al contesto urbano troverà la sua giusta collocazione tra il rumore delle ferraglie belliche. Così come la nuova ideologia macchinista, sul piano prettamente stilistico, incontrerà nei versi delle parole in libertà e dell'immaginazione senza fili la sua più adeguata espressione artistica, perchè esse stesse hanno origine diretta nel nuovo contesto tecnologico dell'era moderna. Perchè, tutto ciò che nelle parole in libertà non concorre ad esprimere col nuovissimo splendore geometrico-meccanico la sfuggente e misteriosa sensibilità futurista, deve essere risolutamente bandito (Marinetti [1914]1990: 103).

L'affermazione marinettiana «un'automobile ruggente che sembra correre su rotami è più bella della vittoria di Samotracia» richiama a sua volta l'ode al «vibrante fervore notturno delle miniere, l'esaltazione delle officine, dei ponti, i piroscafi avventurieri, i locomotori, e il volo oscillante degli aeroplani». Nel primo Futurismo, infatti, la macchina si converte nel massimo simbolo poetico.

Paolo Buzzi (1932: 23) declama:

La Lira è la macchina

Oggi

E:

ti estendi, Anima,

come un elemento di macchina

Vasari, in *Raun* (1933), rappresenta l'automa come un ominide:

Sorge un automa  
Nella testa, spirali di fili elettrici,  
sotto la fronte-dinamo  
due fari-soli  
e la bocca-megafono  
dell'automata ominide  
gridò al mondo inginocchiato...

mentre Buzzi ne configura il futuro insieme a robot che abitano il mondo:

E fabbricate le macchine per fabbricare le macchine

.....  
Una mostruosa femmina  
Si sposerà con un maschio mostruoso.  
Nasceranno i figli impossibili del futuro.  
I membri saranno di ferro, ma eterei:  
e le energie di fuoco, ma spente

All'origine della mitologia macchinista c'è un'invenzione di Marinetti, riassunta nel romanzo *Mafarka le futuriste*:

in nome dell'Orgoglio umano che adoriamo, io vi annuncio prossima l'ora in cui uomini dalle tempie larghe e dal mento d'acciaio figlieranno prodigiosamente, solo con uno sforzo della loro volontà esorbitata, dei giganti dai gesti infallibili... Io vi annuncio che lo spirito dell'uomo è una ovaia inesercitata... E noi lo fecondiamo per la prima volta! (Marinetti [1911]1990: 253);

mentre l'intuizione macchinista viene esplicitata ne *L'uomo complicato e il regno della macchina del 1910*:

...esaltiamo l'amore per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle guance dei meccanici, aduste e imbrattate di carbone. Non avete mai osservato un macchinista quando lava premurosamente il gran corpo possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata (Marinetti [1910]1990: 253).

La macchina, quindi, è un organismo che possiede una sua intelligenza e si converte nel prolungamento dei nervi di chi la crea o la conduce: i superuomini marinettiani vivono in questa atmosfera d'acciaio intrisa di *erotismo metallico* e disprezzano:

l'orribile e pesante Amore, guinzaglio immenso col quale il sole tiene incatenata nella sua orbita la terra coraggiosa che certo vorrebbe balzare a casaccio, per correre tutti i suoi rischi siderali. Noi siamo convinti che l'amore – sentimentalismo e lussuria – sia la cosa meno naturale del mondo. Non vi è di naturale e

d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie. L'amore – ossessione romantica e voluttà – non è altro che un'invenzione dei poeti, i quali la regalarono all'umanità... E saranno i poeti che all'umanità lo ritoglieranno come si ritira un manoscritto dalle mani di un editore che si sia dimostrato incapace di stamparlo degnamente (Marinetti [1910]1990: 252-253).

La macchina è considerata vitale ed intelligente allo stesso modo dell'uomo moltiplicato ed ha una funzione sociale di liberazione, perciò bisogna difenderla e proteggerla. L'ottimismo macchinista, pertanto, si dispiega su un orizzonte avveniristico in cui non sarà più permesso all'uomo moderno e moltiplicato di morire se non in termini di eroismo bellico:

il nostro franco ottimismo si oppone così, nettamente, al pessimismo di Schopenhauer, di quel filosofo amaro che tante volte ci porse il seducente revolver della filosofia per uccidere in noi la profonda nausea dell'Amore coll'A maiuscola. È appunto con questo revolver che noi bersagliamo allegramente il gran Chiaro di luna romantico (Marinetti [1910]1990: 301).

In questo nuovo scenario teorico, alla poesia del ricordo nostalgico fa da contrappeso la poesia dell'attesa febbrile, alle lacrime della bellezza si sostituisce il profilo tagliente, affilato del pilota, dello *chauffeur* e dell'aviatore; alla concezione romantica dell'immortale succede quella del divenire, del perituro, del transitorio e dell'effimero (Marinetti [1909]1990: 302-303; Martínez-Peñuela Virseda 2004).

L'ideologia futurista ha un riscontro immediato ed evidente nel processo di rinnovamento della vita sociale della Nazione, generando un nuovo stile di vita che prende a modello il più rappresentativo feticcio della metafisica futurista, l'automobile: nata come mezzo elitario e privilegio di una classe borghese, col passare degli anni viene influenzando diverse generazioni fino a diventare oggetto di culto dello spirito moderno.

Alla luce di questi risultati, si può parlare di *organicità* del movimento futurista al contesto politico-culturale dell'Italia tra le Due Guerre; le sue intuizioni moderniste e la capacità di accelerare il processo di rinnovamento del Paese sono state acutamente sottolineate da Antonio Gramsci (Gramsci [1921]1975: 2109-2110):

I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni prodotte dalla loro attività fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta: hanno avuto fiducia in se stessi, nella foga delle energie giovani, hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio; hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione, quando i socialisti non avevano una concezione altrettanto precisa nel campo della politica e dell'economia, quando i socialisti si sarebbero spaventati [...] al pensiero che bisognava spezzare la mac-

china del potere borghese nello Stato e nella fabbrica. I futuristi nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari.

Si può affermare, allora, che con l'avanguardia futurista la cultura italiana riceve una forte spinta innovatrice, riproponendo ancora una volta un peculiare paradosso nella storia della Nazione: alla situazione di instabilità politico-economica si contrappone un grande fermento culturale che ha attraversato altre epoche storiche, come il Medioevo ed il Rinascimento. Consapevoli delle trasformazioni radicali del proprio tempo, i futuristi incrociano l'avvenire senza alcuna remora del passato e anticipano gli scenari attuali dell'era informatica con sottile percezione ed acuta intuizione poetica.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Tra la numerosa bibliografia di Filippo Tommaso Marinetti, il testo *Teoria e invenzione futurista*, introduzione e postfazione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori (*I Meridiani*), 1990, 2<sup>a</sup> ed., rappresenta un'antologia completa dell'opera del fondatore dell'avanguardia italiana ed è stato ritenuto guida indispensabile per questo lavoro. Oltre alla bibliografia citata nel testo, abbiamo tenuto conto anche di una bibliografia di carattere generale per i riferimenti alle avanguardie artistiche e letterarie, al contesto storico ed ai problemi di storiografia letteraria, i cui autori vengono di seguito riportati.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBAGNANO, N., FORNERO, G. (1986): *Filosofi e filosofie nella Storia*, vol. III, Torino, Paravia.
- ASOR ROSA, A., (1975): *La cultura italiana del Novecento*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, voll. II-IV, pp. 821-1658.
- ASOR ROSA, A. (1977): «Avanguardia», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. 2, pp. 195-331.
- BENJAMIN, W. ([1936]1978): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- BERGMAN, P. (1978): «Il futurismo italiano», in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Fondazione Treccani, pp. 118-124
- BETTINI, F. (1977): «Analisi testuale del primo manifesto futurista», in F. Bettini *et al.*, *Marinetti futurista*, Napoli, Guida, pp. 75-94.
- BERNAL, J. L., (1988): *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BOBBIO, N. (1987): «Profilo ideologico del Novecento», in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, pp. 9 -216.
- BONET, J. M. (1995): *Diccionario de las vanguardias en España, (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial.

- BRETON, A. (1952): *Entretiens*, Paris, Gallimard.
- BRIHUEGA, J. (1986): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.
- BRIOSI, S. (1986): *Marinetti e il Futurismo*, Lecce, Milella.
- BÜRGER, P. (1990): *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BUZZI, P. (1932): *Opere Complete*, Torino, Bocca editore.
- CACCIARI, M. (1978): *Krisis. Saggio sulla crisi dell'Impero austro-ungherese*, Milano, Feltrinelli.
- CALVESI, M. (1980): *Il futurismo: la fusione della vita nell'arte*, Milano, Fratelli Fabbri editore.
- CASTRONOVO, V. (1975): «La storia economica dall'Unità ad oggi», in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, Torino, Einaudi, vol. IV, tomo I, pp. 5-670.
- CESERANI, R., DE FEDERICIS, L. (1986): «La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura», *Il Materiale e l'immaginario*, 5, pp. 81-102.
- CLAIR, J. (1998): *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Torino, Allemandi.
- CONTINI, G. (1970): *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- DE FELICE, R. (1975): *Mussolini il rivoluzionario, 1893 – 1920*, Torino, Einaudi.
- DEL NOCE, A. (1965): *Il problema dell'ateismo*, Il Mulino, Bologna.
- DE MARIA, L. (1981): *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 4<sup>a</sup> ed.
- DE MARIA, L. (1990): «Introduzione e postfazione», in *Teoria e Invenzione futurista*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2<sup>a</sup> ed., pp. xxvii-c.
- DE MICHELIS, M. (1975): *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- ELUARD, P. ([1937]1966): *Poesie*, Torino, Einaudi.
- FERRARI BRAVO, L. (ed.) (1977): *Imperialismo e classe operaia multinazionale*, Milano, Feltrinelli.
- FERRONI, G. (1995): *Storia della Letteratura italiana*, vol. IV, Torino, Einaudi.
- FLORA, F. (1925): *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori.
- FOSSATI, P. (1982): «Pittura e scultura fra le due guerre», in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 175-245.
- GARCÍA LORCA, F. ([1940]1996): *Poeta en Nueva York*, in *Obras Completas. Prosa*, vol. I., ed. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 163-173.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. et al. (1997): *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid-Bilbao, Ministerio de Educación y Cultura.
- GODOLI, E. et al. (2001): *Dizionario del Futurismo*, Firenze, Vallecchi.
- GODOLI, E. (2001): *Dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1975): *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- GRAMSCI, A. ([1921]1975): *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, vol. III, Torino, Einaudi.
- GRISI, F. (1990): *I Futuristi*, Roma, Newton Compton.

- GUGLIELMINETTI, M. (2005): «Poeti, scrittori e movimenti culturali del Primo Novecento», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. 16, Roma-Milano, Salerno Editrice/Il Sole 24 ore, pp. 1017-1140.
- GUGLIELMINO, S. (1986): *Guida al Novecento*, Milano, Palumbo, 4<sup>a</sup> ed.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- HOBBSAWM, E. J. (1995): *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli.
- ISNENGI, M. (1997): *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino.
- IURILLI, A. (1996): *Novecento letterario italiano. Repertorio bibliografico*, Lecce, Palomar.
- JACOBBI, R. (1982): «Avanguardia di Filippo Tommaso Marinetti», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1715-1751.
- LAMBERTI, M. M. (1982): «I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti», in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 5-174.
- LAMBERTI, M. M. et al (1982): «Storia dell'arte italiana: dal Medioevo al Novecento», *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2<sup>a</sup> parte, vol. III.
- LLANOS GÓMEZ, A. (2008): *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- LUCINI, G. P. (1971): *Scritti critici*, a cura di E. Sanguineti, Bari, Laterza.
- MAGRIS, C. (1980): *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 3<sup>a</sup> ed.
- MAJAKOVSKIJ, V. (1977): *Opere scelte*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli.
- MANGONI, L. (1974): *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza.
- MANN, T. (1924): *Der Zauberberg*, Berlin, S. Fischer Verlag.
- MARINETTI, F.T. (1990): *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2<sup>a</sup> ed.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VÍRSEDA, A. M<sup>a</sup>. (2004): «Intertextualidad, multidisciplinariedad y transcodificación en el futurismo», *La Europa de la escritura*, Madrid, La Discreta.
- MASI, A., (2007): *Storia dell'Arte Italiana 1909-1942*, Città di Castello (PG), Edimond.
- MORASSO, M.. (1905): *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Bocca editore.
- MORELLI, G. et al. (1994): *Ludus. Gioco, Sport, Cinema nell'avanguardia spagnola*, Milano, Jaca Book.
- MUSIL, R. (1957) *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin, Rowolt Verlag.
- NICOLOSO, P. (2008): *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi.
- NIETZSCHE, F. (1968): *Also sprach Zarathustra, Opere Complete*, ed. italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- PAGLIA, L., (1977): *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia.

- PALAZZESCHI, A. (1990): «Prefazione» a *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2<sup>a</sup> ed., pp. xiii – xxvii.
- PALAZZESCHI, A. et al. (1915): «Futurismo e Marinettismo», *Lacerba*, 7. [E in L. De Maria (1990), pp. xxvii-c].
- PETRONIO, G. (1970): «I nuovi mezzi espressivi e i rapporti con il pubblico», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1189-1213.
- PETRONIO, G. (1980): *L'attività letteraria in Italia*, Milano, Palumbo.
- PISCOPO, U., (1982): «Il futurismo italiano», in *Novecento: gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, Vol. II, Milano, Marzorati, pp. 1696-1707.
- POGGIOLI, R. (1964): *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- PROUST, M. (1946): *Du côté de chez Swamm*, Paris, Librairie Gallimard.
- RICCIONI, I. (2006): *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza del futurismo nel pensiero sociale e culturale contemporaneo*, Roma, L'albatros.
- RIPELLINO, A. M. (2002): *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 2<sup>a</sup> ed.
- RUFINO, U. (2001): «Il linguaggio poetico futurista: gestualità e teatralizzazione della parola», in *Lengua y Lenguaje poético. Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas*, Valladolid, Editorial Universitaria, pp. 709-716.
- SALARIS, C. (1992): *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti.
- SALARIS, C. (1997): *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti.
- SALARIS, C. (1998): *Bibliografia del Futurismo*, Roma, Biblioteca il Vascello - Stampa Alternativa.
- SALSANO, R. (2006): *Trittico futurista. Buzzi, Marinetti, Settemelli*, Roma, Bulzoni editore.
- SALVATORELLI, L., MIRA, G. (1975): «Lo stato corporativo», in *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, pp. 538-585.
- Sanguineti, E. (1969): *Poesia del Novecento*, Bari, Laterza.
- SARMIENTO, J. A. (1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista*, Madrid, Hiperión.
- SCHAPP, J. (2004): *Filippo Tommaso Marinetti. Teatro*, Milano, Oscar Mondadori, Vol. I-II.
- SERRI, M. (2005): *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte: 1938-1948*, Trieste-Milano, Il Corbaccio.
- SOHN-RETHEL, A. (1974): *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, Milano, Feltrinelli.
- SORIA OLMEDO, A. (2007): *La generación del 27*, Madrid, Istmo.
- SPENGLER, O. (1918): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Wien, Verlag Braumüller.
- TESSARI, R. (1973): *Il mito della macchina*, Milano, Mursia.
- TORRE, G. de (1965): *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- VASARI, R. (1925): *L'angoscia della macchina*, Torino, Rinascimento.
- VASARI, R. (1933): *Raun*, Milano, Cappuccio – Il libro futurista.