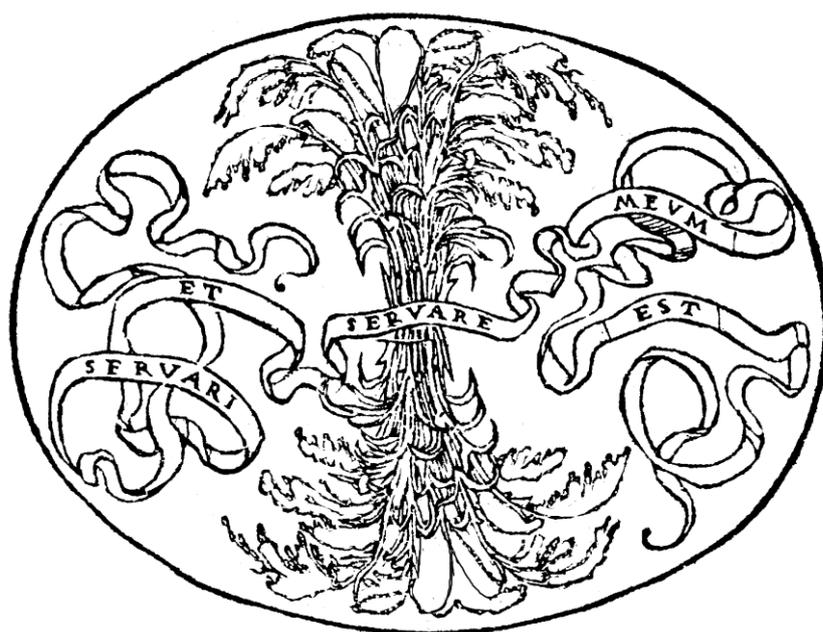


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 20/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze  
[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- F. CAGLIOTI, *Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca* p. 1
- R. LUPOLI, *Un affresco inedito di Cesare Baglione: l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano* p. 45
- T. COI, *Liberio Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento* p. 79
- P. RUSCONI, *Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheinwiller e il suo contesto* p. 116

### I PROGETTI DELLA FONDAZIONE MEMOFONTE

- S. RINALDI, *Note introduttive alla trascrizione del ms. Sloane 2052 di Theodore de Mayerne* p. 143
- G. ZACCARIOTTO, *Riordino del Medagliere Estense* p. 162
- M. BERTELLI, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo. Manifesti futuristi* p. 181
- G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»* p. 197

### ARTE & LINGUA

- D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* p. 271
- L. SALIBRA, *Interni ed esterni parigini ne Il Marchesino Pittore di de Pisis* p. 292



## ARTE FUTURISTA 1910-1934. COINCIDENZE E COLLISIONI LESSICALI NEI MANIFESTI DEI «PRIMITIVI DI UNA NUOVA SENSIBILITÀ»

### *Premessa*

In *Una comunicazione accademica*, pubblicata nel 1920 nella raccolta di elzeviri *Pesci rossi*, Cecchi immaginava che in un futuro lontano alcuni archeologi avessero ritrovato frammenti di testi pubblicati in Italia, con le testimonianze di una lingua «che contiene come per incidente alcune voci italiane, ma non è lingua italiana», bensì «un'opera d'un dialetto o gergo perduto o d'una lingua artificiale e scismatica»<sup>1</sup>. Questa breve prosa, ironica e graffiante, testimonia il grado di innovazione della lingua futurista e insieme lo sconcerto dei letterati rondisti di fronte alle intemperanze lessicali di Marinetti e dei suoi compagni di strada. Con una metodologia degna di quegli archeologi immaginari, sono state rintracciate e decodificate le parole dei futuristi conservate nei loro manifesti, reliquie che, raccogliendo ancora le suggestioni di Emilio Cecchi, «noi oggi serbiamo con la pietà dello storico», verso «tutto quanto rimane ad attestare il loro transito sul mondo»<sup>2</sup>. Suggestioni che al contempo sostengono l'importanza del progetto promosso nel 2017 dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte onlus per l'indicizzazione dei manifesti futuristi<sup>3</sup>.

La base della ricerca è costituita dall'antologia dei materiali futuristi elaborata da Luciano Caruso, in una prima edizione S.P.E.S.-Salimbeni del 1980 e in una successiva, solo S.P.E.S., del 1990: un'opera esaustiva che riunisce testi redatti ed editi tra il 1909 e il 1944, dal manifesto *Le Futurisme* apparso sul «Le Figaro» del 1909 al *pamphlet* di Enrico Prampolini intitolato *Arte polimaterica* del 1944<sup>4</sup>. All'interno di questa antologia sono stati considerati i manifesti più significativi in considerazione delle complessità e varietà lessicali, per individuare, sulla base anche dei più completi dizionari del Futurismo, ricorrenze di singoli termini e polirematiche<sup>5</sup>.

La ricerca si è poi concentrata, a partire dalle più recenti interpretazioni della storiografia statunitense e dalla lunga e complessa interrelazione tra storia e critica d'arte del Futurismo, su tredici manifesti strettamente interrelati fra di loro, relativi alle arti visive, distinti quindi da quelli riguardanti l'estetica, l'architettura e le arti applicate, con l'obiettivo di evidenziare le strategie argomentative e la trasmissione di lemmi, frasi e concetti all'interno di un linguaggio codificato dagli artisti futuristi, autodefinitisi «i primitivi di una nuova sensibilità»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> CECCHI 1973, pp. 60-61.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>3</sup> Si veda in questo numero della rivista il contributo di Massimiliano Bertelli, che illustra dettagliatamente il progetto.

<sup>4</sup> Da ora in poi ogni manifesto citato è seguito da un numero arabo che rimanda alla numerazione della raccolta Caruso. Sulla base della eterogeneità dei materiali raccolti, Caruso li suddivise tra a) manifesti, b) proclami, c) interventi e d) documenti, non risolvendo però le questioni concernenti l'attribuzione di alcuni manifesti e le loro vicende editoriali. Caruso ha scritto che «il nostro progetto fin troppo ambizioso era quello di dare la prima versione di ogni manifesto [...]; ma se questo è stato spesso possibile per il primo periodo, lo stato di dispersione del materiale ha reso ben presto disperante ed inutile la ricerca» (CARUSO 1990, p. 57).

<sup>5</sup> Per un approfondimento sulla fortuna storico-critica dei lemmi futuristi si vedano: *DIZIONARIO ESSENZIALE DEL FUTURISMO* 1973; *DIZIONARIO DEL FUTURISMO* 1992; SALARIS 1996; DI CRISTINA 1998; *IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO* 2001.

<sup>6</sup> In *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C è così dichiarata l'esplicita adesione al primitivismo vissuto come espressione di modernità. Si veda MESSINA 1994 e in particolare il capitolo *Le tracce di una via italiana*, pp. 109-203. Per la storiografia statunitense si veda *ITALIAN FUTURISM* 2014; sulla storia e la critica del Futurismo resta fondamentale il contributo di CRISPOLTI 1986. Per un parallelo con l'analisi linguistico-contenutistica dei manifesti in area francofona si veda anche MILAN 2009, pp. 155-171; a cura di Stefania Stefanelli, *I MANIFESTI FUTURISTI* 2001, primo contributo sul lessico futurista, che ha offerto un modello di metodo alla presente ricerca;

Questi manifesti sono poi stati considerati a livello di intreccio intertestuale con tutti gli altri; ne sono state rilevate anche le connessioni con alcune pubblicazioni coeve, nei casi in cui emergevano raffronti pregnanti con le ricorrenze interne ai manifesti considerati. È stato possibile così osservare linee di continuità e di discontinuità lessicali e concettuali (nella teoria e nella prassi) che legano tra loro il *Manifesto dei pittori futuristi* del 1910, considerato quale inizio della teoria e pratica artistica futurista, e il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* del 1934, momento terminale nel percorso propulsivo e innovatore del Futurismo e allo stesso tempo di apertura verso le nuove prospettive dell'arte del secondo Novecento<sup>7</sup>.

Successivamente alla ricognizione intertestuale, si è proceduto alla decostruzione dei manifesti selezionati e quindi all'assunzione di una lessicografia del Futurismo. L'analisi intratestuale si è resa necessaria per la complessità di livelli, di ordine concettuale e tecnico, che struttura ogni testo. La stratificazione intratestuale può essere così schematizzata in cinque sottolivelli fondamentali: principi, polemiche e cronistorie per quanto riguarda il piano concettuale, e in soggetti e tecniche per quello artistico. Si evince così una struttura paradigmatica soggiacente, che accomuna tutti i testi e in cui la presenza di questi cinque livelli resta più o meno costante. Ciò permette di riconsiderare anche l'uso di medesimi lemmi che, per la polisemanticità della lingua, sono stati impiegati di volta in volta in contesti e per finalità differenti, evidenziando in alcuni casi gli aspetti contraddittori insiti nella poetica futurista.

La ricerca condotta ha anche posto in evidenza, in relazione ai manifesti futuristi, due possibili ambiti di indagini ulteriori: il pubblico e gli autori. Nel primo caso una ideale mappa editoriale della teoresi artistica futurista, ricomposta secondo un ordine cronologico formalizzato dalla critica d'arte italiana e straniera, ha evidenziato come i testi selezionati fossero pubblicati con regolarità sugli organi a stampa del Futurismo o distribuiti gratuitamente dalla Direzione del Movimento Futurista, e solo raramente su giornali e riviste, popolari o specializzate, di grande o media tiratura; sollecitando quindi un interrogativo su quale reale circolazione possano avere avuto i manifesti, e quali fossero i lettori<sup>8</sup>. Per quanto riguarda gli autori, la loro variegata biografia, umana, artistica e intellettuale, si dispiega in una cronologia che corrisponde a decenni cruciali della storia italiana e offre quindi uno spettro significativo dei rapporti tra individuo e società<sup>9</sup>.

---

infine, della stessa autrice, il recente studio sul lessico futurista (che in esso viene comparato con quello di Bergson): STEFANELLI 2017.

<sup>7</sup> Si vedano per l'eredità del Futurismo nell'arte contemporanea italiana e straniera: CALVESI 1966; *IL FUTURO DEL FUTURISMO* 2007; *BACK TO THE FUTURISTS* 2013.

<sup>8</sup> La nozione di mappa è desunta da *LE MAPPE DEL FUTURISMO* 1973; per la cronologia del Futurismo si veda *FUTURISMO 1909-1944* 2001. Per un'analisi della circolazione del Futurismo e della sua divulgazione potrà costituire un utile esempio di metodo *ARTE MOLTIPLICATA* 2013.

<sup>9</sup> Per le biografie degli artisti, e i loro testi (esposizioni, cataloghi, corrispondenze, testi), si veda *NUOVI ARCHIVI DEL FUTURISMO* 2010. Sulle questioni storiche legate al Futurismo si vedano *FUTURISMO, CULTURA E POLITICA* 1988 e GENTILE 2009.

*Note di lettura*

Il numero arabo che compare dopo ogni manifesto si riferisce alla numerazione della raccolta Caruso, mentre i numeri romani da I a III indicano i rispettivi faldoni.

I manifesti seguiti da lettera maiuscola, che fa riferimento all'Appendice lessicale, sono quelli selezionati per il presente saggio.

I lemmi significativi di questi manifesti, e le polirematiche segnalate tra parentesi quadre, sono riportati per intero nell'Appendice lessicale, cui fanno riferimento le lettere maiuscole del testo, poste tra parentesi graffe e corredate di numerazione araba progressiva in pedice: nell'Appendice sono trascritti in tondo quando compaiono per la prima volta nel manifesto analizzato, in corsivo quando sono 'trasmigrati' da manifesti precedenti; sono sempre seguiti dal riferimento alla numerazione della raccolta Caruso.

Nel corpo del testo, le dirette citazioni di brani dai manifesti selezionati sono indicate con la relativa numerazione della raccolta Caruso, posta al termine della stessa citazione.

*Manifesti selezionati*

- 1910 *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B  
*La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C
- 1912 *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* 22 I D  
*Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E
- 1913 *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F
- 1915 *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G
- 1918 *Manifesto del colore* 116 II H
- 1920 *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I
- 1923 *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L
- 1926 *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M
- 1929/1933 *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N
- 1931/1932 *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O
- 1934 *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P

## 1. Primo periodo. Fondazione dell'arte futurista. 1910-1915

### 1.1. Due manifesti: principi, polemiche, cronistorie, tecniche e soggetti futuristi

I tredici manifesti selezionati hanno un comune bacino lessicale in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A del 1909<sup>10</sup>, dove Filippo Tommaso Marinetti enuclea molte delle idee<sup>11</sup> e delle parole impiegate dagli autori dei manifesti successivi. Si può considerare questo primo manifesto come la matrice generativa di 185 lemmi, da *accademie* a *volontà*, la cui frequenza ricorre lungo il periodo analizzato: le parole di Marinetti, dal punto di vista della continuità lessicale, sono dunque il nerbo centrale del linguaggio dell'arte futurista, sia impiegate in quella medesima accezione, sia utilizzate in modo differente {A}. A queste, inoltre, si possono associare altri lemmi e polirematiche che, come si vedrà nel corso dell'analisi, evidenziano nell'evoluzione dei manifesti i tratti di discontinuità e quindi di originalità rispetto al manifesto di fondazione.

Un primo dittico di testi strettamente collegati tra loro è costituito dal *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B e *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, sottoscritti da Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, lanciati rispettivamente nel febbraio e nell'aprile del 1910 a Milano: città industriale e dunque eletta a epicentro per la diffusione della nuova avanguardia dalla Direzione del Movimento Futurista, sede delle edizioni di «Poesia» e residenza dello stesso Marinetti<sup>12</sup>.

Attraverso le coincidenze lessicali tra il *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B e *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A si possono individuare i principi che definiscono la nuova identità dei pittori futuristi {B<sub>1</sub>}.

Dal primo manifesto transitano lemmi quali *audacia* 11, *combattere* 11, *coraggio* 11, *demolire* 11, *desiderio* 11, *disprezzare* 11, *distruggere* 11, *entusiastica* 11, *esaltare* 11, *giovani* 11, *ribellione* 11, *temerario* 11, *violento* 11; fa invece la sua comparsa la polirematica [*artista creatore*] 11, debitrice del pensiero filosofico di Bergson<sup>13</sup>.

Un lemma saliente che passa dal manifesto di fondazione al *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B è *guerra* 11, assimilabile agli *ideali* 11 dei poeti futuristi, intesa come mobilitazione permanente dei giovani artisti che vivono nell'azione e attraverso l'azione agiscono spazialmente nel mondo, nello specifico in Italia, e dal punto di vista temporale vivono tra l'*oggi* 11 e la *magnificenza* 11 di un *futuro* 11 prossimo a venire. Altri lemmi, *progresso* 11, *scienza* 11 e *verginità* 11, esprimono la fede nella tecnica e nelle tecnologie che si stavano affermando in Italia come in Europa. Questa nuova dimensione tecnico-scientifica si può catturare attraverso la sua *atmosfera* 11 che può essere colta, a sua volta, solo con uno sguardo vergine. I pittori futuristi credono in un continuo progresso, e considerano la propria ricerca in costante evoluzione paragonabile all'azione della scienza nella capacità di modificare la vita quotidiana.

Il fulcro della polemica è identificato nella costrizione che i futuristi sperimentano vivendo in *Italia* 11, patria dell'accademia e del passatismo

che a Roma applaude a una stomachevole rifioritura di classicismo rammollito; che a Firenze esalta dei nevrotici cultori d'un arcaismo ermafrodito; che a Milano rimunera una pedestre e

---

<sup>10</sup> Per un approfondimento storico di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* si veda BIROLI 2008.

<sup>11</sup> Un ampliamento della presente ricerca potrebbe procedere dalla comparazione dei manifesti con l'intera produzione scritta marinettiana, sulla base dell'antologia MARINETTI/DE MARIA 1968.

<sup>12</sup> Il profilo della rivoluzione industriale e urbanistica di Milano è delineato in BOCCIONI A MILANO 1982, e in particolare in NEGRI 1982 e SELVAFOLTA 1982.

<sup>13</sup> Si veda in particolare, in MILAN 2009, il paragrafo intitolato *L'évolution créatrice et l'intuition*, pp. 138-144; e sul rapporto tra la scrittura di Marinetti e quella di Bergson si veda STEFANELLI 2017.

cieca manualità quarantottesca; che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensione, e a Venezia glorifica un farraginoso patinume da alchimisti fossilizzati. (11)

Questo passaggio è utile per cogliere la geografia della strategia futurista guidata da Marinetti, che l'aveva espressa in *Contro i professori!* 8 I, probabilmente del 1910<sup>14</sup>, *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste* 6 I e in *Contro Venezia Passatista* 7 I, dello stesso anno.

Si inaugura in questo manifesto un lessico aggressivo contro il sistema culturale italiano (accusato di vivere nel passato e di affossare la nuova gioventù marinettiana) con termini quali *accademie* 11, *analfabeti* 11, *antichi* 11, *nauseati* 11, *sepolcri* 11, *superficialità* 11 e *tradizione* 11 {B<sub>2</sub>}, lessico che sarebbe diventato modello per molti dei successivi attacchi polemici degli artisti futuristi contro tendenze o idee a loro estranee o invise.

In discontinuità con *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A si osserva l'introduzione di un lemma che rappresenta il nucleo centrale dell'elaborazione della prassi e della tecnica artistica futurista: *ambiente* 11.

Come si vedrà in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, ciò si ricollega con quanto aveva già scritto Ardengo Soffici nei riguardi di Cézanne e degli impressionisti francesi: allo stesso modo degli impressionisti e di Cézanne, anche per i futuristi la propria arte poteva essere vitale solo se avesse ricavato dall'*ambiente* 11 circostante i propri elementi per creare l'*atmosfera* 11 futurista. Con il lemma *ambiente*, a sua volta riconducibile a quello di *atmosfera* 11, era così introdotto un ulteriore fattore di novità che sarebbe stato sviluppato successivamente e principalmente da Boccioni.

L'*ambiente* 11 era correlato al tema del soggetto o dei soggetti da rappresentare<sup>15</sup>, e dunque come in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A anche nel *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B un gruppo di lemmi enuclea il primissimo atlante del soggettario futurista, indicando le icone della modernità: la vita notturna e una vaga psicologia del *nottambulismo* 11, soggetti urbani come il *viveur* 11, la *cocotte* 11 e l'*alcolizzato* 11 e, caso unico, l'*apache* 11<sup>16</sup>. Tale soggettario segnò non solo le scelte artistiche degli anni Dieci ma anche degli anni successivi {B<sub>3</sub>}.

Un passaggio obbligato, quindi, sarebbe stato nei manifesti la traduzione *per verba* di una nuova lingua visiva per le iconografie della contemporaneità che in pittura avrebbe restituito tali soggetti, non in modo veristico né tanto meno impressionista e cubista.

Primo passo verso la costruzione di un nuovo stile si può considerare *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, sottoscritto ancora da Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, e dichiarato come manifesto tecnico. Nei due mesi trascorsi tra un manifesto e l'altro, si erano susseguite per i pittori futuristi partecipazioni a collettive e personali, e anche la sperimentazione pittorica era approdata ai primi risultati riconosciuti delle innovazioni futuriste. Se nel primo si parlava del pittore futurista, ora si delinea la pittura futurista dal punto di vista tecnico e comincia una prima cronistoria del Futurismo che considerava – e considererà nel tempo – il *manifesto* 12 quale strumento di affermazione e di continua palingenesi della teoria futurista.

I lemmi polemici, come *accademica* 12, *antico* 12, *barocchismo* 12, *patinume* 12 e *superficiale* 12 {C<sub>1</sub>}, pur se impiegati in misura minore rispetto al precedente manifesto, ne mostrano la continuità con quest'ultimo.

<sup>14</sup> Caruso non lo data ma lo pone tra i manifesti del 1910, perché pubblicato in *I MANIFESTI DEL FUTURISMO* 1919.

<sup>15</sup> Sulla relazione nel Futurismo tra parola e soggetto, che sia quest'ultimo di carattere iconografico o tematico, si veda SANGUINETI 1997.

<sup>16</sup> Forse riconducibile alle due tournée che Buffalo Bill, con un gruppo di nativi nordamericani a seguito, allestì in diverse città italiane, tra cui Milano, nel 1890 e nel 1906. Una testimonianza della forte impressione suscitata all'epoca sugli intellettuali italiani è quella di Giovanni Papini che si sofferma a ricordare la sua diretta esperienza dei «pelle rossa» a Firenze, giunti nella città medicea nella tournée del 1890 (PAPINI 1948, pp. 22-23).

Di contro a un'arte idealizzata e decorativa, i pittori futuristi rivendicano una propria autonomia e originalità concettuale, introdotta già nel *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, che assimila l'esperienza estetica al carattere vitalistico e rivoluzionario della scienza:

Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi. (11)

Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali del nostro tempo. (12)

S'introduce l'elaborazione lessicale dei nuovi principi artistici innestati su quelli già dichiarati, e le polirematiche [*dinamismo universale*] 12, [*moltiplicata sensibilità*] 12 e [*nuova sensibilità*] 12 {C<sub>2</sub>} definiscono gli originali principi futuristi che devono essere seguiti da colui che vuole essere un [*pittore moderno*] 12: da una lato l'idea di dinamismo delle forze che pervadono l'ambiente e che possono essere percepite dalla rinnovata sensibilità, e dall'altra l'idea di moltiplicazione dei fenomeni visivi, come Marinetti aveva indicato in *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910.

La [*nostra sensibilità*] 12, dichiarano i futuristi, è il risultato di un processo psichico che si basa sull'*intuire* 12 bergsoniano e sulla *interpretazione* 12 di quei fenomeni *medianici* 12 e misteriosi che pervadono l'*atmosfera* 12. Il sensibilismo fenomenico e il processo di intuizione attribuito all'artista, rispecchiati in lemmi come *espressione*, [*nuova conoscenza*] e *intuire*, comuni al lessico filosofico di Benedetto Croce, si scontrano con l'anti-idealismo e anti-crocianesimo professato dagli stessi futuristi, e spingono a interrogarsi, nella riflessione sulla fase fondativa della teoria artistica futurista, sulle eventuali collisioni con il lessico crociano<sup>17</sup>: si ricordi che già nel 1908 Croce ne *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, accanto a parole come *espressione*, *intuizione* e *conoscenza*, aveva impiegato la polirematica *stati d'animo* come manifestazione dell'intuizione pura<sup>18</sup>.

Dal punto di vista tecnico, un altro gruppo di lemmi {C<sub>3</sub>} illustra un aspetto fenomenico del fare *pittorico* 12 futurista, debitore nella sua fase embrionale delle ricerche poetiche sul [*verso libero*] 12, che si basava sulla sensibilità del poeta nel comporre l'ordine e il senso delle parole, e di quelle sulla *musica* 12 e la *polifonia* 12 pubblicate da Pratella nel 1910 nel *Manifesto dei musicisti futuristi* 13 I e *La musica futurista. Manifesto tecnico* 17 I. Per Pratella fondamentale era la sintesi dell'armonia come smontaggio e montaggio delle scale cromatiche; analogamente procedevano Boccioni, Carrà, Balla, Severini e Russolo che perseguivano l'equilibrio tra le linee dell'immagine rappresentata e la sua sintesi di forme e colori.

Lemma fondamentale, però, è ancora *atmosfera* 12. L'atmosfera per i futuristi diventa l'indicatore *princeps* della qualità scientifica che si richiede alla nuova pittura per la creazione intesa come rapporto complementare tra *immagine* 12 e *retina* 12:

Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano. [...] Per dipingere una figura non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera. (12)

---

<sup>17</sup> Luigi Scrivo ha lasciato un'interessante testimonianza riguardante il rapporto contrastante tra il linguaggio di Marinetti e quello di Croce: «Da Marinetti erano banditi i luoghi comuni: "ordine logico", "sistema", "serietà palamidata", "scuola", "metodo", ecc. [...] Se non temessi il conflitto di parole direi, in definitiva, che Marinetti è stato praticamente logico nella sua alogicità estrosa, mentre Croce si è dimostrato praticamente alogico nella sua rigorosa alogicità teorica» (*SINTESE DEL FUTURISMO* 1968, pp. IX-X).

<sup>18</sup> «L'intuizione pura [...] non può, dunque, [...] rappresentare altro che stati d'animo. E gli stati d'animo sono la passionalità, il sentimento, la personalità, che si trovano in ogni arte e ne determinano il carattere lirico» (CROCE 1908, p. 335). Un esempio che spinge a interrogarsi, nella riflessione sulla fase fondativa della teoria artistica futurista, sulle eventuali collisioni con il lessico crociano.

Si comprende così lo slittamento dal divisionismo<sup>19</sup> al complementarismo congenito, e la successiva autoproclamazione del proprio *status* di *primitivi* 12 che hanno la sensibilità per cogliere l'atmosfera moderna.

Era stato Ardengo Soffici nel 1908 a leggere la pittura di Cézanne, in rapporto all'Impressionismo francese, come sintesi a posteriori della rappresentazione pittorica di oggetti, e a definire il pittore di Aix un primitivo moderno rispetto a quelli italiani del Trecento che avevano sviluppato una sintesi a priori delle forme. Recuperando dunque un lemma significativo, i futuristi lo arricchiscono, nel confronto con Cézanne, introducendo il dinamismo e il fattore tempo<sup>20</sup>.

La stessa sensibilità interveniva nella qualificazione dei soggetti che concorrevano all'atmosfera futurista, e i lemmi introducono un altro fattore di novità: non più solo esterni al pittore, come *lampada elettrica* 12 e *tram* 12 ma tramite per le *sensazioni pittoriche* 12 e alle *vibrazioni universali* 12 che hanno come corrispettivo scientifico i *raggi X* 12 e i fenomeni *medianici* 12 {C<sub>4</sub>}. Una novità assoluta, da cui prenderà avvio la riflessione teoretica di Boccioni<sup>21</sup> e la definizione in chiave futurista degli 'stati d'animo'.

### 1.2. Indagine futurista sugli stati d'animo

Il 29 maggio 1911 a Roma, presso il Circolo Artistico Internazionale, Boccioni tenne una conferenza nel cui testo sono rintracciabili i prodromi e i capisaldi della tecnica pittorica boccioniana e dei suoi successivi testi teorici. Secondo Boccioni, la sensibilità era una forza psichica, veicolo alla trascendenza dei sensi, e ne derivava che, nell'attuale era scientifica, l'arte aveva lo scopo di indagare le realtà sconosciute. Ciò riconduceva lo stato del pittore a quello di un primitivo all'alba di un nuovo mondo, in linea quindi con la dichiarazione contenuta in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C.

L'impiego dell'espressione [*stati d'animo*]<sup>22</sup> che sarebbe divenuta decisiva per l'evoluzione della teoria di Boccioni, non era apparsa nei primi manifesti ma solo nel 1912, nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* 22 I D; testo che Boccioni redasse per le prime mostre itineranti europee dello stesso anno, sottoscritto da Balla, Carrà, Russolo e Severini.

Oltre ai soggetti codificati dai lemmi *folia* 22, *ignoto* 22 e *sentimenti* 22, tra le novità lessicali risalta, prima fra tutte {D<sub>1</sub>}, la polirematica *stati d'animo* 22 che, oltre a rappresentare un soggetto interiore al pittore ed essere stata l'intitolazione per le celebri tele, sarebbe divenuta uno dei nodi lessicali centrali nella scrittura futurista<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> FRAQUELLI 2014.

<sup>20</sup> SOFFICI 1976, p. 34.

<sup>21</sup> Sul passaggio cruciale nella pittura di Boccioni tra il 1908 e il 1909 si veda ROVATI 2013.

<sup>22</sup> «e con le forme musicali, con i volumi spirituali e con il soggetto, stato d'animo, sono arrivato al nucleo centrale della pittura futurista», come riscontrato da Schiaffini che ha analizzato filologicamente la bozza della conferenza romana (SCHIAFFINI 2002, p. 166).

<sup>23</sup> Nel 1912 questa polirematica compare in *La distruzione della quadratura* 27 I, manifesto teorico ancora di Pratella, a conferma del reciproco interscambio a livello di prassi artistica con i pittori futuristi, e nel 1913 in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F di Carlo Carrà. In entrambi i casi compare come *stato d'animo* 22, 42, senza però mutare il significato semantico boccioniano. È interessante osservare che quest'ultima variante venne adottata dallo stesso Marinetti in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I e in *Onomatopoeie astratte e sensibilità numerica* 62 I, entrambi del 1914. Anche Leonardo Dudreville la impiegherà nel testo introduttivo al catalogo delle Nuove Tendenze in *Dichiarazione di poetica* 63 I e Antonio Sant'Elia in *L'Architettura Futurista* 66 I, sempre nel 1914. Nel 1915, invece, la versione boccioniana ritorna con Depero e Balla in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G e ancora, ma nella sua versione, con Pratella in *Dono primaverile* 83 I. Successivamente compare in entrambe le versioni senza rilevanti variazioni di significato, se non nei casi in cui viene riferita *post mortem* quale propria invenzione boccioniana: nel 1916 in *La cinematografia futurista* 89 I, nel 1917 in *Principi di emotività scenografica*

Nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D una seconda polirematica da segnalare è [*sensazioni plastiche*] 22 che diviene complementare a [*sensazioni pittoriche*] 12 e si ricollega agli stati d'animo *plastici* 22, anticipando i contenuti di un altro fondamentale testo teorico artistico di Boccioni: il *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E dello stesso anno<sup>24</sup>.

Per quanto riguarda il lessico tecnico {D<sub>2</sub>}, che avrebbe dovuto concretizzare proprio le suddette sensazioni plastiche e pittoriche, i lemmi *scomposizione* 22, *simultaneità* 22, *smembramento* 22 e *sintesi* 22 spiegano la derivazione di una modalità di smontaggio e montaggio dalla teoria musicale di Pratella, e come tali indicano come Boccioni si stia orientando verso una creazione che sta perdendo lo *status* idealistico di opera d'arte per assumere quello fenomenico di oggetto costruito nella realtà, sintesi di elementi ancora pittorici come la tela, il colore, le linee, i piani e le macchie, ed extra-artistici come l'ambiente, il gesto e ancora gli stati d'animo. Il tutto regolato dal ritmo, allo stesso modo della musica enarmonica:

La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbrante della nostra arte.  
(22)

In modo speculare agli aspetti tecnici, nella prefazione si illustrano i principi generali dell'arte futurista con un preciso lessico in cui, attraverso la polirematica [*dinamismo plastico*] 22, il rapporto tra la musica e le *linee-forza* 22, i pittori futuristi come nuovi *primitivi* 12 montano *oggetto* 22 con oggetto, di contro a un *primitivismo* 22 impressionista fatto di luce ricreata con la pittura {D<sub>3</sub>}.

Con [*dinamismo plastico*] 22 Boccioni avrebbe espresso idee simili un anno più tardi, nel dicembre 1913, in *Dinamismo plastico* 52<sup>25</sup> e questa polirematica sarebbe anch'essa diventata uno dei pilastri della teoretica pittorica futurista:

il Dinamismo è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel movimento è apparenza, eccezione o sfumatura. (52)

---

*novissima* 96 I; in *Fondamento lineare geometrico* 109 I. Nel 1919 Felice Azari ne fa uno degli elementi fondamentali del suo teatro aereo, in *Il Teatro aereo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* 119 II. In *L'architetto futurista* 132 II nel 1919; nel 1920 in *La pirotecnica mezzo d'arte* 143bis II; nel 1924 in *I creatori di estetiche* 162 II; nel 1927 in *Il complesso plastico-motorumorista* 185 II. Nel 1929: in *Pittura futurista da cavalletto* 190 II; *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle avanguardie straniere* 192bis II; ancora Marinetti in *Introduzione al catalogo della mostra "Trentatré Artisti Futuristi"* 193 II. Nel 1930: *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II; *La fotografia futurista* 197 II. Tra il 1931 e il 1934 in *Spiritualità futurista* 195 II, *La simultaneità nella vita e nella letteratura* 198 II, *Il Futurismo e l'arte pubblicitaria* 199 II, *Il teatro futurista aeroradiotelevisivo* 201 II, *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O, *Manifesto futurista per la scenografia del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona* 216 II, *L'aeropoesia* 218 II, *L'Architettura Sacra Futurista* 219 II, *Scienzaarte* 231 II, *Il Futurismo nell'XI Fascista* 240 II, *Ritorno alla natura* 244 II, *Poesia pubblicitaria* 248 II, *Manifesto della radio* 255 II, *Principio di una nuova etica e fine del mondo* 260 II, *Architettura e plastica murale* 269 III, *Arte africana* 282 III. Dopo il periodo considerato e fino al 1944 si ritrova in *La tecnica della nuova poesia* 286 III, *La ceramica futurista* 295 III, *Il romanzo sintetico* 297 III, *Manifesto futurista. Plastica dell'essenza individuale* 307 III e *Arte polimerica* 323 III. Solo ricordando i 43 esempi considerati, sulla totalità dei 214 manifesti futuristi studiati nella presente ricerca, è possibile confermare l'assoluta centralità dell'espressione *stato/i d'animo* nella sua particolare e rinnovata connotazione futurista che ha abbracciato non solo le arti visive ma l'intera gamma delle arti. Può essere così considerata come una rappresentazione lessicale dell'idea di arte totale verso cui miravano Marinetti e tutti i principali protagonisti del Futurismo italiano.

<sup>24</sup> Per una maggiore comprensione si deve ricordare che la *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D, come si evince dal medesimo testo, è stata scritta a ridosso della prima mostra parigina del tour europeo, quindi si ha una maggiore sicurezza nell'impiego di lemmi per definire sia la tecnica che i principi dell'arte futurista.

<sup>25</sup> Per un confronto con il manifesto dedicato alla scultura si veda di Boccioni: *Dinamismo Plastico* 52 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

Altra idea fondamentale per la fortuna che avrebbe avuto fino al 1944 è quella che Boccioni sviluppa attraverso il lemma *ambiente* 22. Più in generale nell'ambientazione futurista, grazie alla *simultaneità* 22 delle visioni, gli oggetti compenetrati dalla nuova sensibilità divenivano parte della già osservata *atmosfera* 11, 12, che sarebbe stata maggiormente definita attraverso la sua concreta ricaduta sulla scenotecnica prampoliniana.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto fino a formare l'apparizione di un tutto: ambiente + oggetto. (52)

Altri lemmi di carattere filosofico e scientifico, come *evoluzione* 22, *ingegneria* 22, *matematica* 22, *progetto* 22, *sviluppo* 22 e *volontà* 22, collocano l'esperienza futurista su di un piano nuovo, definibile come para-scientifico. Anche il lemma *astratti* 12 illustra la strategia di appropriazione degli oggetti esterni e reali all'interno della creazione futurista che si regge sul delicato equilibrarsi di *concezione* 22 e *sentimento* 22, *progetto* 22 ed *emozione* 22. La *sintesi* 22 di ciò, quindi, avviene attraverso le *linee-forze* 22, il *movimento* 22 e *dinamismo plastico* 22, che concorrono alla formazione di uno *stile* 22 futurista.

Forti di questa loro originale teoresi e [*rivoluzione artistica*] 22, i futuristi continuano la polemica contro l'Impressionismo e il sistema dell'arte italiana, con lemmi di stampo marinettiano {D<sub>4</sub>}, tra cui *mercantilismo* 22, *possente* 22, *verità* 22 e *viltà* 22. Tuttavia, comincia a svilupparsi una cronistoria finalizzata alla mitopoiesi *per verba* {D<sub>5</sub>} del Futurismo che avrebbe avuto fortuna nei decenni successivi e incentrata sulla polirematica [*trascendentalismo fisico*] 22 di Boccioni. La cronistoria del Futurismo di volta in volta era atta a giustificare la primogenitura del Futurismo stesso nella rivoluzione artistica italiana ed estera, oppure il diritto a esistere di contro a ogni nuova tendenza artistica.

### 1.3. Boccioni e l'occhio futurista

Nell'aprile 1912, mentre alla Tiergartenstrasse Galerie di Berlino, sotto l'egida di Der Sturm<sup>26</sup>, si inaugurava una delle tappe del tour europeo, Boccioni lanciò il *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E.

Polemicamente Boccioni si scagliava contro gli artisti<sup>27</sup> e tutta la scultura europea di quel momento, per asserire l'importanza di Medardo Rosso, ma denunciandone anche i limiti. La scultura futurista prevedeva l'abolizione delle divisioni di genere tra le arti, il rifiuto del monumento tradizionale e dell'opera d'arte accademica. Nei lemmi impiegati {E<sub>1</sub>}, accanto a quelli consueti dal tono polemico, come *anacronismo* 24, *barocchismo* 24, *impressionistiche* 24, *liberarsi* 24, *rivoluzione* 24 e *professorume* 24, se ne alternano altri che trovano un riscontro anche nella sua riflessione sull'arte. Questa carica polemica viene radicalizzata, con parole riprese da *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C e da *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D, e con molte altre nuove che segnano l'inizio di una retorica futurista dell'attacco polemico.

Boccioni, avendo posto le basi di un discorso in negativo dell'arte coeva, procede in positivo a categorizzare i principi della prassi pittorica e scultorea, nonché espositiva, come *futurista* 24, e le sue parole sono sempre più addensate attorno alle immagini create dalla specifica *sensibilità* 24 futurista {E<sub>2</sub>}. Dal punto di vista psicofisiologico, Boccioni introduce la polirematica [*occhio futurista*] 24, che non avrebbe avuto fortuna, ma che testimonia una strenua

<sup>26</sup> Per la diffusione dei manifesti futuristi in Germania e il ruolo di Ruggero Vasari si veda BRESSAN 2010.

<sup>27</sup> Come da Boccioni già affermato in *Contro la vigliaccheria artistica italiana* 44 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

intenzione di qualificare secondo i nuovi principi del Futurismo la globalità della visione e l'azione del vedere, sulla base del suo *[trascendentalismo fisico]* 22.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'infinito plastico apparente e all'infinito plastico interiore. (24)

Questa doppia tensione centrifuga e centripeta degli oggetti era basilare per il loro montaggio e si basava sull'aver posto lo spettatore al centro del quadro. Come in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, l'atmosfera era anche in questo caso una dimensione psicofisica di forze trascendentali, che coinvolgeva i mezzi tecnici e materiali per creare l'opera.

Boccioni impiega un lessico {E<sub>3</sub>} attraverso cui destreggiarsi nell'insidiosa relazione tra parole e immagini, spiegando che per astrarre le forme dal reale, come nella musica, si deve cercare una grammatica formale per uno *stile* 22 futurista: i lemmi *movimento* 24 e *ritmo* 24 concorrono a formare la trama visiva di una sintesi che universalizza ciò che è stato reso frammentario dall'Impressionismo.

Dall'atmosfera all'ambiente è il secondo passaggio fondamentale in questo manifesto, in cui attraverso la polirematica *[scultura d'ambiente]* 24 si equipara la prassi scultorea a quella architettonica, in funzione sempre di privilegiare i valori costruttivi e plastici<sup>28</sup> su quelli emotivi e psicologici<sup>29</sup>. Anche per la scultura Boccioni propone un soggetto tecnologico con al centro la macchina<sup>30</sup>, attorno a cui sussistono immagini di paesaggi, di ambienti, di figure umane e di *oggetti* 24 che concorrono a informare l'atmosfera futurista, avendo i propri corrispettivi nei lemmi *modernissima* 24, *simboli* 24 e nella polirematica *[vita contemporanea]* 24 {E<sub>4</sub>}.

Nella sua cronistoria, Boccioni, citando il *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, con *[esposizione futurista]* 24, *[musica futurista]* 24, *[pittura futurista]* 24 e *[poesia futurista]* 24 {E<sub>5</sub>}, qualificava la pratica espositiva e i generi artistici in senso futurista; riscriveva quanto già sostenuto nella prefazione al catalogo delle mostre europee, riconoscendo a quest'ultimo lo *status* di *prefazione-manifesto* (24) e ricordando, come già in *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni [...]* 22 I D, la reciproca interrelazione tra i diversi generi artistici che verteva sul *[trascendentalismo fisico]* 24<sup>31</sup>.

#### 1.4. Valori futuristi nella pittura, secondo Carrà

Nella prassi e teoretica artistica del Futurismo altra anima era quella di Carrà, che nell'agosto del 1913 lanciò *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F. In questo manifesto di carattere tecnico, in continuazione con *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, Carrà sembra fare proprie molte delle proposte di Boccioni, impiegando un lessico simile per esprimere i principi della propria pittura.

---

<sup>28</sup> Per i debiti artistici e teorici che Boccioni nella sua scultura ebbe verso Rodin e Bergson e sui quali si basò per elaborare questo manifesto si veda FERGONZI 2014.

<sup>29</sup> Questa sarebbe stata la traccia seguita dalla seconda generazione di futuristi negli anni Trenta per giungere a teorizzare e realizzare la plastica murale.

<sup>30</sup> Sugli aspetti inediti e contraddittori dell'attitudine di Marinetti e del movimento futurista in generale nei confronti della macchina e della tecnologia si veda *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, in particolare BERGHAUS 2009.

<sup>31</sup> Un'ultima osservazione sulla base di tutti i lemmi fin qui analizzati: nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E vi sono numerose ricorrenze di parole già apparse in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C e in *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni [...]* 22 I D. Da questo dato si evince che questi tre manifesti costituiscono un unico discorso sull'arte futurista che negli anni seguenti sarebbe diventato il *thesaurus* da cui attingere.

Tra le parole impiegate {F<sub>1</sub>}, *delirio* 42, *forze* 42 e *sensibilità* 42, l'assenza del lemma *oggetto* può spiegarsi in rapporto alla volontà di Carrà di ricercare una pittura che rimanesse tale, e non opera-oggetto come visto lungo la direzione proposta da Boccioni. Si basava perciò sulla sinestesia per spiegare le [equivalenze plastiche] 42:

Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori. (42)

La polirematica [*mondo meccanico*] 42, oltre attestare una continuità con Marinetti e il manifesto *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910, segna per l'arte futurista l'avvio di un processo di trasfigurazione estetica della realtà meccanica e meccanizzata, che avrebbe avuto il suo compimento solo dieci anni più tardi con *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L di Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini.

Con le polirematiche [*pittura-stato d'animo*] 42 e [*spirito plastico puro*] 42 Carrà forse cominciava a spostare l'asse della propria ricerca nella direzione di un ritorno alla pittura, per non cadere nella commistione di generi, tecniche e materiali verso cui si stava dirigendo la prassi artistica futurista.

Dal punto di vista tecnico, l'attenzione di Carrà cadeva sul rapporto tra musica e pittura, *enarmonie* 42, ma, a differenza di Boccioni, la sua riflessione restava costantemente legata alla superficie pittorica del quadro (ed è su tali basi che si può comprendere, pochi anni più tardi, il suo ribaltamento di posizione nei confronti del Futurismo a favore dell'esperienza metafisica).

Nei lemmi che adotta, *arabesco* 42, *architettura* 42, *astratti* 42, *plastici* 42 e *ritmico* 42 {F<sub>2</sub>}, si può riscontrare la continuità con i valori futuristi già esposti nei precedenti manifesti, secondo un procedimento sinestetico o di equivalenza; da questi ultimi deriviamo un importante principio tecnico per la pittura futurista: la sintesi di forma, colore e luce, resi in equivalenza con le reazioni degli altri sensi. Con il lemma *vortice* 42, inoltre, Carrà sembrava suggerire un'organizzazione del piano pittorico dove agissero movimenti centripeti e centrifughi.

Per capire la sintesi di forma e colore venivano elargite precise indicazioni. Così come erano stati enucleati da Carrà, nelle pitture tutti i rapporti di equivalenze geometriche, grafiche e cromatiche, come *azzurri* 42, *gialli-ottoni* 42, *gialli* 42, *gialli-zafferano* 42, *grigi* 42, *roseo* 42, *rosso* 42, *verde* 42 e *turchini* 42, sarebbero andati a costituire la nervatura della pittura futurista. Si ricorda che solo due anni prima, nel 1911, Soffici aveva pubblicato la monografia dedicata alla vita e all'opera di Rimbaud e che in apertura citava il celeberrimo primo verso del poema *Voyelles*<sup>32</sup>. Il processo sinestetico di Rimbaud, fondamentale per la poetica del Futurismo<sup>33</sup> come evidenziato, trasposto nella pittura, non poteva essere che il presupposto ideale per l'operazione di Carrà.

Anche nei soggetti Carrà riprendeva un lessico che spaziava dai fenomeni psichici, come [*forza-ambiente*] 42 e [*stati d'animo*] 42, ai consueti luoghi della modernità: *cinematografo* 42, *officine* 42, *porti* 42 e *teatro* 42 {F<sub>3</sub>}.

Nello svolgersi del manifesto, sembra che il Carrà pittore ceda il passo al Carrà futurista *anarchico* 42 che codifica una cronistoria scandita dal succedersi dei manifesti in altri campi artistici: *La distruzione della quadratura* 27 I di Pratella, del 18 luglio 1912, *L'Arte dei Rumori* 32 I di Russolo, dell'11 marzo 1913, e *L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà* 36 I di Marinetti, dell'11 maggio 1913; Carrà ricordava inoltre le mostre del 1912 e le opere esposte come *exempla* della nuova pittura futurista, con un lessico in cui il lemma *io* 42, accanto ad *antigraviosa* 42 e *rivolta* 42, assume una connotazione marinettiana {F<sub>4</sub>}.

<sup>32</sup> SOFFICI 1914, p. 5.

<sup>33</sup> Per un approfondimento sul retaggio di Rimbaud nelle avanguardie d'inizio secolo, in particolar modo nella poesia di Apollinaire e di Marinetti, si veda in RUSSELL 1989 il paragrafo *I poeti del "tempo": Apollinaire e i futuristi italiani*, pp. 78-114.

Nella sua *vis* polemica, non senza ricalcare un nazionalismo ‘alla Marinetti’, Carrà<sup>34</sup> non risparmiava gli strali contro l’Impressionismo, attaccando l’intera tradizione moderna francese e salvando, ma solo in parte, i post-impressionisti. Nel suo attacco polemico, inoltre, si ritrovavano una parte delle parole, come *accademica* 42 e *balordo* 42, già impiegate da Boccioni {F<sub>5</sub>}.

Con questi ultimi due manifesti, i principi teoretici e tecnici di fondazione dell’arte futurista erano ormai decisi, e già tra le righe si può scorgere un divaricarsi tra l’idea dell’opera-oggetto e la continuità con la pittura, rispettivamente in Boccioni e Carrà<sup>35</sup>.

### 1.5. *Universo in espansione. 1915*

Considerando l’affermazione in Italia del Futurismo, dopo Milano, un nuovo centro propulsivo fu Roma. L’anno è il 1915<sup>36</sup>: si affacciavano così sul palcoscenico futurista italiano altre figure di comprimari che sarebbero diventati sodali degli stessi fondatori, tra cui Arnaldo Ginna, Fortunato Depero, Gino Galli, Ugo Giannattasio, Enrico Prampolini, Gino Rossi e Mario Sironi. Ciò avrebbe comportato un progressivo evolversi della teoretica futurista anche verso posizioni eterodosse rispetto a Boccioni e Carrà.

Precisandosi nella propria evoluzione, il lessico artistico ebbe un primo slittamento dagli originari principi generali del Futurismo attraverso il manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo* 75 I G, che Giacomo Balla e Fortunato Depero lanciarono nel marzo del 1915.

Depero e Balla procedevano a superare Boccioni, per ampliare la sfera d’azione dell’estetica futurista, teorizzando uno stile per la loro opera d’arte totale<sup>37</sup>, con una scelta lessicale {G<sub>1</sub>} che avrebbe coinvolto anche il livello ideologico e concettuale dell’arte futurista.

Il dichiarato intento è quello di costruire o, meglio, *ricostruire* 75 un *oggetto* 75 che fosse altro dal quadro o dalla scultura, sia per categorizzare la sua funzione *meravigliosa* 75 sia per esaltarne la *magia* 75. Un abbassamento di grado dell’opera d’arte stessa, dalla sfera dell’estetica pura, e quindi ideale, a quella applicata, *immaginativa* 75 di *giocattolo* 75, reso quale mero *complesso plastico* 75, prodotto di una *scoperta-invenzione* 75.

Un diretto richiamo al *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E si ha con il lemma *ricostruzione* 24, impiegato da Boccioni per definire il principale processo creativo della propria scultura, che qui transita nel titolo del manifesto, come sarebbe accaduto nel 1919 per il manifesto di Azari e la polirematica [*stati d’animo*] 119.

Un’*arte-azione* 75 che avrebbe potuto, sdrammatizzando i toni di Boccioni e di Carrà, rimettere in gioco le categorie della *gioia* 75 e del *ridere* 75, con un lessico marinettiano già riscontrabile in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A. Le parole di Marinetti, d’altronde, sono letteralmente ‘montate’ nel manifesto di Balla e Depero<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Molto più aspra è la polemica di Carrà in *Contro la critica* 52 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

<sup>35</sup> Le idee di Boccioni e Carrà avrebbero avuto importanti ricadute sull’estetica futurista, la cui sfera d’azione si andò completando con Antonio Sant’Elia, che nel luglio del 1914 lanciò il manifesto *L’Architettura Futurista* 66 I. Si veda DA COSTA MEYER 2014. A un livello lessicale, senza riscontrare un numero sensibile di occorrenze tra i manifesti qui studiati, emerge un problema storico-critico, non affrontabile in questa sede poiché sconfinante nel rapporto tra architettura e politica che si inoltra nel successivo dibattito sulle relazioni elastiche e contraddittorie tra Futurismo e regime fascista.

<sup>36</sup> Il 1915 è stato un anno cruciale per l’arte italiana, come era stato già identificato da Raggianti nel 1967, poiché ha inaugurato un ventennio culturale gravido di profondi cambiamenti per gli artisti e le loro stesse ricerche. Si veda *ARTE MODERNA IN ITALIA* 1967, pp. I-X.

<sup>37</sup> Per il senso di opera d’arte totale nel Futurismo, in riferimento a Balla e Depero, si veda *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL’UNIVERSO* 1980, pp. 11-31; e il più recente GREENE 2014.

<sup>38</sup> Probabilmente questa operazione di montaggio era richiesta dalla particolare situazione nell’evoluzione del movimento, che riguardava la consumata rottura con il gruppo della rivista «Lacerba». Nel febbraio del 1915, infatti, Palazzeschi, Papini e Soffici avevano firmato *Futurismo e Marinettismo* 71 I, in cui si accusava Marinetti di

Altro principio decisivo per l'evoluzione dell'arte futurista, sempre nelle parole di Marinetti, si trova nel suo richiamo allo splendore geometrico delle forze; andando così sia a validare la prassi dei due artisti sia a collegarsi con *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I che Marinetti aveva lanciato il 18 marzo 1914. In quest'ultimo manifesto, se la seconda parte è dedicata alla composizione poetica, nella prima il discorso di Marinetti definisce un preciso universo meccanico, costituito dai simboli tecnologici dell'epoca.

Sulla base di tale utopia futuristica, le parole {G<sub>2</sub>} *grottesca* 75, *imitazione* 75 e *passatista* 75, che informano l'attacco polemico, ricorrono nei precedenti manifesti, come in Carrà e Boccioni, e si legano all'anti-passatismo marinettiano.

I lemmi e le polirematiche, da [*arte dei rumori*] 75 a [*splendore geometrico*] 75 {G<sub>3</sub>}, rimandano a una cronistoria dell'arte futurista, già tracciata nella pubblicazione, per le edizioni di «Lacerba», della prima raccolta di manifesti editi fino al 1913 – da *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A a *Il Controdolore. Manifesto futurista* 53 I<sup>39</sup>. Una strategia che era atta a fronteggiare le nuove polemiche sorte una volta che il Futurismo si era internazionalizzato<sup>40</sup> e non senza rivendicare un presunto primato del genio italiano nell'evoluzione dell'arte:

Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. (75)

Viene chiamato in causa il testo che è stato il compimento della riflessione teorica di Boccioni: *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, edito nel marzo del 1914. Boccioni vi riprendeva le idee di Mario Morasso, sintetizzabili nella parola 'modernolatria'<sup>41</sup> divenuta successivamente 'macchinolatria', forse per definire l'atmosfera futurista, ma che resta comunque uno snodo fondamentale per la riflessione sull'arte meccanica degli anni Venti.

L'era delle grandi individualità meccaniche è cominciata [...] l'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo<sup>42</sup>.

Da *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)* un altro lemma boccioniano è *solidificazione* 75, che è impiegato in riferimento all'opera-oggetto futurista, costruita non più solo come pittura di atmosfera; anche se di tale lemma si trovano pochissime ricorrenze, *solidificazione* 75 mostra come Depero e Balla considerassero le proprie ricerche un'evoluzione di quelle germinali e allo stesso tempo come finale codificazione dell'arte futurista<sup>43</sup>.

---

avere una posizione dominante e prevaricante all'interno del movimento futurista. La lunga serie di lemmi apparsi finora nei manifesti analizzati apre a una riflessione sul ruolo di Marinetti e sulla sua partecipazione diretta, non riflessa, al discorso futurista sulle arti pittoriche e plastiche. Questo è l'unico manifesto in cui Marinetti è presente come leader del Futurismo, senza agire da dietro le quinte, per esempio, come cofirmatario con altri pittori e scultori futuristi. D'altra parte, nel caso di *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G la sua presenza potrebbe essere frutto di una particolare strategia di affiliazione operata da Balla e Depero: condividere il manifesto con Marinetti. Per una attenta disamina del rapporto tra futuristi e il gruppo di «Lacerba» si veda DEL PUPPO 2000.

<sup>39</sup> Una riflessione, invece, è da compiersi, considerando che essendo passati cinque anni dal *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, Depero e Balla possono offrire la prima cronistoria completa del Futurismo e della sua evoluzione teoretica. Involontariamente ciò rivelava l'aporia tra la negazione del culto del passato e la storicizzazione del movimento, già in atto attorno al 1914. Si veda *MANIFESTI DEL FUTURISMO* 1914.

<sup>40</sup> Per il dialogo a livello europeo tra Futurismo e le coeve tendenze artistiche si veda ISGRO 2014; per una documentazione comparata si veda *ILLUMINAZIONI* 2009.

<sup>41</sup> Sul ruolo di Morasso nell'invenzione di un'estetica della macchina resta fondamentale VERCELLONI 1971.

<sup>42</sup> BOCCIONI 1914, p. 24. Queste parole contribuiranno a formare il lessico dell'arte meccanica negli anni Venti, e successivamente negli anni Trenta troveranno una compiuta quanto singolare esegesi nell'intervento di Cascodalluminio in *Macchinolatria* 285 III, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

<sup>43</sup> Un altro aspetto non secondario è il fine pedagogico di questo manifesto, che anticipa ciò che il regime fascista avrebbe richiesto ai futuristi e a tutti gli altri artisti italiani dopo il 1925.

Queste ricerche sono verbalizzate da un lessico che, pur coprendo l'intera gamma delle parole dei precedenti manifesti, ha forti elementi di novità semantica, come in *aerei* 75, *astrattismo* 75, *costruttivo* 75, [*elementi astratti*] 75 e *trasformabile* 75 {G<sub>4</sub>}.

L'oggetto totale, dall'ambiente, alla moda, al giocattolo, ossia l'universo ricostruito, doveva possedere quelle caratteristiche peculiari, cui dovevano corrispondere, come in Boccioni, i materiali della più diversa provenienza, perciò eterogenei, per costruire [*complessi plastici*] (75) basati su tre meccanismi: rotazione, scomposizione ed una non facilmente definibile 'magia', forse da intendersi come insieme di trovate a sorpresa.

Inoltre, con la polirematica [*equivalenti astratti*] 75 si introduceva nella teoria futurista l'idea di equivalenza, che nel 1912 era transitata dal campo della musica con il manifesto di Pratella, a quello della pittura con Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F. Tuttavia, se Carrà ritornava alla pittura, partendo dalla pittura, Depero e Balla erano interessati all'applicazione nel mondo reale dell'estetica futurista, invertendo i poli anche del discorso di Boccioni.

Per tal motivo, Depero e Balla guardavano al soggetto del mondo reale come un territorio vergine da colonizzare con nuove e vecchie parole {G<sub>3</sub>}: *aeroplano* 75, *oggetti* 75 e [*paesaggio astratto*] 75.

Accanto ai soggetti tipicamente futuristi, oltre gli stati d'animo, forme a spirale e altre icone moderne, Depero e Balla annoveravano l'*aeroplano* 75 e il [*paesaggio astratto*] 75, anticipando così due elementi cardini dell'aeropittura successiva<sup>44</sup>. Tra i nuovi soggetti, con la polirematica [*grande guerra*] 75, sicuramente dovuta alla contingenza del momento, cominciava un processo di mitizzazione della Prima guerra mondiale, che sarebbe riaffiorato prepotentemente negli anni Trenta.

L'entrata in guerra dell'Italia, la partecipazione dei futuristi, l'arresto delle attività artistiche e le successive morti di Boccioni (17 agosto 1916, a Verona) e di Sant'Elia (10 ottobre 1916, sul fronte del Carso) sono stati fattori che concorsero ad accelerare le spinte nella teoretica futurista fino a raggiungere un 'punto di crisi' o di transizione. Boccioni già in una lettera a Herwarth Walden di «Der Sturm» non accettava più l'evoluzione in chiave marinettiana del rapporto arte-vita<sup>45</sup>. Complementare alla ricostruzione artistica di Depero e Balla, le sue posizioni si avvicinavano molto a quelle di Carrà, che si apprestava a diventare uno dei maggiori sostenitori e iconografi della pittura metafisica.

Circa cinque anni dopo il lancio del *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B si entrava in una crisi dell'arte futurista, anche di livello lessicale, tra tentazioni di ritorni alla pittura, alla tecnica e al discorso sul soggetto o superamenti verso la non figurazione. Il problema centrale restava però quello di ridefinire le parole dello stile futurista.

---

<sup>44</sup> Questo manifesto, in definitiva, è composto da lemmi che attraversano i manifesti di fondazione dell'arte futurista per riaffiorare in quelli successivi, considerando che molte delle parole di Depero e Balla avrebbero avuto fortuna durante l'intero arco cronologico qui trattato. Ma è anche uno spartiacque tra anni Dieci e anni Venti: se nella prima metà degli anni Dieci le equivalenze astratte e l'abbassamento di grado dell'opera d'arte a giocattolo sembravano una strada percorribile, attorno agli anni Venti si sarebbe rivelato un *cul-de-sac*, per la necessità contingente di conservare la presenza del soggetto; dilemma che ebbe un terzo protagonista, Enrico Prampolini, che si pose in continuità con Depero e Balla. Si veda *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO* 1980, pp. 35-38.

<sup>45</sup> Per una cronologia e raccolta documentaria della rivista si veda FOSSATI 1981, pp. 10-12.

## 2. *Intermezzo. Transizione. 1916-1922*

### 2.1. *Genio italico versus genio futurista*

Vi sono due manifesti, redatti e diffusi tra il 1916 e il 1917, cui occorre accennare, al fine di comprendere la crisi della transizione interna al Futurismo. Il primo è *Manifesto futurista di Boccioni ai pittori meridionali* 78 I di Boccioni e il secondo è *Fondamento lineare geometrico* 109 I di Emilio Notte e Lucio Venna, che testimoniano la divaricazione concettuale – con ovvie ricadute sul lessico impiegato – tra un fondatore come Boccioni e i nuovi affiliati al movimento. Per Boccioni i pittori napoletani dovevano guardare alla propria tradizione pittorica per aggiornarne i contenuti e lo stile, anticipando la *querelle* tra modernità e ripresa del passato, che sarebbe stata discussa sulle pagine della rivista «Valori Plastici». Notte e Venna, invece, affermavano che la ricerca di Boccioni aveva oramai espresso tutta la sua portata estetica e tecnica; a loro spettava, per dominare l'oggetto e la sua espressività, spingerla verso un nuovo orizzonte geometrico e astratto.

In entrambi i manifesti, però, traspariva la fiducia nell'autosufficienza dell'arte e nella sensibilità dell'artista capace di traslare la realtà verso una dimensione altra. Dal 1918 questa dimensione 'altra' avrebbe avuto la sua ipostatizzazione con la parola *metafisica*, parola che con accezioni semantiche diverse e in alcuni casi contraddittorie, sarebbe stata il nerbo concettuale anche della riflessione di Mario Broglio, Giorgio de Chirico e Carrà su «Valori Plastici»<sup>46</sup>.

Contraltare a «Valori Plastici», non soltanto per i contenuti, quanto per le finalità, era la rivista futurista «Noi», fondata a Roma, nel 1917, da Enrico Prampolini, grazie a cui si strinsero i legami a livello internazionale con Dada e con De Stijl. Prampolini, avvicinatosi dal 1914 al Futurismo, aveva accresciuto progressivamente la propria partecipazione al movimento<sup>47</sup>.

Se in «Valori Plastici» era centrale la riflessione estetico-artistica sul recupero della tradizione pittorica italiana, in «Noi»<sup>48</sup> vi era l'interesse a mantenere vivo il Futurismo entro il pantheon dell'avanguardia europea. Questo dato si evince da una lettera che lo stesso Prampolini, alla ricerca di finanziamenti, inviò all'Editore Formiggini di Modena nel febbraio 1920 e in cui si legge:

La rivista Noi [...] propugna un rinnovamento artistico non basato sui consueti ritorni all'antico e sulla ripresa di vie gloriose ma deserte [...] Noi vuole essere l'esponente di questi gruppi di movimenti e di tendenze, poiché solo da questo fervore di ricerche potrà uscire nitida e ben caratterizzata l'arte dei tempi nuovi<sup>49</sup>.

Nel giugno del 1917, sul primo numero di «Noi», Prampolini apre l'articolo dedicato a Pablo Picasso con una definizione del Cubismo in cui asserisce che in esso vi è la

Prevalenza dell'elemento psichico (cubismo) anziché fisico (impressionismo) sviluppo dello spirito: arte di concezione, non di rappresentazione. Queste creazioni di nuovi valori plastici e pittorici; queste essenzialità, basi del cubismo da me schematizzate, ci à dato il genio di Picasso.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 80-82.

<sup>47</sup> Per una visione d'insieme del percorso artistico di Prampolini si veda *PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE* 1992.

<sup>48</sup> Il titolo della rivista dichiarava la propria partenogenesi dal più tipico e futurista tra i lemmi dei manifesti: il *noi* che – nella totalità dei 214 manifesti analizzati vi ricorre per ben 903 volte – significativamente era simbolo di un'esperienza collettiva.

<sup>49</sup> PRAMPOLINI/LISTA 1992, p. 103.

Dalla pittura post-impressionista, imitazione formale, deformazione, tradizione (Cezanne, Van Gogh, Gauguin [sic]) egli ci à portato allo sviluppo plastico, alla astrazione formale, anti-tradizione<sup>50</sup>.

La parola composta *anti-tradizione*, con chiaro richiamo al celeberrimo manifesto che Apollinaire aveva sottoscritto nel 1913, intitolato *L'antitradizione futurista* 40 I, è uno dei nodi lessicali decisivi, ma allo stesso tempo contraddittori, per l'evoluzione del linguaggio futurista sulla base di dicotomie ideologiche tra tradizione e originalità, rappresentazione e astrazione, mestiere (di pittore, per dirla con il de Chirico di «Valori Plastici») e genialità a tutti i costi.

Due sono i manifesti, tra quelli selezionati per il presente studio, che si pongono in relazione con l'eredità del Cubismo in pittura e con l'attualità della Metafisica: nel 1918<sup>51</sup>, anno che rappresentò l'inizio di una crisi generale della società italiana, il *Manifesto del colore* 116 II H e, nel 1920, *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I. Entrambi i manifesti si possono considerare come due diversi tentativi per affrontare il necessario rinnovamento richiesto alla stessa arte futurista.

Il *Manifesto del colore* 116 II H venne pubblicato nel catalogo per la mostra personale che Balla nell'ottobre 1918 tenne presso la Casa d'Arte Bragaglia a Roma<sup>52</sup>. Era un manifesto tecnico più che teorico, ma in esso si possono ritrovare i già noti principi ispiratori della pittura futurista, nei lemmi *colore* 116, *dinamica* 116 e [*genio italiano*] 116 {H<sub>1</sub>}.

Non mancavano toni polemici nelle parole indirizzate contro le tendenze *avanguardiste* 116 estere e verso quella pittura *passatista* 116, caratterizzata da *impotenza* 116 ed *effeminamento* 116 {H<sub>2</sub>}, che era considerata come già sorpassata, pur se vicina all'arte futurista.

Balla, difatti, dando enfasi al colore e ai suoi valori plastici, come già esemplificato nelle sue opere, era giunto a un certo grado di astrazione e si poneva, in particolar modo con il lemma *simultaneità* 116, in continuità con *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G anche a livello tecnico {H<sub>3</sub>}.

Tra questi lemmi, *sorpresa* 116 era già apparso nel 1913 in *L'arte dei rumori* 32 I di Luigi Russolo e *Il Teatro di varietà. Manifesto futurista* 51 I di Marinetti, prima di giungere in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G.

Come già registrato per la polirematica [*stati d'animo*], anche in questo caso il lemma *sorpresa* 116 e la polirematica [*a sorpresa*] sarebbero successivamente transitati in molti dei manifesti nei diversi campi artistici<sup>53</sup>. Dall'iniziale idea di Russolo, attraverso l'appropriazione fatta principalmente da Marinetti, la sorpresa diventava uno di quegli elementi che, contrariamente a quanto auspicato da Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F, riporta ad azioni ed elementi extra-artistici l'arte futurista.

---

<sup>50</sup> PRAMPOLINI 1917, p. 6.

<sup>51</sup> Riguardo al 1918 come anno di cambiamento per l'arte e, più in generale, per la cultura italiana si veda POST ZANG TUMB TUUM 2018.

<sup>52</sup> ESPOSIZIONI FUTURISTE 1977, 25.

<sup>53</sup> Nel 1916 il lemma *sorpresa* si ritrova in *La scienza futurista* 82 I e, dopo il 1918, in *Alfabeto a sorpresa* 127 II del 1919 e in *Al di là del comunismo* 145 II del 1920, sempre scritti da Marinetti; in *I creatori di estetiche* 162 II e in *Dopo il Teatro sintetico e il Teatro a sorpresa, noi inventiamo il Teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il Teatro tattile* 163 II, entrambi del 1924; in *Il complesso plastico-motorumorista* 185 II di Depero, del 1927; in *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle avanguardie straniere* 192bis II del 1929; in *Il manifesto della cucina futurista* 204 II di Marinetti con Fillia, del 1930; in *La simultaneità nella vita e nella letteratura* 198 II e in *Il teatro futurista aeroradiotelevisivo* 201 II, entrambi di Marinetti ed entrambi del 1931; nel *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O di Marinetti con Fillia, del 1932; *L'aeropoiesia* 218 II, ancora di Marinetti, del 1932; in *Gruppi futuristi di iniziative* 215 II, *Scienzarte* 231 II e *La guerra futura* 238 II, tutti e tre del 1933; in *L'architettura futurista* 267 III e in *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, entrambi del 1934; in *Il romanzo sintetico* 297 III del 1939; in *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra* 298 III e in *Il poema dei giocattoli guerreschi* 299 III, entrambi del 1940; in *Il Teatro futurista a sorpresa* 305 III del 1941; in *Manifesto futurista dell'amicizia in guerra* 313 III del 1941; in *Canzoni passate passatiste futuriste* 319 III del 1943; e infine in *Arte polimerica* 323 III di Prampolini, del 1944.

Balla espose un processo creativo opposto a quello avanzato da Carrà. Per quest'ultimo, attraverso la sinestesia, era imprescindibile trasformare gli elementi extra-artistici in elementi cromatici della pittura. Balla, invece, proponeva un movimento dall'interno psichico – tutto era dato nello spirito del genio creatore – all'esterno della tela, dove i soggetti venivano meno, a favore degli elementi costitutivi della pittura. L'allontanamento dalla rappresentazione verista della realtà si era reso necessario poiché polemicamente Balla affermava che la ripresa mimetica del reale era già stata esaurita dalla *fotografia* 116 e dalla nascente *cinematografia* 116.

Rispetto alle teorie sul fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, sconfessate dai pittori futuristi<sup>54</sup>, il cinema era stato accolto ben più favorevolmente con il manifesto sottoscritto, tra gli altri, da Marinetti e dallo stesso Balla. Ne *La cinematografia futurista* 89 I del 1916 si afferma:

Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne<sup>55</sup>. (89)

Probabilmente il fattore 'cinema' inteso come evoluzione di una pittura in senso non-oggettivo non passò inosservato, se un altro firmatario, Arnaldo Ginna, nel 1918 pubblicò *Pittura dell'Avvenire* per le Edizioni de «L'Italia Futurista» a Firenze. Ginna, come Balla, proponeva una pittura di linee, colori e forme astratte, ponendo l'astrazione quindi come una possibilità di uscita dall'*impasse* in cui era caduta la teoretica futurista.

In tale momento di transizione anche Alberto Bragaglia, in *Unicità della creazione panplastica* 121 II del maggio 1919, prospettò una pittura basata sulla policromia pura astratta, di contro a una pittura guastata dal naturalismo. E nel 1921 un altro esempio sulla deriva astrattista fu l'intervento di Giuseppe Steiner sulla palermitana rivista «Simun», dal titolo *Stati d'animo disegnati. Precipitati psichici* 131 II, intitolazione che poi sarebbe passata all'omonimo saggio pubblicato nella primavera del 1923<sup>56</sup>. Oltre ad aver ideato un atlante degli stati d'animo di boccioniana memoria, nei suoi precipitati psichici ritornavano le equivalenze formali tra mondo esterno e quello interno all'artista<sup>57</sup>.

Intanto Carrà, in opposizione a questa deriva non figurativa, in *Parlata su Giotto* impiegava un lessico ancora futurista<sup>58</sup>. Tuttavia, negli anni successivi, le idee e le parole di Carrà si coaguleranno attorno alla volontà di riscoprire un'arte allo stesso tempo italiana e

<sup>54</sup> La polemica contro Anton Giulio Bragaglia, incentrata sulla rivendicazione di autonomia della pittura dalle sperimentazioni fotografiche, raggiunse il suo apice tra l'estate e l'autunno del 1913. Bragaglia fu sconfessato ufficialmente dai pittori futuristi, che rigettavano la sua interpretazione del moto in fotografia, dichiarando che la fotodinamica era estranea al dinamismo plastico. Per il rapporto dialettico tra la pittura e la fotografia, in riferimento anche alla cronofotografia, si veda M. BRAUN 2014.

<sup>55</sup> Concettualmente vi è una ripresa del *Manifesto del colore* 116 II H di Balla, rivelando un altro aspetto di transizione che riguarda il ruolo del cinema nell'arte futurista e che andrebbe studiato non come evoluzione del mezzo tecnico, ma come fattore di accelerazione verso la non figurazione in pittura e scultura. La pittura proposta da Balla, così come il cinema, si basa su di una prassi di montaggio degli elementi dell'immagine, indipendentemente se figure geometriche o rappresentazioni del mondo reale.

<sup>56</sup> Un aspetto interessante è la somiglianza dei disegni steineriani a quelli derivati da processi psichici automatici, in linea con quanto avevano sperimentato André Breton e Philippe Soupault con la scrittura automatica ne *Les Champs magnétiques* del 1919. Si veda STEINER 1923, e per il rapporto con gli stati d'animo di Boccioni si veda GIACHERO 1997.

<sup>57</sup> Questi ultimi tre esempi ci portano a riflettere sulla *querelle* tutta italiana che nel biennio 1918-1920 avvenne tra i sostenitori di un'arte costituita da immagini psichiche non oggettive (valori cromatici, formali e plastici) e un'arte la cui finalità era di dare forma oggettiva a sensazioni, ricordi e figurazioni del mondo reale. I primi erano i futuristi mentre i secondi i metafisici. Entrambi diedero origine a due discorsi artistici impiegando lessici non opposti, ma complementari.

<sup>58</sup> Nelle parole di Carrà (si veda CARRÀ 1916) si ha un'interessante collisione tra lessico futurista e lessico metafisico, che l'autore attua per declinare la propria lettura dell'arte trecentesca; si veda DEL PUPPO 2012, p. 111. Per un approfondimento sulla persistenza del retaggio futurista in Carrà si veda ROVATI 2011.

innovativa, come rifiuto del materialismo e della frammentaria sensibilità futurista a favore di una dimensione metafisica, restituendo così al soggetto e alla sua rappresentazione un valore simbolico centrale.

Nel gennaio del 1919 egli aveva ribadito la propria adesione alla Metafisica, ponendosi così in antitesi con quanto asserito fino al 1915, perché voleva riscoprire «chiari stupori» e ammetteva il superamento della ricerca futurista e non figurativa, per affermare i «valori sacri» delle cose:

Entrati nella casa della filosofia (geometrico delirio) ne usciamo, ora, non indifferenti.

[...]

Ma alla buon'ora ci accorgemmo che le cose erano fatte beffarde; onde ritornarono ad avere per noi «valori sacri» che ci è dato soltanto di esprimere<sup>59</sup>.

## 2.2. *Questioni di stile*

Se Carrà durante il 1919 aveva formalizzato lessicalmente e codificato iconograficamente la stagione metafisica, il gennaio del 1920 si apriva in risposta con *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I, sottoscritto da futuristi di diverse generazioni quali Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo e Mario Sironi. Era stato Russolo a lanciarlo già nel marzo del 1919, quando si era tenuta a Torino – rafforzando l'asse con Milano – l'Esposizione Futurista Internazionale.

Questo manifesto tradiva, nel lessico impiegato {I<sub>1</sub>}, come nei casi di *banali* 142, *imitazione* 142, *novatore* 142 e *trascendentalismo* 142, i propri debiti verso il primo periodo del Futurismo, a cui Carrà e Soffici avevano linguisticamente contribuito, nonostante polemizzasse proprio contro di loro. I lemmi *italiana* 142 e *metafisico* 142 e le polirematiche [*sintesi plastica*] 142 e [*costruzioni plastiche*] 142 gravitavano attorno al lemma *trascendentalismo* 142, sempre nella sua accezione bocconiana e quindi 'fisico' – pur se è impiegato in chiave negativa con l'aggettivo *falso* –, che diventava l'antitesi di una visione metafisica della realtà. I futuristi come i metafisici, tuttavia, erano costruttori e la polirematica [*sintesi plastica*] 142 sembrava spostare l'asse della creazione futurista da un mondo non-oggettivo a un possibile recupero della figurazione:

Noi futuristi entriamo dunque in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro [...] Il futurismo si pone il problema di definirne lo stile, concretarne le forme, crearne le ideali sintesi definitive.  
(142)

Questi passaggi spiegano così che cosa si intendeva per ritorni in pittura: non il rifiuto della pittura come mezzo espressivo, ma la volontà di creare uno stile futurista, sottolineando questa tensione con un'alta ricorrenza del lemma *stile* 142.

Altri lemmi, come *costruttori* 142, *distruzione* 142, *guerra* 142 e *libertà* 142 {I<sub>2</sub>}, concretizzano i principi fondamentali da cui si evince la volontà di trovare un'ampia visione sintetica, uno *stile* 142, quindi, che integri la fase *destruens*, o di fondazione, con la loro fase attuale, indicata come *construens*.

Con l'intento di definire uno stile del Futurismo e superare la polemica sorta con il passaggio di Carrà, e di altri, all'alveo della Metafisica e quindi alla tradizione della pittura italiana, i quattro firmatari definivano, tecnicamente a parole {I<sub>3</sub>}, una pittura futurista

---

<sup>59</sup> CARRÀ 1919a, p. 19. Per un confronto tra scrittura di Carrà su «Noi» e quella su «Valori Plastici» si veda anche CARRÀ 1919b.

ricostruita secondo leggi interne proprie alla composizione, con parole quali *analitica* 142, *architettonicamente* 142 e *dinamiche* 142.

In questo gruppo spicca *deformazione* 142 che, come *sintesi* 142, è un comune denominatore per riunire le *forme* 142 con il loro *ritmo* 142 secondo un impianto compositivo definito ‘architettonico’, in un modo non così diverso da quello indicato proprio da Carrà:

La deformazione non deve avere per unico scopo sé stessa, per quanto sia, o sembri, essenzialmente logica. Bisogna invece che la deformazione sia una necessità ritmica per la costruzione ritmica e la chiusura ritmica del quadro. (142)

In definitiva la tesi di massima dei futuristi consisteva nel ricercare una mediazione tra forme oggettive e non-oggettive, sulla base di un loro autonomo valore, quale unico mezzo per rappresentare il soggetto futurista: nel lessico spiccano *magico* 142, *modernità* 142 e *visioni* 142 {I<sub>4</sub>}.

Per Carrà, i metafisici erano dei costruttori, le cui figurazioni pittoriche erano assimilabili ai valori architettonici espressi dalla grande arte italiana del passato:

Senza cotesto imperativo costruttivo, la libertà spirituale non si trova, la nostra indipendenza dal mondo fisico non è che una parola vana e pretenziosa<sup>60</sup>.

Lemmi quali *costruttivo* e *spirituale* avrebbero avuto un largo impiego nei testi dei metafisici, mentre allo stesso Carrà era stato assegnato il ruolo di costruttore in una lettera, del febbraio 1918, inviata da Alberto Savinio:

L'epoca delle costruzioni [...] è incominciata in pieno: e io ti fregio col bollo di gran costruttore<sup>61</sup>.

Similmente, Dudreville, Funi, Russolo e Sironi avevano annunciato di vivere in un periodo di *costruzionismo* 142, un passaggio nella scala evolutiva del Futurismo che, dopo la stagione impressionista e quella cubista – riprendendo così quanto asserito da Prampolini, Balla e Carrà –, vantava una cronistoria raccontata da quei lemmi {I<sub>5</sub>}, quali *lotta* 142, *superati* 142 e *sviluppo* 142, sottratti ai manifesti e ai cataloghi precedenti.

Da [*dinamismo plastico*] 142 i pittori futuristi nella loro polemica contro la Metafisica giungevano alla polirematica [*valori plastici*] 142, che paradossalmente, non avendo riscontri nei precedenti manifesti, collimava non solo con l'intitolazione della omonima rivista, ma anche con il lessico di Carrà.

La vera differenza era che in quest'ultimo i valori plastici delle forme erano mutuati e aggiornati su quelle dei primitivi del Trecento, mentre i pittori futuristi, che rivendicavano per loro stessi l'appellativo di *primitivi* 142 di una nuova sensibilità, intendevano captare i valori plastici moderni delle forme della nuova realtà *meccanica* 142.

Entrambi, il *Manifesto del colore* 116 II H e *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I, però, si richiamano marinettianamente a una presunta italianità per l'impiego del colore e per i valori costruttivi<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> CARRÀ 1919c, p. 229.

<sup>61</sup> LA PITTURA METAFISICA 1979, pp. 122-123.

<sup>62</sup> Entrambi, pur se apparentemente opposti, introducono un'aporia nel pensiero futurista. Il primo cela il rischio di una mera funzione decorativa delle teorie coloristiche anteguerra, quando i decorativismi erano stati stigmatizzati; il secondo preannuncia la codificazione dei principi dei futuristi in pochi elementi facilmente riconoscibili e quindi declassabili a maniera, di contro all'originalità a tutti i costi, professata nei manifesti di fondazione.

Di contro a questi ultimi manifesti, nel 1920 Soffici diede alle stampe *Principi di un'estetica futurista*, in cui raccoglieva testi più antichi, datati tra il 1914 e il 1917. Per stigmatizzare una presunta eterodossia del Futurismo, l'autore delineava i fondamenti di quella che egli considerava l'unica corretta estetica futurista e criticava negativamente la recente deriva astrattista; prospettava un'arte che mantenesse i legami formali con il reale, in quanto certi aspetti degli oggetti diventavano «elementi di emozione»<sup>63</sup>, stimolando contemporaneamente le facoltà sensoriali e concettuali.

Il suo lessico, letterario, scientifico e filosofico, annoverava parole singole e polirematiche come *acrobatismo*, [*chimismo lirico*], *clownismo*, *ironia*, *libertà*, *materia*, *meraviglioso*, *moda*, *modernità*, *originalità*, *reclamismo*, *sentimento*, *simultaneità*, *tipografia*, *velocità* e [*volontà creativa*].

Solo alcuni di questi, come *libertà*, *materia*, *modernità*, *originalità*, *simultaneità*, *velocità* e [*volontà creativa*] nel 1920 erano ancora *à la page*; gli altri, invece, appartenevano a una stagione che sembrava ormai conclusa, dimostrando così la storicizzazione del movimento, fatto che si evince dalle copiose cronistorie dei manifesti successivi, e la sua affannosa ricerca di restare attuale di contro alla volontaria inattualità, come ripresa nietzschiana, della Metafisica.

Un ulteriore fattore di accelerazione della crisi interna al movimento futurista era legato proprio alla questione già affrontata da Boccioni e Carrà, inerente alla relazione arte-azione-vita, che la Metafisica aveva sublimato, invece, tornando a considerare la pittura in relazione alla storia dell'arte. I futuristi d'altra parte stavano storicizzando sé stessi, incappando così in un'altra aporia, rispetto al rifiuto del passato, mentre, allo stesso tempo, Marinetti cercava il rapporto arte-vita trasformando l'estetica futurista in un programma politico. Ciò avrebbe avuto diverse ripercussioni, anche nel lessico impiegato successivamente dagli artisti futuristi lungo gli anni Venti<sup>64</sup>.

Per quanto riguarda il legame tra Futurismo e politica, Marinetti aveva già tentato di attuarlo contestualmente alla fondazione del movimento in *Primo Manifesto Politico Futurista per le elezioni generali 1909* 4 I e, quattro anni più tardi, in *Programma politico futurista* 45 I del 1913 (sottoscritto da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo).

Superato l'interventismo di guerra, nel cui spirito erano stati composti *Sintesi futurista della guerra* 63 I nel 1914, *Per la guerra sola igiene del mondo* 72 I e *L'orgoglio italiano* 76 I nel 1915, *Contro Vienna e contro Berlino* 84 I nel 1916 e *Ritornando al fronte* 104 I nel 1917, Marinetti espone il proprio pensiero politico con il *Manifesto del Partito Politico Futurista* 114 II nel febbraio 1918; tra il dicembre dello stesso anno e il gennaio 1919 promosse in diverse città d'Italia la fondazione dei Fasci politici futuristi e, una volta confluito nei Fasci di Combattimento di Benito Mussolini, nel luglio sempre del 1919 lanciò *L'azionariato sociale* 128 II<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> SOFFICI 1958, p. 584.

<sup>64</sup> Per quanto riguarda la storicizzazione del movimento, considerando che nel 1919 cadeva il suo primo decennale, vennero riediti i manifesti lanciati fino al 1918 e, in agosto, su «Roma futurista» Marinetti, con Emilio Settimelli e Mario Carli, pubblicò *Che cos'è il Futurismo (Nozioni elementari)* 133 II; poi a più riprese lo stesso testo con aggiornamento, *Che cos'è il Futurismo - Nozioni elementari (con la bandiera futurista)* 136 II e infine *Che cos'è il Futurismo - Nozioni elementari (con L'azione dei futuristi prima, durante e dopo la guerra)* 137 II, venne stampato come volantino dalla Direzione del Movimento Futurista. Queste pubblicazioni potevano essere utili sia per indottrinare le nuove leve del Futurismo sia per riconquistare l'interesse del pubblico italiano.

<sup>65</sup> Anche a livello lessicale la teoria futurista stava acquisendo certe sfumature 'squadristiche', come riscontrabile in *Arte vile e arte virile* 131 II che Mario Carli pubblicò nell'estate dello stesso anno. Nonostante lo stesso Marinetti avesse separato il futurismo politico da quello artistico, la prima rottura con Mussolini il 29 maggio del 1920 coincise nell'agosto successivo con la pubblicazione del libello che il poeta milanese intitolò *Al di là del comunismo* 145 II. Il Futurismo marinettiano, con questo libello, si posizionava nettamente vicino alla destra politica del Paese e allo stesso tempo coltivava, sul modello bolscevico, l'utopia di un'estetica totalitaria estranea, però, agli interessi di Mussolini. Questi ultimi due episodi evidenziano il tipo di rapporto, definibile – con un termine mutuato dalla psicologia – 'irrisolto', che avrebbe caratterizzato l'adesione del Futurismo al fascismo negli anni a venire. Perciò, nei seguenti paragrafi si proverà a mostrare la ricaduta politica anche nella semantica dei lemmi futuristi, rinviando però in altra sede una maggiore sistematicità d'indagine.

In *Manifesto del colore* 116 II H e *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I è quindi comprensibile l'impiego del lemma *razza* 142 o delle polirematiche *genio italiano* 116, *razza italiana* 142, il cui uso è debitore del nazionalismo marinettiano e riconduce il Futurismo artistico a una dimensione politica.

### 2.3. «Ritornero, con delle membra di ferro»<sup>66</sup>

Nella fase di transizione, la compagine dei futuristi si era moltiplicata<sup>67</sup>. Alla Grande Esposizione Nazionale Futurista, tenutasi nella primavera del 1919 prima a Milano, poi a Genova e infine a Firenze, avevano partecipato ben 37 espositori: tra cui Balla, Depero, Dudreville, Funi, Ginna, Russolo e Sironi.

Una palese conseguenza fu l'abbassamento qualitativo della teoresi futurista. Due esempi del 1920 non apportano significative innovazioni, ma dimostrano quanto contraddittorio e svilito potesse rivelarsi un futurismo di massa a cui forse Marinetti stava guardando: il primo di Gino Galli, intitolato *La Pittura futurista* 143 II, che richiamava all'ordine e paradossalmente alla pratica del disegno figurativo i futuristi, e il secondo *La pirotecnica mezzo d'arte* 143bis II di Gino Cantarelli che, sulla linea di *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G, indicava un impiego futurista dei fuochi d'artificio.

Si sarebbe dovuto attendere il gennaio 1921 e un'ennesima invenzione di Marinetti che, con il manifesto *Il Tattilismo* 147 II, riuscì ad acquisire alla teoria futurista l'esperienza sensibile e psicologica degli oggetti reali e la loro contropinta emotiva sulle reazioni sensoriali. Ancora una volta da Parigi, Marinetti aveva proclamato la nascita di una teoria anti-metafisica e materialistica ma allo stesso tempo sinestetica, che aveva come modello quanto già intuito da Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F e da Pratella in *Dono primaverile* 83 I del 1916.

Si veniva così ad arricchire semanticamente il lemma *tattile*, pur se Marinetti dichiarava che quest'arte era da intendersi in continuità unicamente con il proprio percorso poetico e pareva escluderne ogni ricaduta sulle arti visive.

Senza l'intervento decisivo di Prampolini<sup>68</sup>, il tattilismo da solo non sarebbe bastato per rifondare l'arte futurista poiché non era così lontano dalle coeve sperimentazioni dadaiste e postcubiste, di cui molto probabilmente Marinetti poté avere una diretta conoscenza.

Per Prampolini la riflessione sull'arte e sul fare artistico si era sviluppata attraverso la scenotecnica, teorizzata in *Principi di emotività scenografica novissima* 96 I, dell'aprile 1917, mentre da buon futurista aveva lanciato *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista* 115 II, nel febbraio 1918.

Agli inizi degli anni Venti si era avvicinato alla teoria e alla pittura dell'*esprit nouveau* del purismo francese, come via di superamento della confusione che agitava la situazione artistica italiana nella fase di transizione del dopoguerra. Questo dato si evince dalla lettera del marzo 1921 che l'artista, mentre era occupato ad allestire la mostra della *Section d'Or* a Roma, inviò a Theo van Doesburg:

<sup>66</sup> SOFFICI 1914, p. 87.

<sup>67</sup> La sopravvivenza del Futurismo per quasi trentaquattro anni sarà difatti legata alla quantità dei suoi aderenti, che formalmente si riconosceranno futuristi e che andranno aumentando progressivamente, conferendo al movimento il carattere di un sodalizio di natura politica, pur restando sempre in una dimensione estetica, portando il movimento stesso a comportarsi alla stregua di un partito di massa, proprio come il nascente fascismo; per un approfondimento si vedano D'ORSI 2009 e SALARIS 1992.

<sup>68</sup> Il tattilismo era vicino nella tecnica dei materiali sia alle idee di Boccioni ante 1916 sia alla linea teorica e alle ricerche plastiche del più giovane Prampolini, che avrebbe, nel proprio modo eterodosso, sostituito lo stesso Boccioni nel diventare il principale teorico del Futurismo tra anni Venti e Trenta. Si veda PRAMPOLINI/LISTA 1992, p. 15.

J'aime beaucoup votre art et votre esprit dans l'art. Nous sommes les rénovateurs de l'esprit nouveau. Je regrette que le moment n'est pas trop bien pour l'Italie artistique qui maintenant est un caravansérail de politiciens<sup>69</sup>.

Le idee di van Doesburg e il Neoplasticismo erano già state divulgate su «Valori Plastici» con la pubblicazione dell'articolo *L'arte nuova in Olanda*, tra il 1919 e il 1920<sup>70</sup>. Tuttavia all'epoca l'attenzione di Broglio e degli altri metafisici era sullo sviluppo dell'arte moderna olandese in rapporto a una specifica etnicità artistica<sup>71</sup>. L'interesse di Prampolini era invece un altro. Van Doesburg asseriva che un'arte nuova non poteva che essere tutta interna al sentire dell'artista e quindi solo come astrazione dalla realtà poteva rappresentare una fusione tra umano e universale. Alle tre dimensioni (piano, volume e tempo) sviluppate dall'Impressionismo fino al Cubismo, il Neoplasticismo ne aggiungeva una quarta costituita da una «cognizione culturale»<sup>72</sup> antinaturalistica, sulla base di principi filosofici e scientifici – e probabilmente avvicinabile alla quarta dimensione teorizzata all'epoca per via matematica entro il campo della fisica teorica.

Prampolini, forse, poteva rintracciare questa fusione tra umano e universale nella macchina, che indicava nella tecnica il nuovo orizzonte dell'umano sentire<sup>73</sup>, e non solo si poneva come icona della modernità, ma poteva diventare anche una dimensione operativa nuova dell'arte futurista.

Sullo stesso piano si muoveva Gino Severini con *La Pittura d'Avanguardia*, pubblicato su «Noi» nel febbraio 1918 – ma già apparso sul «Mercure de France» nel 1917. Severini, in considerazione della dicotomia tra astrazione futurista e figurazione metafisica, proponeva un interessante concetto di realismo legato alla macchina. Il concetto cardine, dal quale con probabilità potrebbe aver tratto ispirazione lo stesso Prampolini, prevedeva che l'opera d'arte fosse costruita con regole proprie, a imitazione di un apparato meccanico:

La precisione, il ritmo, la brutalità delle macchine e i loro movimenti ci hanno condotto senza dubbio verso un nuovo realismo che noi possiamo esprimere senza dipingere delle locomotive. [...] Il processo di costruzione di una macchina è analogo al processo di costruzione d'un'opera d'arte<sup>74</sup>.

A rimarcare l'importanza della dimensione meccanica nell'arte futurista fu ancora Prampolini, che nel 1922 dopo il Congresso Internazionale degli Artisti a Düsseldorf, svoltosi nel maggio e promosso dal gruppo De Stijl, pubblicò, prima sulla rivista «De Stijl» nel luglio, e poi su «Broom» nell'ottobre, *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica*, in cui tracciava la linea evolutiva dell'arte meccanica e dichiarava la macchina quale simbolo del dinamismo universale<sup>75</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>70</sup> Mostrando alcuni punti di tangenza con le idee di Carrà, van Doesburg sosteneva che «il piano, la tranquillità, la volontà costruttrice e le padronanze dell'artista: [...] solo questi valori importano allo sviluppo d'un cosciente stile costruttivo» (VAN DOESBURG 1919a, p. 19); e poi si vedano la seconda e terza parte dell'articolo rispettivamente in VAN DOESBURG 1919b e VAN DOESBURG 1920.

<sup>71</sup> Per l'interesse manifestato da Broglio e gli altri a definire su base etnica l'italianità dell'arte si veda FOSSATI 1981, pp. 115-117.

<sup>72</sup> VAN DOESBURG 1919b, p. 23.

<sup>73</sup> Heidegger ebbe modo di spiegare questo nuovo sentire, in cui «la meditazione essenziale sulla tecnica e il confronto decisivo con essa avvengono in un ambito che da un lato è affine all'essenza della tecnica e dall'altro ne è tuttavia fondamentalmente distinto. Tale ambito è l'arte» (PANSERA 1998, p. 68).

<sup>74</sup> SEVERINI 1918, p. 15.

<sup>75</sup> PRAMPOLINI 1922a, PRAMPOLINI 1922b. Per una riflessione sul rapporto tra van Doesburg e futuristi si veda FINIZIO 1993, pp. 158-160, 211. Per il Congresso di Düsseldorf si veda *THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM*

In continuità con l'intervento di Prampolini, nel giugno del 1922, sull'unico numero della rivista «La Nuova Lacerba», pubblicata a Roma, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini firmarono il *Manifesto dell'arte meccanica futurista*<sup>76</sup>, in cui, ricollegandosi ai manifesti di fondazione e rinnovando l'adesione alla 'modernolatria' di Boccioni, criticavano il comportamento di quanti, famosi grazie al Futurismo, lo avevano poi rinnegato:

Ciò che Boccioni e gli altri avevano intuito (la modernolatria) ci avvince con le nuove forme imposte dalla meccanica moderna. Oggi è la macchina che distingue la nostra epoca<sup>77</sup>.

Ma ancora echi delle parole di van Doesburg si ritrovano nell'introduzione al catalogo dell'esposizione *Prima esposizione futurista. Palazzo del Convitto Nazionale 154bis II*, tenutasi a Macerata tra giugno e luglio 1922:

Chi non sente la bellezza e l'espressione di un equilibrio pittorico a sé (linee colori forme) non arruffianato da lenocini di carattere rappresentativo, morale, filosofico, non potrà mai non solo godere di un quadro futurista ma nemmeno di una qualsiasi opera d'arte di qualsiasi tempo. (154bis)

L'impegno diretto di Pannaggi<sup>78</sup> nell'organizzare questa esposizione gli permise di riunire anche opere di Balla, Boccioni, Depero, Paladini e Prampolini.

Pannaggi, tra gli espositori, proponeva l'astrazione quale approdo nella linea evolutiva del Futurismo, e ciò era in connessione anche con la sua conoscenza del Costruttivismo sovietico, da cui mutuava nell'arte meccanica futurista i valori costruttivi delle geometrie<sup>79</sup>.

Grazie a Prampolini, quindi, la transizione avrebbe avuto termine in quell'anno con l'arte meccanica che diventava, attraverso anche la scenotecnica, una dimensione metafisica<sup>80</sup> propria al Futurismo, inaugurando così un periodo di rifondazione per il lessico dell'arte futurista.

---

1974, dove una selezione di documenti è raccolta nel paragrafo *Congress of International Progressive Artists (1922)*, pp. 58-69.

<sup>76</sup> Con questo manifesto per la prima volta si è giunti pienamente nel regno futurista della macchina. Si afferma che il loro sentire meccanico è pienamente confluito nell'esperienza umana. Si annuncia che vi sono nuove necessità indotte dalla macchina e che le nuove forme sono quelle imposte dalla meccanica moderna. Questa riflessione è imprescindibile dalla ricca documentazione raccolta in CRISPOLTI 1971. Un aspetto che necessita ulteriore approfondimento riguarda il rapporto tra le arti e il mito della macchina nel Futurismo; a tal proposito si veda CRESTI 2013, pp. 28-32.

<sup>77</sup> PANNAGGI-PALADINI 1922, p. 7.

<sup>78</sup> Per una disamina della ricerca artistica di Pannaggi in rapporto con l'invenzione dell'arte meccanica si veda PANNAGGI 1995.

<sup>79</sup> Grazie alla mediazione di Paladini che, di origini russe, nel 1925 avrebbe pubblicato *Arte nella Russia dei Soviets* (Roma, Edizioni della Bilancia). Sulla relazione tra Futurismo e Costruttivismo negli anni Venti si veda POGGI 2014.

<sup>80</sup> Rispetto a una parte della recente storiografia che insiste sul collegare il Futurismo degli anni Venti al coevo Surrealismo, sembrerebbe corretta, invece, sulla base del lessico impiegato nell'arte meccanica, la proposta di Fossati: «L'angoscia meccanica, infine, non fa testo: la soluzione che [...] tendono a darne i futuristi appare [...] l'inscenamento di una suggestività metafisica della macchina» (FOSSATI 1977, p. 122).

### 3. Secondo periodo. Prima rifondazione dell'arte futurista. 1923-1929

#### 3.1. Artisti, idoli e macchine

La nuova via dell'arte meccanica era stata già aperta da Marinetti in due occasioni: *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910 e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I del 1914.

Nel primo manifesto del 1910 si affermava che

noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuova che circola nella vita contemporanea: l'idea della bellezza meccanica; ed esaltiamo quindi l'amore per la macchina, [...] queste frasi [...] annunciano la prossima scoperta delle leggi di una vera sensibilità delle macchine! [...] Per preparare la formazione del tipo non umano e meccanico dell'uomo moltiplicato. (9)

Nel secondo manifesto, a quattro anni di distanza, la teorizzazione sul rapporto estetico con la macchina era arrivata a compimento; quella che sembrerebbe una metafora è invece un'anticipazione del concetto di 'trasfigurazione', che sarebbe divenuto fondamentale negli anni Trenta:

nasce oggi una nuova bellezza che, noi Futuristi, sostituiremo alla prima, e che io chiamo Splendore geometrico e meccanico. [...] l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina, la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; [...]. Le parole in libertà diventano così il prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale. (61)

I toni poetici simbolisti non nascondono il diretto riferimento a Mario Morasso e alle sue opere *La nuova arma (la macchina)* e *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, pubblicate a Torino rispettivamente nel 1905 e nel 1907. I seguenti brani tratti dal primo saggio del 1905, contengono lemmi confluiti poi nei manifesti di Marinetti:

oggi io penso che quella macchina costituisce il simbolo della nostra più intensa aspirazione [...] la soddisfazione sintetica del nostro bisogno più tipico, l'emblema della vita moderna<sup>81</sup>. [...] questo stesso uomo [...] oggi si è trasfigurato, oggi è diventato un meccanico<sup>82</sup> [...]. Noi ci imprigioniamo sul breve disco del microscopio, consacriamo tutta l'acutezza del nostro sguardo moltiplicato<sup>83</sup>. [...] niuno ha pensato che la macchina fosse dotata di una sua essenza vitale [...]<sup>84</sup>.

I lemmi chiave *macchina*, *meccanico* e *moltiplicato* da un lato e dall'altro *sintetica* e *trasfigurato* sono stati il germe da cui si è poi sviluppata l'estetica macchinistica del Futurismo: la bellezza meccanica, la sensibilità delle macchine e il tipo umano meccanico.

E dunque se alcuni aspetti artistici dell'arte meccanica erano rintracciabili nel Futurismo di fondazione, nel Neoplasticismo di van Doesburg e nel Costruttivismo russo, le sue basi concettuali erano individuabili nei manifesti di Marinetti per risalire fino ai saggi di Morasso.

Nel maggio del 1923, sul numero 2 di «Noi», Prampolini, Pannaggi e Paladini lanciarono *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L che, come riportato in calce al manifesto, era stato

---

<sup>81</sup> MORASSO/OSSOLA 1994, p. 32.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 274-275.

però sottoscritto in data 20 ottobre 1922 a Roma; a questo era complementare *Estetica meccanica* 159bis, del solo Paladini e pubblicato sullo stesso numero della rivista.

I principi basilari dell'arte meccanica annoverano una serie di parole da cui si evince la continuità lessicale con il Futurismo degli anni Dieci {L<sub>1</sub>} ma che allo stesso tempo, a loro volta, costituiscono il discorso preliminare da cui si sarebbe avviata la strategia di rifondazione dell'arte futurista.

Accanto a lemmi e polirematiche, già presenti nei precedenti manifesti, quali *aereo* 159, *analogie* 159, *atmosfera* 159, *colore* 159, *forma* 159, *ideale* 159, *mistero* 159, *oggetti* 159, *plastica* 159, *stile* 159, [*dinamismo plastico*] 159, [*forza creatrice*] 159 e [*nuova sensibilità*] 159, da intendersi come fattori di continuità, in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L si riscontra l'introduzione di fattori di discontinuità.

I lemmi e le polirematiche, quali *aereo* 159, *collettiva* 159, *fede* 159, *meccanizzati* 159, [*arte meccanica*] 159, [*elementi meccanici*] 159, [*nuove necessità*] 159, [*nuova religione*] 159, [*senso meccanico*] 159 e [*vita spirituale*] 159, in breve tempo sarebbero diventate delle parole chiave che avrebbero permesso di coniugare i principi dell'arte futurista con la coeva dimensione politica del Paese, una dimensione che si faceva via via *collettiva* 159<sup>85</sup>.

Tuttavia anche parole già note potevano riferirsi a situazioni fino ad allora inedite, come per esempio la polirematica [*nuova sensibilità*] 159 non sembrava più solo quella dei futuristi intesi come primitivi moderni. Poteva abbracciare quanto era stato rielaborato in termini di rapporto tra soldato/operaio e macchina negli anni della Prima guerra mondiale e nella coeva pittura tedesca<sup>86</sup>, che denunciava la crisi della società prussiana all'indomani del conflitto, attraverso soggetti come i reduci meccanizzati:

sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine anche noi.  
Meccanizzati! (159)

Tale visione di una metafisica della macchina, che era stata mutuata a pieno titolo dalla letteratura futurista, scardinava dall'interno il materialismo di Marinetti, producendo quindi un'altra palese contraddizione, attraverso una [*vita spirituale*] 159 sempre più vicina all'atto di *fede* 159 religiosa, o meglio di una [*nuova religione*] 159.

La trasfigurazione della realtà, quindi, diventava quella di una nuova società di massa, i cui cittadini *meccanizzati* 159 erano gli ingranaggi di un gigantesco meccanismo che era lo Stato e il cui culto sarebbe confluito nella mistica fascista<sup>87</sup>.

Anche Paladini in *Estetica meccanica* 159bis II adombrava l'idea di un programma artistico e politico in cui confluivano entrambi questi aspetti che finalmente potevano essere impiegati per ricostituire un soggetto chiaramente futurista: la macchina.

Il nostro programma ha la sua ragione d'essere in un elemento che è entrato a far parte costitutiva di noi tutti: la macchina. Ed il manifesto ci è stato suggerito da una pura questione di soggetto pittorico. (159bis)

<sup>85</sup> Un passaggio, quest'ultimo, che getterebbe luce sulla data di sottoscrizione del manifesto che, in 'tempi sospetti', sarebbe avvenuta a solo una settimana dalla marcia su Roma. E ciò si potrebbe ulteriormente spiegare con la volontà di Prampolini, Pannaggi e Paladini di porre l'arte meccanica, e quindi il Futurismo, come anticipatrice del nuovo ordine delle camicie nere, adottando una strategia comunicativa dietro cui forse si adombrava la presenza di Marinetti.

<sup>86</sup> Per l'esegesi dell'operaio come soldato nella società in perenne mobilitazione secondo Jünger si veda in CANTIMORI 1985 il capitolo *Ernst Jünger e la mistica milizia del lavoro*, pp. 17-43; per la guerra moderna come momento in cui concretizzare il sogno distopico dell'uomo-macchina nell'arte si veda NEGRI 2007, pp. 105-108.

<sup>87</sup> Per una prima ricognizione sulla scuola di mistica fascista si veda MARCHESINI 1976.

La questione della necessità o meno di un soggetto pittorico, come visto, era stata cruciale nella fase di transizione, e ora con l'arte meccanica si poteva impiegare un'ampia categoria di singoli lemmi e polirematiche {L<sub>2</sub>} per descrivere i soggetti mutuati dal mondo della tecnica, della meccanica e, marinettianamente, dalla guerra.

I *simboli* 159 della nuova epoca meccanica, *acciaio* 159 e *ferro* 159, [*centrali elettriche*] 159, [*ruote dentate*] 159 e *forze-meccaniche* 159, sono ovviamente le macchine, ma tra queste, ora gli *aeroplani* 159, le *automobili* 159 e il *cinematografo* 159 sono caricati di particolare interesse. Anche il movimento della *danza* 159, legato alla scenotecnica, e il *ritmo* 159 meccanico dei corpi e degli oggetti intervengono a rinnovare la continuità con i manifesti di fondazione, e nello specifico con *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G di Depero e Balla.

Un altro elemento di continuità è dato dal lessico polemico {L<sub>3</sub>} contro gli artisti stranieri che secondo Prampolini e gli altri avevano imitato i futuristi ma in modo *superficiale* 159:

i manifesti e le opere del Futurismo, pubblicati, esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. (159)

Due lemmi in particolare, *collettività* 159 e *costruttivamente* 159, riportano alle prime sperimentazioni delle ricerche di arte meccanica e cinetica<sup>88</sup>, che non erano sfuggite a Prampolini, all'indomani del Congresso di Düsseldorf del 1922. Per gli artisti aderenti alla mai avvenuta internazionale costruttivista, in effetti, la meccanica era diventata l'epicentro di un nuovo universo<sup>89</sup>, costruendo però, secondo Prampolini, macchine prive di una propria spiritualità. L'arte meccanica, di conseguenza, per trasfigurare spiritualmente gli oggetti e le parole impiegati dagli artisti, doveva rispondere a una specifica tecnica esecutiva che nel manifesto viene spiegata con [*elementi meccanici*] 159 e [*materiale espressivo*] 159.

Un fattore di novità rispetto ai manifesti degli anni Dieci, dal punto di vista del lessico tecnico {L<sub>4</sub>}, è la presenza delle polirematiche [*costruzioni plastiche*] 159 ed [*elementi meccanici*] 159, che, rispetto a Boccioni, Depero e Balla, vanno a sostituirsi a [*complessi plastici*] 75 ed [*elementi plastici*] 24, allineandosi al lessico costruttivista. Ma in opposizione al materialismo dello stesso Costruttivismo, Prampolini e gli altri insistevano sull'elemento *spirituale* 159, quale via per la creazione artistica.

Aspetto non secondario, infine, in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L è l'ampia cronistoria del Futurismo che per la prima volta in modo esauriente collega i primi manifesti e i testi poetici con il secondo momento fondativo dell'arte meccanica. Dal primo manifesto del 1909, passando per le mostre del 1912, alla *modernolatritia* 159 di Boccioni, si giungeva, infine, ai balletti plastici di Depero del 1917; Prampolini e gli altri evidenziavano come dopo questa data fosse intervenuto un momento di transizione durato fino al 1922.

I lemmi {L<sub>5</sub>} codificano quindi la principale produzione futurista, in cui spiccano *aviatore* 159 e *volo* 159 che si collegano al volume di versi liberi *Aeroplani* di Paolo Buzzi, del 1911, e *L'Aviatore Dro* di Balilla Pratella, del 1912. Dimostrano, inoltre, un crescente interesse per la conquista dei cieli intesa come «glorificazione dell'aeroplano e dell'eroismo aereo» 159. Questa puntuale cronistoria si giustificava nell'ottica di una genealogia atta a ricondurre il manifesto nel solco della storia del Futurismo italiano per evitare possibili fraintendimenti con altri futurismi esteri. Allo stesso tempo si volevano rimarcare, in senso evolutivo, le novità

---

<sup>88</sup> Idee simili, per esempio, erano state enucleate nel *Manifesto realista* del 1920 di Gabo e Pevsner; si veda GABO-PEVSNER 1974.

<sup>89</sup> Lo sviluppo dell'arte cinetica durante il XX secolo, tra avanguardie e neoavanguardie, è stato illustrato nella recente mostra parigina curata da Serge Lemoine. Si veda DYNAMO 2013.

introdotte dall'arte meccanica, accennando in tal senso al riconoscimento ricevuto dalla rivista «Mécano» di van Doesburg<sup>90</sup>.

### 3.2. Fillia e Prampolini: prove tecniche di rinnovamenti spirituali

In questa fase di rifondazione dell'arte futurista, dopo Milano, Firenze e Roma, va acquistando un ruolo sempre meno periferico Torino. Nel marzo del 1922 si era tenuta l'*Esposizione Futurista Internazionale*, occasione che permise al poeta, pittore e aviatore Fedele Azari di stringere meglio i legami con l'ambiente futurista milanese.

Avvicinatosi alla poetica dell'arte meccanica<sup>91</sup>, Azari lanciò, sul finire del 1924, il manifesto dal titolo *Per una Società di Protezione delle Macchine* 171 II, dove considerava la macchina un fattore di progresso sociale e di liberazione del proletariato dalla schiavitù del lavoro.

Azari, inoltre, era tra i pochi ad aver avuto un'esperienza diretta con la complessità meccanica degli aeroplani, come egli stesso spiega nel manifesto sopracitato, e già nel 1919, ne *Il Teatro aereo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* 119 II, aveva anticipato i temi dell'aeropittura, collegandoli con gli stati d'animo boccioniani.

In *Per una Società di Protezione delle Macchine* 171 II, un dato importante riguarda i nuovi sviluppi dell'aeronautica civile e militare, che stavano apportando un interesse per la cartografia aerea impiegata di lì a poco sia per riabilitare il tema del paesaggio sia per trasfigurarli in chiave futurista:

La macchina che noi adoriamo con la nostra fede entusiasta di precursori e di artisti mondi da ogni influenza archeologica ci redimerà dalla schiavitù del lavoro manuale ed eliminerà definitivamente la povertà e quindi la lotta di classe. (171)

In continuità con Azari e con la soggiacente idea di una metafisica della macchina, che coniugava arte e politica, Tullio Alpinolo Bracci e Fillia firmarono nel 1923 il manifesto *Movimento Futurista Torinese, Sindacati Artistici Futuristi* 158 II che ne sanciva la nascita ufficiale<sup>92</sup>.

Il testo non offre grandi novità per quanto riguarda la prassi artistica ma verte piuttosto sulla militanza politica, rivendicando per l'artista la qualifica di lavoratore operaio. Perciò i sindacati futuristi nella loro attività artistica erano il mezzo per la grande massa produttrice italiana di partecipare esteticamente alla civiltà industriale «meccanizzando ogni forza e ogni pensiero» (158).

Tali aspetti nell'aprile del 1923 erano già stati affrontati da Marinetti che, nel suo rapporto 'irrisolto' con il fascismo, si era riavvicinato a Mussolini, appellandosi direttamente al capo del governo ne *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Il manifesto, infatti, avrebbe avuto rapida fortuna a livello internazionale, quando nel maggio 1925 il numero 15 de «Le Bulletin de l'Effort Moderne» ne pubblicò una traduzione francese, in occasione della partecipazione di Balla, Depero e Prampolini alla *Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* di Parigi. Il Futurismo si ritrovò in dialogo con il gruppo de *l'esprit nouveau* di Le Corbusier, con il purismo pittorico di Ozanfant e il Costruttivismo russo.

<sup>91</sup> Secondo un'attenta lettura crispolitiana, in *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO* 1980, p. 587.

<sup>92</sup> Se consideriamo la cronologia accettata dalla storiografia, il manifesto venne redatto tra il novembre e il dicembre 1923; al contrario, nel *corpus* Caruso figura tra i manifesti redatti e pubblicati nella primavera dello stesso anno, senza però indicare un mese preciso; si veda *ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE* 1962.

<sup>93</sup> Lasciando a ulteriore approfondimento la relazione tra sindacati futuristi e la nascita delle corporazioni fasciste, Marinetti apriva ancora il campo a un'azione politica del Futurismo ed è ad esso che i futuristi torinesi sembravano aver guardato.

Torino, inoltre, sembrava poter supplire alla sede originale del movimento, da quando a Milano, nel marzo del 1923, si era affermato il gruppo di Novecento che stava progressivamente sottraendo spazi vitali ai futuristi, grazie all'azione di Margherita Sarfatti che suggeriva a Mussolini una pittura in cui si potesse rispecchiare il clima della cosiddetta 'rivoluzione' fascista.

Contro quella che si stava configurando come una vera e propria reazione all'ideologia stessa dell'avanguardia artistica, i futuristi avrebbero rinnovato il proprio linguaggio polemico per attaccare, dopo i metafisici, i nuovi fuoriusciti quali Dudreville, Sironi e Funi.

In questo scambio di posizioni tra i due fronti artistici, si ricorda che anche Sarfatti era transitata per il linguaggio futurista. In un articolo dedicato alla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* di Milano nell'aprile del 1919 aveva dato come possibile una deriva astrattista, impiegando nel proprio lessico «linee e colori di pura astrazione», per la pittura futurista. E accettava tale possibilità, a patto che invece di una soggettività sfrenata vi fossero dei vincoli oggettivi dati da una «risonanza universale nell'anima umana». Tuttavia è nelle conclusioni che emerge l'impiego di lemmi abbondantemente futuristi:

la nuova arte [...] non può essere compresa, se non rifacendosi a queste verità angolari della grande arte di tutti i tempi [...] la cui massima espressione si concreta in una intellettualità plastica [...] la deformazione e ricomposizione della realtà, secondo l'unità volitiva e costruttrice dello stile<sup>94</sup>.

I lemmi *deformazione*, *costruttrice* e *stile* erano stati impiegati proprio da Russolo sempre nel marzo 1919 e poi da Dudreville e gli altri firmatari di *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I del 1920. Nel 1920 Sarfatti, scrivendo in catalogo per la mostra milanese di Funi, reimpiegava il lessico, già condiviso tra futuristi e metafisici, per dare la propria definizione di «valori plastici» che «valgono, non in se stessi e in assoluto e in astratto, ma in quanto si convertono in valori umani»<sup>95</sup>.

Parole e idee che sarebbero state la base teorica per le idee novecentiste, contro le quali nell'estate del 1923, su «Noi», Prampolini pubblicò un preciso intervento programmatico dal titolo *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, dove affermava che «il fenomeno della reazione» vanamente tentava di sfuggire dalla «fatalità storica della legge di evoluzione», rifugiandosi nell'imitazione del passato. Per l'artista, l'unica via era quella di cercare un nuovo orientamento spirituale «esaurite le possibilità plastiche e pittoriche del mondo fisico»<sup>96</sup>.

D'altra parte, tale reazione era un riverbero del nuovo assetto culturale italiano. Marinetti, con il riavvicinamento a Mussolini e con la pubblicazione di *Futurismo e Fascismo*, aveva dettato l'agenda politica del movimento. Tato e Balla<sup>97</sup> manifestarono una chiara e probabilmente strategica adesione al nuovo regime politico, considerando l'apparente *placet* mussoliniano, nel novembre 1924 con *Arte futurista valorizzazione Fascista* 167 II.

Anche Benedetta Cappa Marinetti<sup>98</sup>, in *Sensibilità futuriste* 169 II, pubblicato su «L'Ambrosiano» nel dicembre 1924, recuperava lessicalmente il principio che i futuristi fossero i primitivi di una nuova sensibilità, caratterizzata da passione per il superamento della percezione sensibile, il movimento, il dinamismo, la simultaneità e per i complessi meccanismi della macchina. A questa attestazione di fede artistica si accompagnava l'ovazione per la

---

<sup>94</sup> SARFATTI 1919.

<sup>95</sup> SARFATTI 1920.

<sup>96</sup> PRAMPOLINI 1923.

<sup>97</sup> Sulla relazione tra Balla e il fascismo si veda *LA PASSIONE FASCISTA* 1926; e il più recente GIGLI 2018.

<sup>98</sup> Per un approfondimento documentario sul ruolo delle artiste nella compagine futurista si veda *FUTURISTE* 2009.

riconciliazione tra Marinetti e Mussolini, sulla base della quale si delineava il profilo dell'artista futurista in epoca fascista.

### 3.3. *Costruire le glorie del presente e del domani*

Galvanizzati dal rinnovato asse Marinetti-Mussolini, nel 1925 i futuristi parteciparono alla III Biennale romana presso il Palazzo delle Esposizioni con la *Mostra Collettiva Futurista*. L'ufficialità dell'evento apriva a un'apparente istituzionalizzazione del movimento, che sarebbe stata confermata nel maggio 1926 dal padiglione futurista alla XV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

Il movimento sembrava spinto così a dotarsi di una più coerente teoresi. La nuova impalcatura ideologica e poetica venne costruita con una serie di manifesti da Fillia e Marinetti tra la primavera del 1925 e i primi mesi del 1926. Marinetti su «L'Impero», nell'aprile del 1925, pubblicò *L'estetica della macchina* 178 II. Fillia nel luglio seguente scrisse *L'Idolo meccanico* 174 II, dove esponeva la sua teoria sulla funzione trascendentale dell'arte, emblemizzata nell'idolo meccanico e ripresa parzialmente, nell'aprile del 1926, in *Sensualità meccanica* 178bis II, su «La Fiamma».

L'esame dei seguenti brani estrapolati dai tre manifesti permette di riconoscere un lessico 'ecumenico', come contributo di Fillia allo sviluppo e completamento di quello marinettiano, dovuto alla necessità impellente di una rilettura spiritualistica della macchina:

Marinetti non tradiva il proprio materialismo ideologico, affermando che

Il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò MODERNOLATRIA [...] La macchina prodotto e conseguenza che produce a sua volta infinite conseguenze e modificazioni nella sensibilità nello spirito, nella vita. (178)

Diverso era lo scrivere misticheggiante di Fillia, imbevuto di tradizione letteraria cristiana:

Le ricerche per creare una nuova estetica della macchina «adorata e considerata come simbolo» importano risultanze spirituali più vaste di quanto permetta il semplice campo della realizzazione artistica. [...] Possiamo così, paradossalmente, fissare la necessità di un'"Arte Sacra Meccanica". [...] Oggi la "religione della Velocità" (superiore all'Uomo) forma una credenza spirituale che corrisponde alla vita sociale moderna, ed ha bisogno di una propria mistica. (174)

affermando così i nuovi punti fondamentali per l'interpretazione di una grande e definitiva "sensibilità meccanica", noi iniziamo la realizzazione artistica e morale del futurismo [...]. Non c'è salvezza dunque fuori dell'estetica della macchina e del suo splendore geometrico meccanico che noi futuristi predichiamo e glorifichiamo da 16 anni. (178bis)

Il lessico di Fillia era capace di riunire materialismo e spiritualità, come esemplificato dalle polirematiche [*arte sacra meccanica*] e [*sensibilità meccanica*] che sarebbero poi confluite in *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, manifesto sottoscritto a Torino nel maggio del 1926 da Fillia, A.C. Caligaris e Pino Curtoni e pubblicato su «La Fiamma».

Premesso che questo manifesto ha la particolarità di essere privo di una parte polemica, è esplicitamente dichiarato che:

la pittura futurista, superato il periodo polemico dell'affermazione estetica, si realizza oggi attraverso l'opera individuale dei diversi artisti, nell'interpretazione unica della sensibilità meccanica. (179)

L'espressione «interpretazione unica»<sup>99</sup> sembrava essere un'ennesima contraddizione interna ai principi libertari del Futurismo di fondazione. In tal senso i seguenti lemmi: *ambiente* 179, *assoluto* 179, *atmosfera* 179, *costruzioni* 179, *sensualità* 179 e *umano* 179 riflettono intenzioni nuove, su principi già consolidati {M<sub>1</sub>}.

Tra le inedite polirematiche, [*idolo meccanico*] 179 è trasmigrata qui, nella sua accezione trascendentale, dal manifesto *L'Idolo meccanico* 174 II; [*quarta dimensione*] 179 è impiegata per definire la metafisica della macchina, che era stata accennata in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L; [*sensibilità meccanica*] 179 riunisce, come in *Sensualità meccanica* 178bis II, insieme la nuova sensibilità futurista e l'arte meccanica.

Un aspetto nuovo che si evince da questi lemmi è la salda coerenza che li lega tra loro, nel ribadire quanto già scritto dal 1923. Contemporaneamente affrancavano il discorso artistico dalla riflessione sulle leggi interne alla creazione, per privilegiare il fine educativo dell'arte. La polirematica [*nuova morale*] 179 rivelava quindi l'ennesima aporia tra l'originario nichilismo e la nuova veste di costruttori assunta dai futuristi, su cui s'innestava una retorica superomistica con i lemmi *superemotivi* 179, *superiore* 179, *superiorità* 179, *superumano* 179, mai apparsi fino ad ora nei manifesti.

La seconda parte del manifesto offre un soggettario ragionato della modernità e indica come trasfigurarne i tre idoli moderni: la *bicicletta*, la *turbina* e l'*aeroplano* {M<sub>2</sub>}. Di contro alla originaria libertà propugnata dai primi manifesti futuristi, si assiste a una codificazione in cui il lessico impiegato ruota attorno alla polirematica [*idolo meccanico*] 179, che avrebbe avuto ricadute su molta pittura futurista del periodo.

Il lemma *atmosfera* 179, già impiegato nei primi manifesti del 1910 e nella recente *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L, da cui sono stati tratti numerosi altri lemmi, qui sembra assurgere per la prima volta allo *status* non di idea ma di vero e proprio soggetto da rappresentare. Altri lemmi come *aeree* 179, *apparecchio* 179, *elica* 179, *fusoliera* 179, *pilota* 179 e *volo* 179 compaiono nel brano di Caligaris dedicato all'aeroplano quale nuovo idolo meccanico, anticipando così il lessico dell'aeropittura; anzi, il lemma *apparecchio* 179 diverrà centrale nei successivi manifesti.

Infine, i lemmi *spirale* 179 e *vortice* 179, come già in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F di Carrà, in cui compariva anche il lemma *spirali* 42, e in *Dinamismo plastico* 52 I di Boccioni, sono fondamentali per definire la nuova struttura compositiva delle immagini pittoriche, la loro disposizione spaziale e l'effetto sulla percezione temporale di chi le osserva.

Discorso diverso, invece, per la riflessione sulla tecnica da impiegare per l'arte sacra meccanica, che viene così definita con i lemmi *luce* 179, *scoppiante* 179 e *solidità* 179.

Accanto a questi ultimi {M<sub>3</sub>}, la parola *ambienti* 179 e la polirematica [*costruzione ambientale*] 179 offrono un interessante spunto di riflessione. Se la prima era già presente nei cosiddetti manifesti di fondazione, per identificare, come anche in questo caso, sia l'ambiente generico della vita urbana sia quello più specifico futurista, la seconda ci spinge a guardare più avanti. Fillia impiega, per la trasfigurazione pittorica dell'idolo meccanico «bicicletta», un'intuizione che sarebbe stata decisiva per l'evoluzione dell'arte futurista, con ricadute oltre che nei successivi manifesti, anche al di là del Futurismo. Forse si è dinnanzi alla prima

---

<sup>99</sup> L'affermazione iniziale non introduce solamente ai principi di un'arte sacra meccanica ma anche alla precisa coscienza di agire secondo un'interpretazione unica, assestandosi pericolosamente sul versante del pensiero unico del regime fascista, nel momento in cui questo si stava affermando. Come evidenziato da De Felice «il regime fascista nacque sul piano costituzionale solo tra il dicembre '25 e il gennaio '26 e si perfezionò alla fine del '26 [...]: fu però con il 3 gennaio '25 e con la fine di possibilità alternative, sia politico-generaliste sia interne al fascismo, che questo cominciò ad assumere il carattere di un regime politico particolare e senza precedenti» (DE FELICE 1995, p. 167).

attestazione dell'idea di un'opera ambientale, sicuramente debitrice di Boccioni e della scenotecnica prampoliniana, ma fino ad allora estranea al lessico artistico futurista.

E i preannunciati risultati plastici erano difatti poi immessi nel flusso temporale che da Boccioni risaliva fino a Prampolini, in una cronistoria dove si dichiarava, con un linguaggio puntuale e diretto, di essere giunti a un'altra estetica da quella originaria e che quindi i fondatori erano stati *superati* 179 {M<sub>4</sub>}.

L'importanza di questo manifesto, nell'evoluzione dell'arte futurista, consiste inoltre nel dare definitivamente ragione alle note programmatiche già espresse da Prampolini nel 1923, quando aveva sottolineato la necessità di un nuovo orientamento spirituale<sup>100</sup>.

In *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, a tre anni di distanza, la metafisica della macchina, ora sacralizzata, non era in contrapposizione alle teorie di Novecento che vertevano sulla ripresa della tradizione e sui valori trascendenti e spirituali dell'arte<sup>101</sup>. Con la loro rinnovata spiritualità, mera ripresa del teosofismo di inizio secolo<sup>102</sup>, Futurismo e Novecento si ponevano nelle arti quali riprese complementari, non antitetiche, di due diversi miti: il mito dell'antico e il mito della modernità<sup>103</sup>. Si era così sullo stesso piano concettuale che il fascismo propagandava, considerando che lo stesso Marinetti in *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II, aveva riportato un discorso di Mussolini che dichiarava:

Io affermo che Roma può diventare centro industriale. [...] Il Colosseo, il Foro romano sono glorie del passato: ma noi dobbiamo costruire le glorie del presente e del domani. (157)

Vi era quindi da un lato l'esaltazione del progresso tecnico e industriale e dall'altro si vestiva di 'abiti classici' la propria ideologia imperialista.

### 3.4. *Marciare non marciare: volare*

Dopo il 1926 i futuristi si dovettero confrontare con le politiche culturali del regime e con il fatto di essere a loro volta artisti inquadrati entro precise dinamiche espositive ufficiali<sup>104</sup>. Questa istituzionalizzazione, inoltre, verteva sull'italianità dell'arte futurista, una caratteristica peculiare agli stessi manifesti, se si considera che nei 214 analizzati, il lemma *Italia* ricorre per ben 409 volte e l'aggettivo *italian\** per altre 457 volte. Marinetti, però, al tempo stesso era poco accondiscendente ad ammainare definitivamente la bandiera *rossa* 3 dell'avanguardismo.

<sup>100</sup> Già in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L del 1923 si era omessa qualsiasi rivendicazione anarcoide e anti-istituzionale, rispetto ai primi manifesti, lasciando sottaciuto il nesso logico tra ordine meccanico e ordine sociale. Per questi aspetti si veda BERGHAUS 1996.

<sup>101</sup> Il nuovo orientamento spirituale del Futurismo è forse ciò che aveva giustificato la partecipazione di Balla, Depero e Prampolini nel gennaio del 1926 alla Prima Mostra del Novecento Italiano, svoltasi nel Palazzo della Permanente di Milano.

<sup>102</sup> Per approfondire il rapporto tra esoterismo e Futurismo si veda PASI 2010.

<sup>103</sup> Su questa congiuntura culturale del cosiddetto 'ritorno all'ordine', tra mito della macchina e mito dell'antico, si veda PONTIGGIA 2008.

<sup>104</sup> Nella nuova organizzazione fascista, dalle mostre sindacali si accedeva alla Quadriennale d'Arte Nazionale romana che sarebbe stato il primo passo verso la Biennale di Venezia, attraverso nomine, concorsi e commissioni colluse con gli apparati governativi. L'aumento costante degli artisti che, anche per poco tempo, aderirono al movimento si spiegherebbe quindi come un'adesione a un Futurismo passepartout che, grazie a Marinetti, permetteva un accesso privilegiato e protetto al sistema dell'arte fascista e che di conseguenza poteva accrescere anche la circolazione delle riviste futuriste e quindi dei manifesti in esse contenuti. Si vedano, di uno stesso autore, SALVAGNINI 2000 e SALVAGNINI 2018.

L'italianità del Futurismo non era solo un'ipotesi ideologica, ma si era estesa fisicamente sul territorio nazionale, rivalutando quindi il rapporto tra centro e periferia.

A Mantova, per esempio, già nel novembre 1924, sul numero unico di «Marciare non marciare», a firma di Carlo Ascari, comparve l'articolo *Italianizzare attraverso l'arte*, che rivendicava il ruolo pedagogico dell'arte futurista nell'educare gli italiani alla modernità e alla stessa italianità<sup>105</sup>.

E se l'italianità si identificava con il fascismo, il sillogismo era ovvio. Sulla stessa rivista, un redazionale, dal titolo *Futurismo e Fascismo*, sintetizzava il manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II.

Considerando che le adesioni al movimento erano giunte fin dalla Sicilia, si prenda come altro esempio il caso del giovane affiliato Pippo Rizzo che sarebbe diventato uno dei maggiori interpreti del Futurismo meridionale. Nel 1927 sul «Giornale di Sicilia», un suo breve intervento, programmaticamente intitolato *Stile futurista*, affermava l'italianità dello stile futurista, ponendolo come complementare alle ricerche novecentiste ma allo stesso tempo come un'estetica rispondente alle necessità del fascismo:

E se *stile italiano* si vuol cercare oggi attraverso le reminiscenze neo-classiche primitive, impressioniste ecc. semplicemente nel futurismo si troverà lo stile italiano [...] il futurismo oggi può vantarsi di avere dato all'Italia *lo stile futurista*. Noi futuristi abbiamo la ferma convinzione che non ci potrà essere più fascistica espressione d'arte del futurismo poichè esso in arte è ciò che il fascismo è in politica [...]<sup>106</sup>.

L'attestazione di una simmetria arte-politica<sup>107</sup>, sempre da leggersi nel rapporto tra centri maggiori e gangli periferici del Futurismo, nei fatti si appoggiava alle recenti partecipazioni degli artisti futuristi alle esposizioni collettive del Novecento, adesioni che si erano verificate su un piano meramente convenzionale.

Nel dicembre 1928, a Mantova, per esempio, si tenne la *Mostra d'Arte Futurista, Novecentista, Strapaesana*<sup>108</sup>, organizzata dall'Opera Nazionale Dopolavoro: pur se degradata a livelli di provincialismo intellettuale nella vana *querelle* tra Stracittà e Strapaese, l'italianità dell'arte futurista era garantita<sup>109</sup>.

Altro esempio è il volume *Arte futurista italiana 1909-1929* redatto dal pittore Rizzo nell'aprile del 1929 a Palermo, per celebrare l'acclamazione di Marinetti ad Accademico d'Italia. L'opera racchiudeva interventi eterogenei; si ricordano di Marinetti *Perché Marinetti ha tradotto Tacito* 191 II, di Enzo Benedetto *L'arte della réclame* 192 II e di un anonimo – o forse dello stesso Rizzo – *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle Avanguardie artistiche* 193 II.

La particolarità di quest'ultimo manifesto è l'operazione di sintesi realizzata nei confronti di tutta la storia e la teoresi dell'arte futurista, dalle origini allo sviluppo macchinistico, attraverso lemmi e polirematiche apparsi fino ad allora nei manifesti, che possiamo quindi definire come le parole chiave: *arte*, [*vita esplosiva*], *italianità*, *antigravioso*, *modernolatria*, [*religione della novità*], *originalità*, *velocità*, *intuizione*, [*splendore geometrico*], [*estetica della macchina*], *eroismo*, *fisicofollia*, [*immaginazione senza fili*], [*sensibilità geometrica*], [*parole in libertà*], [*solidificazione dell'impressionismo*], [*centro del quadro*], [*dinamismo plastico*], [*stati d'animo*], [*linee forza*],

---

<sup>105</sup> ASCARI 1924.

<sup>106</sup> RIZZO 1927.

<sup>107</sup> Pur se periferici, questi episodi giustificano il presente progetto dell'Accademia della Crusca, poichè è innegabile che da nord a sud anche il Futurismo contribuì all'ammodernamento della lingua italiana proprio attraverso i manifesti.

<sup>108</sup> ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979, 11.

<sup>109</sup> Sulla situazione dell'arte italiana nel passaggio tra anni Venti e anni Trenta si vedano FALQUI 1959a, FALQUI 1959b e BENZI 2013.

[*trascendentalismo fisico*], [*pittura astratta*], *compenetrazione*, *simultaneità*, *macchina*, [*luce elettrica*], [*a sorpresa*], *oggetti*, [*danza parolibera meccanica*], *tattilismo*, [*complesso plastico*] e [*vita simultanea*].

Era evidente che un lessico futurista non poteva prescindere più dai suddetti lemmi, il cui uso si imponeva a quegli artisti che volevano essere interlocutori attivi sul fronte della mitopoiesi di una modernità italiana.

Diverso era l'atteggiamento nei centri del Futurismo. A Milano, nell'ottobre del 1929, divenuto Accademico d'Italia, Marinetti intervenne nell'*Introduzione al catalogo della mostra "Trentatre Artisti Futuristi"*<sup>110</sup> 193 II, a difesa del primato futurista nella *querelle* strapaese-stracittà. La nutrita schiera di espositori, che comprendeva il neonato gruppo milanese, capeggiato da Bruno Munari<sup>111</sup>, venne presentato con il già noto piglio polemico marinettiano:

Oggi il Fascismo vincitore esige un'assoluta disciplina politica mentre il Futurismo vincitore esige un'infinita libertà creatrice, ciò forma un complementarismo armonioso. Mentre prepariamo il balzo in avanti noi interveniamo nelle polemiche di stracittà e strapaese col Primo Dizionario Aereo, al grido di stracielo! (193)

Nell'ottica del fondatore, quindi, più che simmetria vi era una complementarità tra fascismo e Futurismo e grazie alla sua esternazione polemica è possibile ricavare il dato interessante della citazione del *Primo Dizionario Aereo* che Marinetti aveva redatto con Azari e pubblicato pochi mesi prima. Si desume che la sua funzione sarebbe stata di imporre una nuova estetica aviatoria; secondo una consolidata prassi pubblicitaria, Marinetti sembra offrire questa anticipazione per preparare il pubblico a un nuovo manifesto: il *Manifesto dell'Aeropittura Futurista*.

#### 4. Terzo periodo. Seconda rifondazione dell'arte futurista. 1929-1934

##### 4.1. Prospettive a volo meccanico

Agli archi neoclassici, alle fabbriche di mattoni rossi, alle visioni urbane con ingegneri-costruttori e interni di sapore metafisico, i futuristi sostituirono ali, carlinghe e piste di decollo e atterraggio, spazi immensi e prospettive azzardate in picchiata.

La ricerca di un indicatore che fosse assolutamente originale e allo stesso tempo che si ricollegasse all'intero ventennio del Futurismo si concretizzò nel prefisso «aero». Tutto poteva essere riscritto per mezzo di tale prefisso e cambiare di senso, e rifondare ancora una volta l'arte futurista.

Il 22 settembre 1929 su «La Gazzetta del Popolo» di Torino, a firma del solo Marinetti, venne lanciato *Prospettive del volo e aeropittura, manifesto di una nuova arte aeropittorica*, pubblicato poi nel 1931, su «Il Giornale della Domenica», nell'articolo di Tato, con il titolo *La prima affermazione nel mondo di una nuova arte italiana: l'aeropittura. Un manifesto di Marinetti*.

Se nei primi studi sul Futurismo degli anni Trenta questo manifesto era stato considerato quasi per intero frutto della penna di Marinetti<sup>112</sup>, recentemente<sup>113</sup> è stata ricostruita la sua genesi, attribuendone la primogenitura a Mino Somenzi nel 1928, mentre a Marinetti un successivo adattamento.

<sup>110</sup> ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979, 12.

<sup>111</sup> Per la recente rilettura in ambito critico e storiografico del periodo futurista di Munari si veda BRUNO MUNARI 2012.

<sup>112</sup> RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO 1980, p. 564.

<sup>113</sup> DURANTI 2001.

*Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N, pubblicato in «Futurismo», il 12 novembre 1933<sup>114</sup> e in francese su «Stile Futurista», nell'agosto 1934, sottoscritto da Balla, Benedetta Cappa, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Tato ed anche da Somenzi, sarebbe quindi frutto della manipolazione diretta di Marinetti. Questo dato è utile per capire come il manifesto fosse stato letteralmente smembrato e assemblato nella versione marinettiana.

Il manifesto si apre con una cronistoria delle intuizioni in seno al Futurismo nei diversi campi, con l'impiego di un lessico in continuità con i precedenti manifesti: *aviatore* 262, *esaltazione* 262, *sintesi* 262, *superamento* 262 e *velocità* 262 {N<sub>1</sub>}.

I lemmi selezionati ricorrono anche in altri manifesti, con l'esclusione di *aeropittura* 262 e *aeropoiesia* 262, che rappresentano l'elemento di novità. E *aeropoiesia* 262 rivela una possibile interpolazione successiva al 1929, poiché questo termine Marinetti lo impiega solo nel 1931.

Situazione simile per i lemmi riguardanti la parte del testo dedicata a esporre i principi di questa nuova arte: *assoluta* 262, *astratta* 262, *ideale* 262, *libertà* 262 e *[nuova realtà]* 262 {N<sub>2</sub>}.

Anche in questo caso sono pochi i lemmi in discontinuità con quelli dei precedenti manifesti. Tralasciando la polirematica *[nuova spiritualità]* che è in continuità con *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, il lemma composto *extra-terrestre* 262, *trasfigurare* 262 e la polirematica *[prospettive aeree]* 262 sono elementi di novità decisivi per l'evoluzione dell'arte meccanica e, da ora in poi, 'aerofuturista' (quest'ultimo neologismo è propriamente di Somenzi). Sono elementi non presenti nel testo originale di Somenzi, fatta eccezione per la vicinanza tra *[prospettive aeree]* 262 e *[prospettive aerodinamiche-artistiche]*<sup>115</sup>, e che rivelano l'attento lavoro teorico svolto da Marinetti, in particolar modo nell'anticipare l'idea di *[paesaggio cosmico]*, come in *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II, affermando che «si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre» 262, e quindi anticipando la nuova dimensione aerospaziale del ventennio successivo.

Le parti propriamente tratte dal testo di Somenzi, invece, si ritrovano negli aspetti tecnici dell'aeropittura, tra i quali spiccano *armonia* 262, *colore* 262, *forme* 262, *sintesi* 262 e *volo* 262 {N<sub>3</sub>}.

Marinetti, tuttavia, aveva ripreso polirematiche fondamentali per la tecnica dell'arte meccanica, come *[complesso plastico]* 262 ed *[elementi plastici]* 262, e introdotto altre novità: il lemma composto *visione-ventaglio* 262, che riesce mirabilmente a sintetizzare la prolissa descrizione tecnico-visiva di Somenzi, e il lemma, ancor più decisivo, *policentrico* 262. Questo si poneva alla fine di una serie di neologismi dal boccioniano *poliritmico* ai prampoliniani *polidimensionale* e *poliespressivo* – in *L'atmosfera scenica futurista* 164 II del 1924 –, alla polirematica *[complesso plastico polimaterico]* 169 impiegata da Benedetta Cappa nel già citato intervento del 1924. Con *policentrico* 262 si poteva così creare un doppio rapporto dinamico, tra osservatore e piano pittorico osservato, in continuità e allo stesso tempo come superamento del porre lo spettatore al centro del quadro, come era stato dichiarato in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C del 1910.

Allo stesso modo il nuovo 'aerofuturismo' richiedeva, accanto a vecchi soggetti già ampiamente discussi nei precedenti manifesti, nuovi soggetti aerei che venivano così verbalizzati {N<sub>4</sub>}: *acciaio* 262, *aeroplano* 262, *atmosfera* 262, *elica* 262, *paesaggi* 262, *[prospettive aeree]* 262, *spirali* 262 e *[velocità aeree]* 262.

---

<sup>114</sup> Occorre segnalare che nel *corpus* Caruso questo manifesto appare nella sua versione del 1933, con un titolo diverso, e non in quella originale del 1929 né tanto meno nella versione del 1931, quando venne ristampato in catalogo alla *I Mostra di aeropittura*, tenutasi a Roma (CRISPOLTI 1980, p. 565). Questo potrebbe essere un caso di studio da cui partire per comprendere, ai fini non solo del progetto *I Manifesti del Futurismo*, come sia venuto a formarsi lo stesso *corpus* Caruso, caso che ci si riserva di trattare in altra sede.

<sup>115</sup> DURANTI 2001, p. 221.

Con queste integrazioni lessicali<sup>116</sup> si entrava in una seconda fase di rifondazione dell'arte futurista perché si era trovata una tecnica tutta pittorica per costruire il paesaggio, a patto di combinare le nuove prospettive aeree con la tradizione paesaggistica; di contro al paesaggismo novecentista, si aveva l'aeropittura per via di un montaggio, senza soluzione di continuità, di frammenti del paesaggio, visti da terra e quindi orizzontali, e frammenti aerei, panoramici e verticali.

Per meglio comprendere tale strategia visiva basti citare il seguente passo:

5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo: a) schiacciate b) artificiali c) provvisorie d) appena cadute dal cielo. (262)

Ulteriore prova a sostegno di questa strategia si ricava da un confronto col *Manifesto tecnico della letteratura futurista* 26 I che Marinetti aveva lanciato nel maggio 1912. In esso all'aeroplano, come oggetto tecnologico e simbolico, si collegava una visione del volo in cui le componenti meccaniche erano trasfigurate per dettare le regole delle nuove parole in libertà, secondo modalità compositive e scelte iconografiche, poi trasferite nell'aeropittura futurista:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. [...] Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. [...] Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali. (26)

In effetti, rispetto al 1912, l'aeropittura rappresentava un mondo nuovo<sup>117</sup>, tecnologicamente avanzato e allo stesso tempo in stile futurista, con un linguaggio rinnovato, 'aereo', o meglio aviatorio, in parallelo al *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* della primavera del 1929.

I prestiti dal dizionario aereo sono palesi: *planare, tuffare, impennare, virare, picchiare, lanciare, decollare, a spirale, linea di volo, velocità, curvatura, inclinare, roteare*<sup>118</sup>.

La prima attestazione del neologismo *aeropittura* 262 è nella mostra che si tenne nel febbraio 1931, presso la Galleria La Camerata degli artisti di Roma, e intitolata: *I Mostra di Aeropittura dei Futuristi*<sup>119</sup>, occasione in cui venne presentato anche il *Manifesto dell'Aeropittura Futurista*.

Altra attestazione, che non è allo stato degli studi verificabile, sarebbe occorsa nel testo di presentazione a una mostra che potrebbe essersi svolta tra la fine del 1930 e gli inizi del 1931, forse a Torino. Gli artisti partecipanti, Fillia, Oriani, Rosso, Diulgheroff, Pozzo, Saladin, Alimandi, Zucco, Vignazia, sottoscrissero un manifesto in continuità con quello del 1929<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> In senso più generale, quindi, i lemmi e le polirematiche contenuti in *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N riportavano principalmente a *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, a *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G, e infine ai due *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L e *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, mostrando come da parte di Marinetti e dei nuovi gregari del Futurismo vi fosse una continua relazione con i manifesti di fondazione, pur concedendo a Somenzi la primogenitura dell'«aerofuturismo».

<sup>117</sup> Sulla recente rivalutazione in senso positivo dell'aeropittura ulteriori studi sono stati presentati in *FUTURISMO!* 2009 e in *POST ZANG TUMB TUUUM* 2018, oltre che nella mostra americana *IN VOLO* 2003; sull'inedito ruolo teorico dell'aviatore Giulio Douhet si veda E. BRAUN 2014.

<sup>118</sup> Si evince così che il *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* poteva già aver fornito un nuovo materiale lessicale che sarebbe poi confluito nel successivo *Prospettive del volo e aeropittura, manifesto di una nuova arte aeropittorica*. Per le definizioni in gergo tecnico aviatorio si veda MARINETTI-AZARI/STEFANELLI 2015, pp. 93, 120, 65, 124, 90, 69, 53, 110, 71, 122-123, 53, 66, 102.

<sup>119</sup> CRISPOLTI 1980, p. 565.

<sup>120</sup> Il dato è riportato in *ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE* 1962; segnalato da Luciano Caruso, che però, per rigore filologico, ha incluso nel *corpus* Caruso dei manifesti la versione pubblicata nel febbraio 1932, su «La Città Nuova», con il titolo *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II.

La ristampa<sup>121</sup> del medesimo testo – privo di titolo, che quindi potrebbe essere stato aggiunto successivamente per ragioni editoriali nel 1932 – era stata antologizzata nel catalogo della *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, tenutasi presso la Galleria Pesaro di Milano nell'ottobre-novembre del 1931<sup>122</sup>.

Nell'*incipit* del testo dei futuristi torinesi si ha diretto riferimento al manifesto del 1929:

Il “Manifesto dell’Aeropittura Futurista” (1929) indica la possibilità di un nuovo stato d’animo del pittore che dal volo ritrae sensazioni ed ispirazione non confrontabili ad alcuna tradizione. (194)

A seguire, l’impiego della polirematica [*stato d’animo*], aggettivato con *nuovo*, è il filo rosso dell’aeropittura con i manifesti di fondazione. Ancora gli artisti torinesi chiudevano il cerchio – e il manifesto – con riferimenti precisi all’arte meccanica:

Le nostre opere devono perciò realizzare: — i «nuovi simboli» dell’epoca moderna, tradotti in immagini plastiche; — i «paesaggi cosmici» che si rivelano a noi con il superamento di ogni valore terrestre; — gli «organismi aerei spirituali» che rappresentano plasticamente le nuove divinità e i nuovi misteri creati dalle macchine. (194)

Questo manifesto e gli altri che sono stati i primi tentativi di elaborazione teorica dell’‘aerofuturismo’ rientravano in una campagna pubblicitaria che, nei consueti metodi marinettiani, oltre alle arti visive, introdusse il prefisso «aero» in altri campi dell’estetica futurista, per una rifondazione di tutte le arti, ma con una minima produzione di manifesti rilasciati tra la prima metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta<sup>123</sup>.

#### 4.2. *Uno slancio in avanti*

Nello stesso periodo la missione degli intellettuali fascisti di essere i costruttori della nuova Italia passava per l’architettura<sup>124</sup>, che stava progressivamente assorbendo le energie ideali ed economiche del governo fascista. Il coinvolgimento diretto di Mussolini e l’intero entourage di Marcello Piacentini avrebbero progressivamente – al di là delle istanze razionaliste e moderniste di architetti come Terragni – plasmato le città italiane nelle forme di un classicismo fascista.

Nella ricerca del consenso, considerando che la figura di Antonio Sant’Elia riuniva l’artista futurista e il martire della patria, Marinetti ambiva ancora una volta ad affermare il primato futurista sulla nuova direzione estetica della cultura fascista. Se Boccioni era diventato

---

<sup>121</sup> CRISPOLTI 1985, pp. 17-18.

<sup>122</sup> *ESPOSIZIONI FUTURISTE* 1979, 21, pp. 14-17.

<sup>123</sup> Pur considerando solo i manifesti inclusi nel *corpus* Caruso e in cui tale prefisso è parte del titolo, si ricorda solo un caso, a sé stante, segnalato in STEFANELLI 2015: il 10 febbraio 1931, sul giornale «Impero Italiano» di Roma, venne probabilmente pubblicato il *Primo Manifesto futurista d’Aeropoiesia*, firmato da Elmo D’Avila e Alfredo Trimarco. A firma del solo Marinetti, *Il Teatro futurista Aeroradiotelevisivo* 201 II apparve nell’aprile 1931, mentre *L’Aeropoiesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* 218 II nel 30 ottobre 1931. Seguirono testi di carattere programmatico: *Aerovita* 264 II di Mino Somenzi e *Aeromusica: la musica e il volo* 264 II di Alceo Toni, entrambi del 1933; *L’aeromusica futurista* 277 III nel maggio 1934; Si ebbero poi *Manifesto Futurista dell’architettura aerea* 270 III firmato da Marinetti, Mazzoni e Somenzi, e *Manifesto futurista [dell’Aeromusica] sintetica geometrica e curativa* 278 III, firmato da Marinetti con Aldo Giuntini, entrambi del 1934. Poi sembrerebbe scemare l’interesse per tutto ciò che fosse ‘aereo’ e solo a distanza di anni, ritorna in tempi ‘sospettissimi’ in *Aeropittura futurista italiana* 308 III di Tullio Crali del 1940-1941; il *Manifesto d’aeropittura futurista. Maringuerra* 302 III e *56 aeropoetiche aeropittoriche esaltazioni della nostra guerra* 303 III, entrambi del 1941. *L’Aerosilografia* 306 III di Renato Di Bosso e *La poesia aeroica femminile* 311 III di Maria Goretti, entrambi del 1941.

<sup>124</sup> Per un approfondimento si veda NICOLOSO 2008.

il nune tutelare delle arti visive, lo stesso era Sant'Elia per l'architettura, e ancora ne rappresentava il massimo raggiungimento storico per il Futurismo.

Tra le diverse iniziative per le celebrazioni di Sant'Elia si ricordano: la *Mostra delle opere dell'architetto futurista comasco Sant'Elia*, a Como, e la *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, a Milano, rispettivamente inaugurate nel settembre e nell'ottobre del 1930<sup>125</sup>.

Nel testo in catalogo per quest'ultima mostra, Marinetti tornava sulla *querelle* contro il Novecento italiano che, come testimoniato da Edoardo Persico nel gennaio 1930<sup>126</sup>, cominciava il proprio declino nei favori del regime<sup>127</sup>.

Marinetti, da parte sua, rinsaldava i legami tra l'aeropittura e i propri precedenti scritti teorici, esaltando la macchina e il dinamismo moderno:

Mentre i pittori modernisti d'Italia e dell'estero boccionizzano di movimento o cezannizzano di volume la realtà fotografica, i pittori futuristi italiani, [...] dopo aver conquistato l'estetica della macchina, la pittura dello stato d'animo, e il dinamismo plastico, sentono che occorre uno slancio in avanti<sup>128</sup>.

In linea con quest'ultima dimostrazione dell'italianità del Futurismo, Marinetti aveva ribadito nel manifesto – sottoscritto con Fillia, intitolato *Contro l'esterofilia. Manifesto futurista alle signore e agli intellettuali* 205 II e pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» del 24 settembre 1931 – tutta la sua avversione per gli innesti di tendenze culturali stranieri sull'ambiente italiano. Ancora Persico, però, nella sua richiesta di coerenza tra opere esposte e manifesti futuristi, ci svela un'inedita contraddizione tra quest'ultimo manifesto e l'aeropittura esposta a Milano, alla *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* nell'ottobre del 1931. L'intellettuale torinese afferma che

A Marinetti non poteva capitare un infortunio maggiore: uscire con un'invettiva così clamorosa contro il gusto europeo, ed essere costretto a farsi banditore dell'aeropittura che è, in fondo, un pasticcio mal drogato di stili e di mode straniere. [...] Alla Galleria Pesaro, nelle opere dei pittori futuristi abbiamo cercato invano un segno della “paternità” di Boccioni, e invano quella di Sant'Elia nelle costruzioni scenografiche di Prampolini<sup>129</sup>.

Guardando al catalogo della suddetta mostra, tuttavia, si può cogliere lo slancio in avanti preconizzato da Marinetti nell'intervento di Prampolini, che riscriveva l'evoluzione dell'arte futurista in chiave di aeropittura, da Boccioni in avanti, ma introduceva un elemento nuovo, dichiarando il concretizzarsi di una nuova sensibilità:

Noi pittori futuristi [...] siamo entrati con l'aeropittura nella piena sensibilità aerea. [...] La pittura emigra dalla superficie, e il quadro dalla cornice. La scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari<sup>130</sup>.

A questo si allineava, nello stesso catalogo, anche un breve intervento del gruppo futurista milanese (Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini, Bot) che asseriva come nell'opera si dovesse «dare alla materia colore, uno scheletro di elementi solidi e compatti nel quale poter vivere le nostre emozioni»<sup>131</sup>.

---

<sup>125</sup> *ESPOSIZIONI FUTURISTE* 1979, 16-17.

<sup>126</sup> In PERSICO/PONTIGGIA 2001, p. 48.

<sup>127</sup> Per una prima riflessione sulle alterne vicende del Novecento, in sede storiografica, si veda BOSSAGLIA 1982.

<sup>128</sup> CRISPOLTI 1985, pp. 10-12.

<sup>129</sup> In PERSICO/PONTIGGIA 2001, p. 98.

<sup>130</sup> In CRISPOLTI 1985, pp. 17-18.

<sup>131</sup> *Ini*, p. 25.

A loro volta, i lemmi qui impiegati erano un precipitato lessicale di una proposta estetica marinettiana che sarebbe maturata attraverso gli apparati scenografici ed effimeri nelle celebrazioni del 1932 per il decennale del regime.

Prampolini, già in *Principi di emotività scenografica novissima* 96 I del 1917, si era basato, impiegando il lemma *atmosfera* 96, sulla concezione della velocità e della tecnica, insita nel mondo contemporaneo, per un connubio tra architettura, pittura e scenotecnica:

Vedremo così le dinamiche architetture della scena emanare incandescenze cromatiche che [...] desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. (96)

Nel tempo il binomio intellettuale tra Marinetti e Prampolini, nel campo della scenotecnica e dell'architettura, dopo il 1923 era proseguito fino a trovare uno straordinario punto di accordo nel 1927.

Nel gennaio 1927 Marinetti era intervenuto in *Per la inaugurazione della esposizione futurista alla Casa del Fascio* 182 II, tenutasi a Bologna, affermando, in linea con la scenotecnica prampoliniana, la necessità di una dimensione parietale per l'arte, non più costretta negli angusti limiti fisici della tela. Aspetto che poi tornò prepotentemente nella presentazione della *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, in cui Marinetti spiegò che tale slancio avrebbe dovuto concretizzarsi a livello architettonico poiché le «simultaneità organizzate, sotto forma di quadro o di complesso plastico polimaterico, sono dei nuovi corpi vivi formati di pezzi d'universo concreto o sognato»<sup>132</sup>.

Nella citazione, in cui compare il neologismo *polimaterico*, si anticipava una nuova direzione dell'arte futurista nelle collaborazioni con gli architetti, che sarebbe stata riproposta, infine, nel 1927 da Prampolini in *Scenosintesi plastica dinamica* 189 II, e in *L'atmosfera scenica futurista. Manifesto tecnico* 216bis II, lanciato nel giugno 1932. Con quest'ultimo manifesto, la scenotecnica sarebbe stata alla base della cosiddetta 'plastica murale'<sup>133</sup>, permettendo a Prampolini, nel corso del 1932, di assumere un ruolo guida nella nuova rifondazione del Futurismo a cui si erano associati futuristi di prima e seconda generazione.

#### 4.3. Un popolo di santi e di aviatori

Assistendo ai prodromi del dibattito sull'arte murale degli anni Trenta<sup>134</sup>, i futuristi rivendicavano per la propria arte il ruolo di arte di Stato, ma per raggiungere tale scopo era necessario un ulteriore superamento dei principi di fondazione: superare il sospetto di materialismo e, dopo i Patti Lateranensi del 1929, di ateismo e anticlericalismo.

L'anticlericalismo di Marinetti era già noto dal 1914, quando pubblicò il romanzo in versi *L'Aeroplano del Papa*<sup>135</sup>, a cui erano seguiti altri attacchi da parte del movimento futurista contro il Vaticano. Marinetti in *La nuova religione-morale della velocità* 81 I, del maggio 1916, aveva anticipato ancora immagini ed espressioni confluite poi nell'aeropittura:

Velocità aerea odio della terra (misticismo perpendicolare) ascensione spiralicale dell'io verso il nulla-Dio = Aviazione<sup>136</sup>. (81)

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>133</sup> Sul rapporto tra scenotecnica e architettura in Prampolini si veda PRAMPOLINI FUTURISTA 2006.

<sup>134</sup> Sull'arte murale in Italia negli anni Trenta si veda E. BRAUN 2004 e per la partecipazione futurista il più recente GOLAN 2014.

<sup>135</sup> «O Papa, carceriere della terra, o sorcio mostruoso delle fogne del cuore, vecchio scarafaggio nutrito d'immondizie, pistillo osceno nella corolla d'una veste talare [...]» (MARINETTI 1914, p. 74).

<sup>136</sup> Si ricordano più duri attacchi in *Contro il Papato e la mentalità cattolica, serbatoi di ogni passatismo* 134 II del 1919 e del 1931, a firma di Settimelli, Rosai, Chiti, Maurizio e B. Rosai, *Svaticanamento* 203 II, in cui si accusa direttamente

Nelle coeve strategie del Futurismo<sup>137</sup>, tuttavia, Marinetti sembrò abiurare quanto dichiarato in precedenza, quando nel giugno del 1931, con Fillia, firmò il *Manifesto dell'arte sacra futurista 202 II O*<sup>138</sup>.

Con grande abilità intellettuale, Marinetti e Fillia passarono dallo specifico dell'arte sacra meccanica e della metafisica della macchina alla più generica apertura dell'arte sacra futurista a un trascendentale religioso<sup>139</sup>; e riuscirono a integrare aeropittura e religione cattolica per mezzo di una semplice comparazione tra la legge di simultaneità visiva, già in *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, il volare e la conseguente vicinanza al paradiso cristiano.

Oltre a definire «i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa Trinità, l'immacolata Concezione e il Calvario di Dio» 202, questa conversione – o forse l'influenza della religiosità di Fillia sul materialismo di Marinetti – era espressa nei principi dell'arte futurista, con i lemmi *[arte sacra] 202*, *rinnovamento 202* e *superiore 202* {O<sub>1</sub>}.

Tra i consueti lemmi ricorrenti appare il lemma *bombardamenti 202* che, nel contesto del manifesto, introduce a un'inconsueta sincretesi tra istanze artistiche, religiose e martiriologiche della Prima guerra mondiale. Un discorso che sembrava in continuità con la coeva direzione del governo fascista nel riformare architettonicamente e ideologicamente i sacrari e gli ossari dedicati ai caduti della grande guerra, fascistizzati come precursori del regime di Mussolini<sup>140</sup>. Non mancava una breve polemica diretta contro ogni possibile ritorno alla tradizione iconografica cristiana, attraverso un lessico che conteneva elementi di discontinuità con il passato: *mistica 202* e *[religione cattolica] 202* {O<sub>2</sub>}.

Come emerge da questi lemmi, vi è un'opposizione lessicale e semantica tra ciò che è stato il *realismo 202* nell'*[arte sacra] 202* e la *mistica 202* futurista, come *trasfigurazione 202* della *[religione cattolica] 202*. Il riverbero di tale polemica procedeva attraverso una riflessione sull'arte sacra futurista sia nei suoi aspetti tecnici, con lemmi quali *compenetrati 202*, *simultaneità 202* e *trasfigurazione 202* {O<sub>3</sub>}; sia nei suoi vecchi e nuovi soggetti, con parole e polirematiche, in parte anche inedite: *acciaio 202*, *cattolico 202*, *costruire 202*, *magica 202* e *sintesi 202*.

Le polirematiche *[cattedrali futuriste] 202*, *[centrale elettrica] 202*, *[estetica della macchina] 202*, *[stati d'animo] 202*, *[vita meccanizzata] 202* e *[vita aerea] 202*, che coprono l'intero arco delle invenzioni futuriste, ora si rispecchiano in lemmi alquanto tradizionali: *angeli 202*, *calvario 202*, *cattolico 202* e *santi 202*, dimostrando l'aggiornamento linguistico della spiritualità futurista, ma svelando un'altra aporia tra la tradizione religiosa e la cosiddetta religione del nuovo.

Altra contraddizione che precipita nel lessico impiegato è l'accostare le antitetiche figure di Dottori e di Severini, per le loro opere sacre e murali, al fine di esaltare l'aeropittura attraverso una cronistoria i cui lemmi centrali sono *meravigliose 202* e *rinnovare 202* {O<sub>5</sub>}.

Chiosando, infine, con delle immagini potentemente e volutamente giocate sulla complementarità tra patriottismo e fede cattolica, Futurismo e arte sacra:

Soltanto gli artisti futuristi elettrizzati di ottimismo, colore e fantasia [...] possono oggi precisare in un'opera d'arte sacra la beatitudine del Paradiso, superando nei nervi dei combattenti cattolici l'infinita gioia paradisiaca della nostra immensa vittoria di Vittorio Veneto. (202)

---

Pio XI di aver tradito lo Stato Fascista. Con quest'ultimo si confermava l'inaffidabilità del movimento futurista a diventare arte di regime e, ovviamente, mal si accordava con la direzione del Concordato e la volontà di Mussolini di reggere tale *concordia ordinum*.

<sup>137</sup> Per una maggiore comprensione delle strategie editoriali futuriste in ambiente romano si veda VIRGILIO 2007.

<sup>138</sup> Diversamente dalla data del manifesto, la versione del *corpus* Caruso è quella riprodotta nel catalogo della mostra *Aeropittura Arte Sacra Futurista*, tenutasi a La Spezia, nel novembre 1932.

<sup>139</sup> Sul rapporto tra Futurismo e religione negli anni Trenta si veda ARTE SACRA E FUTURISMO 2009.

<sup>140</sup> Per un approfondimento si veda NICOLOSO 2009.

Si assiste così a un avanzamento della proposta futurista nell'ambito di una commistione tra sacro e profano, tra spirituale e architettonico, che avrebbe avuto ulteriore sviluppo teoretico con Fillia in *Spiritualità futurista* 195 II<sup>141</sup>, e, un anno più tardi, nell'ottobre 1932, quando avrebbe pubblicato *L'Architettura Sacra Futurista* 219 II. Infine, si ricorda l'affondo di Futur. (probabilmente Mino Somenzi) con *Arte e Religione* 243 II a favore del connubio tra Futurismo e arte sacra, nel febbraio 1933.

In consonanza con questo mutato clima culturale, un esempio viene ancora da Persico, quando nel luglio del 1930 su «Il Rosai» aveva affermato che «un'estetica italiana può trovare soltanto nella dottrina cattolica la liberazione dalle ideologie straniere, e rappresentare la realtà di un Paese capace di sottomettersi alla vita della nazione»<sup>142</sup>.

Oltre a constatare un tentativo di integrazione tra arte italiana e religione cattolica, non così lontano da quello cercato nel *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O, si può osservare però che nel succitato brano il lemma *liberazione* e la polirematica [*vita della nazione*] hanno dei corrispettivi nel lessico futurista.

Rispetto alla marinettiana [*vita nazionale*], comparsa nel *Manifesto del partito politico futurista* 114 II e in *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani* 157 II, la parola *liberazione*, nel suo afflato messianico, la si trova in *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I e impiegata da Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E, oltre che da Prampolini in *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista* 115 II.

Dal lessico di Persico, quindi, si può cogliere la presenza di un comune sostrato linguistico e retorico cui partecipava il Futurismo, che andrebbe indagato con attenzione, perché offrirebbe una lettura in controtela dei manifesti.

#### 4.4. Teoria del montaggio futurista

Sul versante del riconoscimento internazionale dell'aeropittura e del suo terzo protagonista, Enrico Prampolini, vi sono due esempi che ne illustrano l'ascesa. Il primo è la mostra *Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes italiens*, presso la Galerie de la Renaissance, di Parigi, nel marzo 1932, che nel titolo rivendicava la leadership prampoliniana. Il secondo è la sua consacrazione ufficiale, e con la sua quella dell'aerofuturismo, pochi mesi dopo in occasione della XVIII Biennale di Venezia. Nella sezione intitolata *Mostra dell'Aeropittura e della pittura dei futuristi italiani* a Prampolini e Depero fu conferito l'onore di poter esporre in sale personali.

Nelle strategie pubblicitarie futuriste, la partecipazione alla Biennale vide in concomitanza la pubblicazione del fascicolo «Artecrazia» (supplemento alla neonata rivista romana «Futurismo», diretta da Somenzi) che, nel luglio del 1932, fu dedicato all'aeropittura.

Un riconoscimento importante per Prampolini giunse successivamente da Anton Giulio Bragaglia quando questi pubblicò *Le origini della aeropittura* sul romano «Il Giornale della Domenica» del 21 maggio 1933: una cronaca dell'aeropittura che ne avvalorava il ruolo di guida poiché bisogna «riconoscere che dopo l'impulso dato dai primi aeropittori Prampolini ha offerto all'aeropittura un potente contributo non soltanto come produzione di quadri, quanto anche come rinnovazione della ideologia»<sup>143</sup>.

A suffragare il generoso giudizio di Bragaglia, nella presente trattazione, si ricorda l'intervento di Prampolini, *L'Aeropittura. Valori spirituali della plastica futurista* 219/223 II, pubblicato in due puntate sui numeri 4 e 5 di «Futurismo», rilasciati entrambi nell'ottobre 1932.

---

<sup>141</sup> Contenuto in *Fillia pittore futurista*, di cui Marinetti aveva scritto l'introduzione; si veda MARINETTI 1931.

<sup>142</sup> In PERSICO/PONTIGGIA 2001, pp. 60-61.

<sup>143</sup> BRAGAGLIA 1933, p. 46.

Se l'opera polimaterica si basava sul montaggio di elementi nello spazio e nel tempo, allo stesso modo la disposizione di parole e idee, a un'attenta analisi del testo di Prampolini, rivela una precisa strategia del montaggio, già vista con Marinetti<sup>144</sup>.

Nella prima parte, a una consueta introduzione che funziona da cronistoria segue, senza soluzione di continuità, la parte centrale di *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L del 1923. A quest'ultimo è letteralmente incollata la parte finale del testo, lievemente riveduto, che Prampolini aveva presentato in catalogo alla mostra milanese del 1931.

Di conseguenza non si hanno novità concettuali né tanto meno lessicali se non nella parte introduttiva, quindi l'unica originale del 1932, che offre una ripresa dell'intervento del 1923, *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, in cui compariva la polirematica [*orientamento spirituale*]:

il dinamismo plastico ha sfociato nel trascendentalismo fisico. L'astrazione plastica futurista è entrata, in tal modo, in una nuova fase di orientazione spirituale. (223)

Questo manifesto, tuttavia, era strategicamente funzionale a porre Prampolini e la sua arte meccanica all'origine dell'aeropittura. In linea con la sua proposta, lo sviluppo del polimaterismo in plastica murale per Prampolini avrebbe coinciso con la realizzazione degli allestimenti effimeri per le celebrazioni, a Roma, dell'Esposizione della Rivoluzione Fascista nell'ottobre del 1932<sup>145</sup>.

La celebrazione del Futurismo come arte dell'epoca fascista, tra la fine del 1932 e durante il 1933, si ebbe su «Futurismo»<sup>146</sup> quando furono di volta in volta ripubblicati sia i manifesti passati sia interventi attuali di carattere tecnico e teorico, a voler rimarcare la continuità storica tra Futurismo e fascismo. Su «Futurismo» nel novembre 1932, per esempio, Tato in *20 anni di gloriose battaglie futuriste* 226 II espose l'entusiastica cronistoria del Futurismo e del suo legame col fascismo.

Un altro articolo di Prampolini, sullo stesso numero e intitolato *Futurismo arte della rivoluzione fascista*, ipotizzava che la nuova civiltà artistica italiana poteva essere educata con il nuovo sviluppo spirituale del Futurismo:

Anche qui come altrove elementi plastici e grafici dimostrano con l'eloquenza delle cifre e lo sviluppo statistico impressionante per la redenzione della nostra terra, ricchezza nazionale. Complessa «Visione futurista», di quella «arte futurista» così esuberante di possibilità plastiche, pittoriche e architettoniche, da aprire nuove vie e nuovi orizzonti, a tutti quegli artisti italiani non futuristi, che in questa mostra si sono futuristizzati per esprimere ed esaltare artisticamente le ardite e gloriose gesta di fede e di passione della Rivoluzione fascista<sup>147</sup>.

In tal modo sembrava non tanto che il Futurismo in generale fosse divenuto un'ancella dell'ideologia fascista, quanto invece fosse l'aeropittura a venire promossa come sua interpretazione mistica futurista; e ciò avveniva in un particolare momento in cui sembrava vitale<sup>148</sup> per le diverse tendenze dell'arte in Italia – dal classicismo (come nel caso del gruppo

<sup>144</sup> Un metodo compositivo probabilmente debitore alla tecnica del collage fotografico, già presente nel manifesto *La fotografia futurista* (197), firmato nell'aprile del 1930 da Marinetti e Tato, ma pubblicato solo nel gennaio 1931 su «Futurismo».

<sup>145</sup> La partecipazione futurista aveva rinnovato il modo di realizzare gli apparati effimeri per la propaganda di regime ma allo stesso tempo gli artisti futuristi erano chiamati a una manifesta e decisa adesione al fascismo. Per un approfondimento si veda SCHNAPP 2003.

<sup>146</sup> Per un approfondimento del ruolo politico e culturale di Somenzi si veda anche THOMPSON 2014.

<sup>147</sup> L'articolo si trova sulla stessa pagina di quello di Tato, ma da Caruso non è stato incluso nell'antologia.

<sup>148</sup> Per il rapporto spesso controverso tra movimenti artistici e politiche culturali del regime fascista si veda anche ANNI '30 2012, pp. 14-17.

Novecento) al Futurismo, dall'Espressionismo torinese e romano all'avvento dell'astrattismo geometrico del Milione – difendere le proprie posizioni dalle ingerenze del regime.

Sulla base dello studio lessicale fin qui condotto, quindi, sembrerebbe possibile osservare due linee dell'aerofuturismo: una mistico-cattolica che ebbe in Fillia il proprio rappresentante e l'altra mistico-macchinistica con Prampolini. Entrambe stavano portando a compimento la trasfigurazione futurista dell'universo in un continuo gioco di montaggio, scambio e sovrapposizione, tra parole e immagini<sup>149</sup>.

#### 4.5. *Un'insuperabile fantasia ottimista*

A suggello, invece, di quanto qui è stato addotto per illustrare la rifondazione dell'arte futurista, vi è un ultimo manifesto che recuperava la dimensione tecnica nei contenuti come nel titolo.

Munari con Carlo Manzoni, Regina Bracchi, Ricas e Gelindo Furlan apportarono quello che probabilmente si può definire l'ultimo contributo all'evoluzione dell'aeropittura: il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, pubblicato su «Sant'Elia» (nuovo titolo di «Futurismo») il 1° marzo 1934. L'8 marzo, durante una serata alla Galleria delle Arti di Milano, Munari, portavoce del gruppo milanese, ne diede pubblica lettura.

Rispettando la struttura generale dei manifesti precedenti, la polemica, in nome di Sant'Elia, si dirigeva contro un generico passatismo e un pubblico insensibile, adoperando tra i principali termini *moltitudine* 275, *passatisti* 275 e *trasmettere* 275 {P<sub>1</sub>}.

Considerando il lemma *gravità* 275, qui riferito a Newton, in rapporto per esempio alle prime macchine inutili, sospese in aria, di Munari<sup>150</sup>, ritorna la relazione tra arte e scienza, già evidenziata, in continuità con i manifesti di fondazione.

D'altra parte, la più recente arte meccanica era alla base dei loro principi artistici, che vengono qui espressi, in una puntuale ripresa lessicale dai precedenti manifesti pur se con alcuni elementi di novità, dai singoli lemmi e dalle polirematiche *fantasia* 275, *forza* 275, *macchina* 275, [*nuova arte*] 275, [*nuova sensibilità*] 275 e *polimaterici* 275 {P<sub>2</sub>}.

In questo manifesto, per la prima volta alcuni futuristi impiegavano il lemma *fascista* 275, non in senso complementare al Futurismo, come visto finora, ma per indicare un preciso e nuovo flusso principale di pensiero, un salto evolutivo dove quel rapporto irrisolto di Marinetti, forse, aveva trovato soluzione.

Munari e gli altri ammettono una consapevole partecipazione alla cultura del regime, da non intendersi dettata da mero opportunismo, quando affermano che la propria intelligenza si era «svilupata in clima fascista» 275.

Questa è un'ulteriore ragione per cui il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, a un livello antropologico, è ormai sintomo di una collusione umana e quotidiana con l'ideologia del fascismo. Si poneva alle spalle il cosiddetto periodo eroico del Futurismo avanguardista,

---

<sup>149</sup> Nei primissimi anni Trenta, i collage di Munari, quasi come corrispettivo grafico delle pitture di Prampolini, rivelano un convitato di pietra: il Surrealismo francese. Quest'ultima tendenza, se a tratti era vicina alla Metafisica italiana, era invece completamente agli antipodi del Futurismo, pur se recentemente è stata posta in dialogo con l'arte futurista, quale suo potenziale bacino di idee da cui attingere – senza ovviamente dichiararlo – grazie alla mediazione di Prampolini. Si veda PANZERA 2014. Tuttavia, più che di influsso surrealista – che è rintracciabile guardando a certe opere di Prampolini degli anni Trenta – sarebbe opportuno riportare il lessico degli artisti futuristi nell'alveo della Metafisica: ciò che vien meno proprio del Surrealismo – se si considera nella versione ortodossa di Breton – è la sfiducia nella ragione cosciente. Fillia e Prampolini propongono valori spirituali consci e interpretabili razionalmente.

<sup>150</sup> Per la genesi e lo sviluppo delle macchine inutili di Munari si veda ANTONELLO 2009.

ma sulla base delle continuità lessicali, per esempio con *distruggiamo* 275, *gioia* 275, *giovani* 275 e *potenza* 275, ne manteneva ancora vivi certi riverberi<sup>151</sup>.

Su questo punto basti considerare, per esempio, il lemma *giovani* 275 rispetto alla connotazione futurista originaria e la sua collisione con la mistica fascista attorno alla metà degli anni Trenta. Quest'ultima dottrina, nata in ambiente milanese, era stata fondata da giovani e diretta ai giovani<sup>152</sup>, per la loro educazione morale. I futuristi e Marinetti hanno spesso impiegato il suddetto lemma che ricorre per 157 volte, a cui si aggiungano *giovane* per 31 volte e *gioventù* per altre 20 volte. Si osserva perciò una collisione lessicale tra la connotazione futurista del lemma «giovane» e il suo impiego nella teoria della mistica fascista.

Sempre nel manifesto, la trasfigurazione della macchina, con la polirematica [*sensu meccanico*] 275, riunisce gli aspetti gioiosi e vitalistici, sul modello giocoso e pedagogico di Depero, con le aperture metafisiche del mondo meccanico di Prampolini. Una commistione che si riscontra anche nelle parole che descrivono i possibili soggetti di un mondo trasfigurato dall'artista: *aeroplano* 275, *architettura* 275, *sportivo* 275 e *stratosfera* 275 {P<sub>3</sub>}.

Tra i lemmi, si guardi a *massa* 275 che suggerisce un importante fattore di discontinuità con il lemma *folia* 3, apparso fin dal manifesto di fondazione. Se quest'ultimo indicava un insieme disorganico di individui, ora *massa* 275 indica un agglomerato indistinguibile ma ordinato di macchine – gli aeroplani – ed esseri umani. Siamo nella contemporaneità di un regime totalitario che educa la massa e non più la folia.

Una nuova sensibilità, quindi, per una nuova plastica che avrebbe dovuto sviluppare diverse tecniche che sono pienamente espresse nella loro portata innovativa con *combinazioni* 275, [*complessi plastici*] 275, *miracoli* 275, [*progetti di paesaggio*] 275, *ritmi* 275, *sorpresa* 275 e *tattili* 275 {P<sub>4</sub>}. Con il lemma *combinazioni* 275 e la polirematica [*progetti di paesaggio*] 275, il metodo di montaggio, evidenziato nei precedenti manifesti, ora ha un'efficace trasposizione artistica con la scomposizione e ricostruzione di frammenti paesaggistici.

Altra novità, che fonde insieme i [*complessi plastici*] 275 e il *polimaterico* 275, consiste nel suggerire costruzioni ambientali per emozionare lo spettatore, novità in cui è dichiarato il debito con *Il Tattilismo* 147 II.

Marinetti aveva immaginato la costruzione di luoghi tattili:

In queste camere tattili avremo 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. (147)

Con l'aeroplastica, invece, Munari e gli altri riunivano ancora una volta le idee di Boccioni del *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E e l'aeropittura, le cui pitture erano già policentriche, ma i giovani artisti milanesi andavano oltre Boccioni, grazie anche a Marinetti, per anticipare l'idea di ambiente – con *ambienti aeroplastici termici tattili olfattivi*<sup>153</sup>, come si desume dai seguenti passi:

<sup>151</sup> Il lessico futurista di fondazione si è irraggiato oltre il 1918 – considerando il periodo intermedio di stallo e poi la sua ripresa a intermittenza tra il 1923 e il 1929. Il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P potrebbe appartenere quindi a una nuova 'specie', che andrebbe studiata attraverso la comparazione con il lessico fascista, per comprenderne pienamente l'evoluzione; per il cosiddetto periodo eroico si veda *FUTURISMO & FUTURISMI* 1992, p. 14.

<sup>152</sup> Nel discorso di Armando Mussolini un paragrafo si intitolava *Perché il Fascismo si è rivolto ai giovani*, e venne tenuto il 29 novembre 1931 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1931-1932; si veda MARCHESINI 1976, pp. 196-197; inoltre, per il mito della giovinezza nel Futurismo si veda SBORGI 1997.

<sup>153</sup> Un'anticipazione che Lucio Fontana avrebbe concretizzato nel 1949 con *Ambiente spaziale a luce nera* ma di cui sono ancora poco approfonditi i debiti verso Prampolini. Si veda a tal riguardo PUGLIESE 2014.

per mezzo dei nostri plastici polimaterici noi vogliamo dare a chi guarda la possibilità di entrare a far parte della nostra opera come trovandosi in aeroplano fa parte del paesaggio in cui vola. [...] questa nuova sensibilità ha bisogno per esprimersi di una manifestazione al di là della pittura e della scultura, che contenga, in sintesi, del cinema (senso cinepanoramico), del ritmo, della materia, dell'aria e dello spazio. (275)

Il gruppo milanese in questo manifesto attuava un preciso collegamento e allo stesso tempo aggiornamento della nuova sensibilità dei primitivi futuristi che, già definita da Prampolini come «aerea» nel testo in catalogo alla *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* dell'ottobre-novembre del 1931, ora si poneva al di là dei generi artistici. Questa idea avrebbe avuto un fecondo sviluppo grazie a Munari.

Il giovane artista milanese, in questo periodo, si rivelò una figura trainante che non fu solo un 'aerofuturista' ma divenne uno dei collaboratori più originali della rivista «L'ala d'Italia»<sup>154</sup>, organo dell'aviazione italiana, innovando l'impaginazione e lo stile della rivista<sup>155</sup>.

In continuità con l'impiego del lemma *polimaterico* 275, si ricorda che Prampolini, nella primavera del 1934, pubblicò su «Stile Futurista» l'intervento *Al di là della pittura verso i polimaterici* 281 III, che già nella prima parte del titolo adottava una ripresa lessicale e concettuale, come già visto, dal *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P. Secondo Prampolini, dalle iniziali idee di Boccioni sull'ambiente e sull'atmosfera futurista, da cui astrarre elementi fisici e ideali per realizzare l'oggetto-opera, si passava a formulare un'interessante equivalenza tra polimaterico e ambiente: l'opera poteva essere un ambiente polimaterico su scala architettonica. Un passaggio avvenuto grazie all'essere i futuristi dei «costruttori» e alla domanda «di che natura sarà questo avvento alla composizione e alla pittura murale?» (281), egli risponde che «dobbiamo guardare oltre, senza ritorni, all'ideale della nostra civiltà meccanica ricca e potente di espressioni suggestive. Noi italiani siamo per istinto dei costruttori» (281).

Suggerimenti queste ultime forse dettate dalla scenotecnica e dagli allestimenti effimeri di propaganda e che trovarono punti di contatto nella pittura murale teorizzata da Fillia, sullo stesso numero della rivista, in *Plastica murale* 279 III. Fillia rintracciava un importante cambiamento nell'estetica della pittura murale grazie alla *Mostra della Rivoluzione fascista* e nel suo rapporto con l'architettura, quando scriveva:

la nuova architettura vuole una pittura che sia la sintesi della modernità, che contenga le forze e le bellezze di tutta l'organizzazione civile. Una pittura che riveli alla nostra sensibilità le profondità e i misteri della nostra epoca, creando le immagini plastiche del nostro tempo. (279)

Entrambi i testi non suggerivano innovazioni tecniche per evoluzione dell'arte futurista. Piuttosto si potevano considerare come approfondimenti sul tema 'aereo', partecipando, Fillia, alla fortunata stagione dell'arte pubblica e murale del regime fascista; mentre Prampolini anticipava il più corposo e completo libello intitolato *Arte polimaterica* 323 III, edito nel 1944, che a sua volta sarebbe stato il ponte verso il futuro della pittura informale italiana<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Per la recente esegesi dell'attività di Munari rispetto all'editoria italiana del ventennio fascista si veda il recente contributo di SCHNAPP 2017.

<sup>155</sup> L'azione teoretica di Munari, però, si sarebbe sviluppata in particolar modo dagli anni Cinquanta in poi. Le sue idee finora sono state studiate attraverso i loro significati, ma come evidenziato da Margherita Zanoletti, ci si dovrebbe soffermare di più sui significati, sul lessico impiegato, che a un'attenta analisi potrebbe riservare collegamenti 'a distanza' nel tempo e nello spazio con i manifesti futuristi. Si veda ZANOLETTI 2017.

<sup>156</sup> Il passaggio di Prampolini alla temperie artistica dell'Informale è illustrato in PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE 1992.

Dopo il 1934 lo slancio ottimistico nel considerarsi «costruttori» avrebbe dovuto confrontarsi con importanti cambiamenti sociali e politici, poiché la tempesta che si sarebbe scatenata contro l'arte moderna cominciava a profilarsi all'orizzonte.

Il connubio tra fascismo e nazionalsocialismo non evitò ai futuristi di diventare i primi bersagli della propaganda contro l'arte moderna definita «degenerata», quando già nel febbraio del 1934, ad Amburgo e a Berlino, la mostra *Aeropittura futurista italiana* venne attaccata dai nazisti<sup>157</sup>. Il principio della fine.

Evento simbolico, perché avrebbe coinciso con il progressivo rallentamento dell'evoluzione dell'arte futurista che, come si è voluto dimostrare attraverso l'analisi lessicale dei manifesti redatti tra il 1910 e il 1934, nel decennio seguente avrebbe continuato a muoversi con una velocità decrescente fino ad arrestarsi del tutto con la morte di Marinetti nel dicembre 1944.

### *Conclusioni*

Dall'analisi intratestuale e intertestuale effettuata attraverso singoli lemmi e polirematiche contenuti nei manifesti, redatti, firmati e pubblicati dal 1910 al 1934, procede una prima considerazione: lo sviluppo lessicale della teoretica e prassi nelle arti visive futuriste segue un modello che nel suo dipanarsi mantiene linee sia di continuità sia di discontinuità tra i manifesti di fondazione e quelli successivi.

Le linee di continuità e discontinuità tra i manifesti analizzati si articolano in più livelli (principi, polemiche, cronistorie, tecniche e soggetti) che sono così sintetizzabili:

1) nel corso di ventiquattro anni vi sono comuni tipologie lessicali tra i manifesti, ma vi sono discontinuità nell'impiego di medesimi termini. Solo in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G i principali lemmi artistici qui rintracciati compaiono quasi tutti, confermando il fatto che sia un manifesto cardine per la chiusura della stagione di fondazione ma, allo stesso tempo, punto di inizio per gli sviluppi successivi;

2) in molti casi, in considerazione dell'area geografica, tra centro e periferia, i manifesti presentano delle differenze riguardo ai temi trattati; per esempio, il tema della macchina e della tecnica sembra più sentito tra Milano e Torino (da considerare inoltre, in quest'ultima città, la presenza di una forte classe operaia, come riscontrabile nei principi del locale gruppo futurista), mentre predomina, ma anche in questo caso non in senso assoluto, l'aspetto strettamente tecnico-artistico e politico tra Firenze e Roma. Diversamente avviene nei centri periferici, dove le nuove idee giungono spesso tardivamente, e si tende a normalizzare e codificare le istanze più innovative avanzate dagli artisti futuristi;

3) dai manifesti degli anni Venti e degli anni Trenta si evince che vi è un possibile rapporto proporzionale tra l'aumento degli espositori aderenti alle esposizioni futuriste e la circolazione dei manifesti stessi. Ciò porterebbe a supporre che forse erano gli stessi artisti gregari a costituire una parte importante del pubblico a cui erano destinate la teoria e la prassi futurista;

4) in rapporto con le inconcludenti polemiche lanciate prima contro i metafisici e poi contro i novecentisti, si osserva la comparsa di alcuni particolari vocaboli, come *realtà*,

---

<sup>157</sup> Sulle esposizioni di aeropittura in Germania si veda BRESSAN 2010, pp. 442-451; per gli attacchi all'arte moderna in Italia e in Germania negli anni Trenta e Quaranta è fondamentale lo studio di CRISPOLTI-HINZ-BIROLI 1974.

*trasfigurazione, spiritualità*, che spostano l'asse ideologico dei futuristi dal materialismo iniziale a una visione metafisica o altrimenti definibile *spirituale*. Tale passaggio è riscontrabile, negli anni Trenta, in un linguaggio misticizzante che accomuna la cultura fascista e la mistica futurista;

5) nei manifesti analizzati, firmati dal solo Marinetti o da questi insieme a suoi occasionali collaboratori, nonché i restanti sottoscritti dagli altri futuristi, si può osservare che due sono le principali proposte teoretiche: la prima è tesa verso una trasfigurazione della realtà, come in *Fillia*, che si concretizza nella ricerca di uno *stile* futurista; la seconda è materialista, come nel caso di Prampolini, che da un punto di vista tecnico-artistico tragherà l'eredità del Futurismo oltre il ventennio fascista, verso le sperimentazioni degli anni Cinquanta. Stesso discorso dicasi per Munari, il quale impiegò il lessico futurista fin qui riscontrato nel *Manifesto del Macchinismo*, che espose nel 1952 e che riprese indubbiamente i toni metafisici dell'arte meccanica di Prampolini.

Si evince, tuttavia, che dopo il 1934 non si ha più alcuna innovazione sensibile ma al massimo variazioni lessicali sullo stesso tema.

Una seconda considerazione è in merito al ruolo di Marinetti – e non solo del suo lessico – il quale se inizialmente era *a latere* delle idee di Boccioni e degli altri, col passare degli anni, intervenne direttamente anche nel campo delle arti visive, come in *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N. Questa considerazione, quindi, trovando conferma in una ricognizione lessicale, per quanto limitata, getta nuova luce sull'azione marinettiana nella codificazione della pittura 'aerofuturista'.

Nonostante la parzialità del presente saggio, è possibile avanzare una considerazione finale: studiando nella sua completezza il *corpus* Caruso, si potrebbe definirlo un ipertesto attraverso cui 'navigare' da un manifesto all'altro, che in prospettiva coinvolgerebbe una galassia di costellazioni lessicali, sospesa tra le parole e le immagini.

## APPENDICE LESSICALE

{A} *FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO* (3):  
Marinetti 1909

{A}

accademie · acciaio · aeroplano · aggressivo · allegro · ammirazione · antico · archeologico · ardire · armato · arsenali · arte · artista · assoluto · assurdo · audacia · automobile · avventurosi · bellezza · [bellezza nuova] · calvarii · cantare · capitali · moderne · carte · celesti · cimiteri · città · cofano · combattere · coraggio · corsa · creata · creazione · cupo · dannosa · demolite · desiderio · dilemma · disgusto · disprezzare · distruggere · ebbrietà · elettrico · elica · entusiasta · entusiastico · esaltare · esplosivo · esprimere · fantasmi · fatalmente · febbrile · ferro · fervore · figure · folla · forte · forze · frenetico · fronte · fulgore · fumi · fuoco · furia · futurismo · futuristi · gesto · gioia · giovani · guerra · idee · ideale · immagine · immobilità · infernali · ingegno · instancabile · inutile · io · Italia · lavoro · letteratura · liberare · libri · linee · locomotiva · logica · lotta · luce · macchina · magnificenza · manifesto · matematica · menti · mercato · metalliche · misterioso · mistico · mitraglia · monotona · morto · movimento · musei · nero · noia · [nostra sensibilità] · notte · notturno · nuovo · odore · officina · oggi · opera · orgoglio · ottone · palazzi · palpitante · parole · passato · pazzia · pazza · pesante · piacere · piano · piroscalo · pittori · poesia · poeta · polifoniche · ponte · possente · professori · profonde · pubblici · pugno · quadro · rete · ribellione · rivoluzioni · rossa · rotaie · ruggente · rumore · ruote · salto · scoppierà · scultori · senso · sentire · sforzo · silenzio · slancio · sogno · spazio · specie · stazione · sublime · superarsi · sussultare · tele · temerità · tempo · tenebre · terra · tramvai · ubbriachi · uccidere · vecchio · vedere · velocità · veramente · verità · vetri · vibrante · viltà · violento · violenza · vita · vittoria · vivo · volante · volare · volo · volontà

{B} *MANIFESTO DEI PITTORI FUTURISTI* (11):  
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{B<sub>1</sub>}

adesione · *arte* (3) · [artista creatore] · atmosfera · *audacia* (3) · *combattere* (3) · conquista · *coraggio* (3) · critici · *dannosi* (3) · *demolire* (3) · *desiderio* (3) · *disprezzare* (3) · *distruggere* (3) · elastiche · *entusiastica* (3) · *esaltare* (3) · *espressione* (3) · fanatica · *figure* (3) · forma · *futurismo* (3) · futuro · *giovani* (3) · *guerra* (3) · *ideali* (3) · ideale · imitazione · incosciente · *magnificenza* (3) · manifestazione · materia · materiali · novità · odierna · *oggi* (3) · *orologio* (3) · originalità · *palpitante* (3) · *pazzia* (3) · politico · *profondi* (3) · progresso · religiosa · ribellarsi · *ribellione* (3) · ribolle · risorgimento · scienza · sofferenza · specialisti · *vittoriosa* (3) · sfolgoranti · *temerario* (3) · trionfante · tumultuosamente · umanità · verginità · *violento* (3) · violentissima · violenti · *vita* (3) · vitale

{B<sub>2</sub>}

*accademie* (3) · accademico · accademismo · analfabeti · *antico* (3) · antiche · antichi · *archeologo* (3) · balordi · banalità · canaglia · cartellonista · cerebrale · cialtrona · *cimiteri* (3) · corrosivo · decoratori · falsificatori · formalismo · ignoranti · imbavagliare · *immobile* (3) · impotenti · lenone · mummie · *musei* (3) · nauseati · necrofilia · ossessione · *passato* (3) · pedantismo · pigrizia · *professori* (3) · prostituzione · restauratori · ripugnante · ritrattisti · sciatti · spregevole · stomachevole · sepolcri · sfregiatori · snobistica · sudicio · superficiale · superficialità · tarlato · tirannia · tradizionale · tradizione

{B<sub>3</sub>}

alcolizzato · apache · *capitali* (3) · cocotte · dreadnought · *ferree* (3) · *frenetica* (3) · ignoto · meravigliosi · navigatori · nottambulismo · *officine* (3) · *rete* (3) · *tenebrose* (3) · *terra* (3) · transatlantici · *velocità* (3) · vita · contemporanea · *viveur*

{C} LA PITTURA FUTURISTA. MANIFESTO TECNICO (12):  
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{C<sub>1</sub>}

*accademica* (3)(11) · *accademici* (11) · *antico* (11) · avvenirismo · barocchismo · concetto · costruzione · *cupa* (3) · fanatica · grottesca · *impotente* (11) · *letteratura* (3) · *luci* (3) · mediocrismo · modello *musei* (3)(11) · moltiplicano · natura · *notte* (3) · *nuovo* (3) · *oggi* (3) · *patinume* (11) · penombra · pensiero · *pittori* (3) · *pittura* · *quadri* (3) · *ribellioni* (3)(11) · scultura · sintesi · smidollato · *snobistica* (11) · superficiale · tecnico · *tele* (3) · *tenebre* (3)(11) · *tradizionale* (11) · *tradizione* (11) · umano · virtuosismo

{C<sub>2</sub>}

*allegre* (3) · *assoluto* (3) · *atmosfera* (11) · [*bellezze nuove*] (3) · *combattere* (3)(11) · [dinamismo universale] · *elettrici* (3) · emotiva · *espressione* (3)(11) · idee (3) · illuminata · individuale · interpretazione · intuire · liberi · [libertà individuale] · luce (3) · [*moltiplicata sensibilità*] (3) · musica [*nostra sensibilità*] (3) · [nostro tempo] · [nuova conoscenza] · [*nuova sensibilità*] (3) · *oggi* (3)(11) · originalità (11) · *passato* (3)(11) · *pazzi* (3) · [pittore moderno] · pittorico · *poesia* (3)(11) · *potenza* (11) · primitivi · [quadro moderno] · rapido · *ribellione* (3) · ricerca · rinnovamento · *scienza* (11) · *sensibilità* (3) · spettatore · universale · *verità* (3) · *vita* (3)

{C<sub>3</sub>}

arcaismo · azzurro · *cantare* (3) · *corsa* (3) · *creare* (3) (11) · deformato · *figura* (3) · *gesto* (3) · *immagine* (3) · *linea* (3) · *luce* (3) · luminose · materialità · moto · *movimento* (3) · polifonia · [potenza visiva] · *quadro* (3) · retina · roseo · *rosso* (3) · [sensazione dinamica] · *spazio* (3) · spontaneità · verde · [verso libero]

{C<sub>4</sub>}

grottesca · illuminata · *incessantemente* (11) · [lampada elettrica] · medianici · miracoli · *nottambulismo* (11) · paesaggi · pallore · *pittore* (3) · raggi X · [sensazioni pittoriche] · simboli · *spazio* (3) · strada · *terra* (11) · *tram* (3)(11) · trionfali · umano · *vedere* (3) · [vestito moderno] · vetrina · *vibrazioni* (3) · [vibrazioni universali] · visioni · *vita* (3)(11)

{D} PREFAZIONE AL CATALOGO DELLE ESPOSIZIONI DI PARIGI, LONDRA, BERLINO, BRUXELLES,  
MONACO, AMBURGO, VIENNA, ECC. (22):  
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{D<sub>1</sub>}

descrizione · fasci · *folla* (3) · gaiezza · *ignoto* (11) · malattie · movimento · *pittore* (3)(11) · pittorica · *pittura* · plastici · *psicologia* (11) · pugni · *quadro* (3) · *rumorosi* (3) · [sensazioni plastiche] · sentimenti · *simboli* (12) · sintomi · sommossa · stabilità · [stati d'animo] · *tram* (3)(11)(12) · *vedere* (3) · [*vibrazioni universali*] (12) · *vive* (3)

{D<sub>2</sub>}

aerea · *ambiente* (11) · armonia · *arte* (3) · artificiale · astratto · azione · caotico · colore · concezione · continuità · costruzione · *creare* (3)(12) · dipingere · disegnare · [emozione estetica] [emozione plastica] · fasci · *figura* (12) · forme · *forze* (3) · fusione · *gesto* (3)(12) · illogiche · impressionista · *inutile* (3) · leggerezza · *liberati* (3) · *linea* (3)(12) · [linee-forze] · lineari · *luce* (3)(12) · macchie · meravigliosi · moderno · *moltiplicano* (12) · *nuovo* (3) · oggetti · personalità · *piacere* (3) · *pittura* (12) · *quadro* (12) · rapide · reale · realtà · ritmo · scena · scomposizione · sensazione · sentimento · simultaneità · sintesi · smembramento · sparpagliamento · spettatore · [stati d'animo] · suoni · *tela* (3) · tendenza · urto · varietà · *vedere* (3) · *vibranti* (3) · vibrazione · *violenza* (3) · vista · volumi

{D<sub>3</sub>}

*forza* (3) · analogie · *arte* (3) · [arte italiana] · *assoluto* (3)(12) · *astratti* (12) · avanguardia · classica · concezione · *corsa* (3) · *desiderio* (3)(11) · disonorato · [dinamismo plastico] · dipingiamo · dissentiamo · *emotiva* (12) · emozione · epoca · *esaltiamo* (3) · *espressione* (11)(12) · *esprimere* (3) · esteri · estetiche · evoluzione ·  *fervore* (3) · *folla* (3) · follia · linee-forze · *giovani* (3) · *idea* (3) · impressionismo · incessantemente · individuale · inebbriante · infinito · ingegneria · intensificare · interpretiamo · intuizione · *liberare* (3) · libere · libertà · linee-forze · lirismo · *logica* (3) · *lottare* (3) · *manifesto* (3)(12) · *matematica* (3) · meraviglioso · *misteriose* (3) · moderna · mondiale · *movimento* (3) · musica · musicalmente · natura · naturale · [*nostra sensibilità*] (3) · *nuova* (3) · nuove · oggetto · *oggi* (3) · personaggi · *pittori* (3) · *pittura* · *pittura-futurista* · politico · *ponte* (3) · primitivismo · *primitivi* (12) · progetto · prospettiva · *pubblico* (3) · *quadri* (3) · realistici · realizzare · realizzato · ricerca · ricerche · rinnovarsi · [rivoluzione artistica] · sensazioni · *sensibilità* (3) · *sentiamo* (3) · significato · simultaneità · sintesi · sociali · spettatore · spirituale · stile · sviluppo · *tela* (3) · umano · *volontà* (3)

{D<sub>4</sub>}

*accademia* (3)(11) · *accademica* (11)(12) · *accademismo* (11) · *antichi* (3) · *arte* (3)(11)(12) · artistico · astratto · *assurdo* (3) · attuale · *avveniristico* (12) · classica · concezione · *costruzione* (12) · dipingere · *disgustarci* (3) · energicamente · eroismo · *esposizioni* (11) · *espressioni* (11) · *esprimere* (3) · *estetiche* (11) · *forme* (11) · ilarità · *immobile* (3) · impressionista · *intellettuale* (11) · *Italia* (3) · italiani · letargo · *linee* (3) · lirismo · manifestazione · materiali · *mercantilismo* (3) · *modello* (12) · modernità · *natura* (12) · nausea · novatore · obbrobriosamente · *oggetti* (11) · *oggi* (3)(11)(12) · ostinazione · *parole* (3)(11) · passatista · *passata* (3)(11) · personale · *pittori* (3)(11)(12) · pittoriche · *pittura* (11)(12) · *ponte* (3) · posa · *possente* (3) · *quadri* (3)(12) · reale · reazione · *rumorosa* (3) · scultura · *scuole* (11) · *soggetto* (11) · specie · statici · *sussultanti* (3) · teatro · *tradizionale* (11)(12) · tradizionalismo · *tradizione* (11)(12) · trasmessi · tumulto · *uccidere* (3) · *vedere* (3) · *veramente* (3) · *verità* (3) · *viltà* (3) · visione · vista · *vita* (3)

{D<sub>5</sub>}

*arte* (3) · creatore · critici · critico · esposizioni · [esposizione futurista] · manifestazione · *manifesto* (3)(12) · meravigliose · moderno · *movimento* (3) · oggetti · *pittore* (3) · *pittura* · [pittura futurista] · *poeta* (3) · polemiche · prefazione · proclamò · *pubblico* (3) · *quadri* (3) · rapidamente · rinnovata · rivista · [sensazione dinamica] · *superati* (3) · teatro · [trascendentalismo fisico] · [verso libero]

{E} *MANIFESTO TECNICO DELLA SCULTURA FUTURISTA* (24):  
Boccioni 1912

{E<sub>1</sub>}

*accademico* (11)(12) · anacronismo · arcaico · *arte* (3)(11)(12)(22) · *artista* (3)(11) · *balorda* (11) · barbara · *barocchismo* (12) · borghesi · bronzo · cattedrali · *classico* (22) · *concetto* (12) · *concezione* (22) · conferenza ·

contemporanei · convinzione · copia · costruire · costruttiva · *creare* (3) · decadenza · decorativamente · decorativo · *disgusto* (3)(22) · disinteressato · economico · effeminata · eroe · eroico · esecuzione · *esposizioni* (11)(22) · *estetiche* (11)(22) · fantocci · fidiaco · *figura* (3)(24) · fisionomia · *forma* (11)(22) · formule · frammentario · funzione · generazione · geniali · goffaggine · gotiche · goticume · grecizzante · *grottesca* (12) · *ideale* (3) · *idiozia* · *ilarità* (22) · imbecillaggine · imitazione · immediatezza · impressionismo · *impressionistiche* (22) · incomprendimento · industrializzato · informale · *ingegno* (3) · ingegnosità · inquieta · ispirazione · *liberarsi* (3)(11) · lirico · marmo · *metalliche* (3) · michelangiotteschi · *modernità* (22) · moderni · moderno · *monotona* (3) · monumenti · *morta* (3)(11) · mostri · mostruoso · muscoli · *noia* (3) · [nostra epoca] · [*nostro tempo*] (3) · *nuovo* (3)(11)(12)(22) · nuova · *obbrobrioso* (22) · *oggetti* (11)(22) · *oggi* (3)(11)(12)(22) · *opere* (3)(11) · orrore · *palazzini* (3) · peccati · pensiero · *pittorico* (22) · *pittura* (11)(12)(22) · plagiaria · plastica · poetico · presente · prezzo · primitivi · *professorume* (3)(11) · *profondo* (3) · rabbiosa · rapida · ricerche · riproduzione · rivoluzionaria · *rivoluzione* (3) · *rosso* (3)(11) · rozzezza · sagome · *scultori* (3) · scultoria · *scultura* (12) · selvaggi · *sensibilità* (3) · *senso* (3) · sensuale · severità · *sintesi* (12) · sintetico · sintetizzati · *smidollato* (12) · *soggetti* (11)(22) · *specie* (22) · spettacolo · spirituale · *statue* (11) · stile · *sublime* (3) · tagliapietre · *tecnico* (12) · tedesco · temere · *tradizione* (11)(12)(22) · *tradizionale* (11)(12)(22) · tradizionalmente · *veramente* (3)(22) · veristica · vigliaccheria · *visione* (22)

{E<sub>2</sub>}

aboliti · *acciaio* (3) · *analogie* (22) · *arte* (3)(11)(12)(22) · *artista* (3) · *assoluto* (3)(12)(22) · cemento · concetto · *coraggiosamente* (3) · *costruzione* (22) · *crea* (3) · *creazione* (3) · *distuggere* (3)(11) · [elementi plastici] · *emotiva* (12)(22) · *emozione* (22) · *espressione* (3)(11)(12)(22) · *fervore* (3)(22) · *figura* (3)(11) · figurativo · fusioni · gotici · *idee* (3)(12)(22) · imitare · infinitamente · *infinito* (22) · lavoro · letteraria · *liberazione* (3) · *logica* (3)(22) · *matematicamente* (3)(22) · *moderna* (22) · monumenti · muscolare · *musica* (12)(22) · [*nostro tempo*] (3)(12) · [nuove forme] · [nuova plastica] · [nuova realtà] · *nuove* (22) · *nuova* (22) · [occhio futurista] · oggetto · *opera* (3) · piani · *pittura* (12) · plastica · *poesia* (3)(12) · *ponte* (22) · *profondi* (3)(11) · propugnare · *primitiva* (12)(22) · *quadri* (3)(22) · realtà · *ricerche* (12)(22) · ricostruzione · rinascenza · *rinnovamento* (12) · *rinnovarsi* (22) · *scultori* (3) · scultorie · scultore · [scultura futurista] · *sensibilità* (3)(12)(22) · *soggetti* · spirito · spontanea · statua · *stile* (22) · *tempo* (3) · *umano* (22) · *universale* (12) · *verginità* (11) · veristica · *verità* (12)(22) · *visione* · *vive* (3)(12)

{E<sub>3</sub>}

abolizione · *acciaio* (3) · *ambiente* (11)(22) · analitico · arabesco · architettoniche · architettonico · architettonici · *armonia* (22) · *arte* (3)(22) · *assoluta* (3) · astrattamente · *astratto* (22) · atmosferici · avversione · avviluppante · bassorilievo · bianco · bronzo · cartone · cemento · colorato · colorazione · combinazioni · compenetrazione · composizione · *concezione* (22) · *continuità* (22) · *costruzione* (22) · *creare* (3)(12)(22) · creano · creta · crine · cuoio · decorativi · dinamica · [elementi plastici] · *elica* (3) · *espressioni* (3) · *ferro* (3) · *figura* (3) · forme · *forza* (3)(22) · gesso · grigio · *immobile* (3) · impressionismo · *impressionista* (22) · intaglia · intersecazione · intuitiva · [intuizione creativa] · *leggerezza* (22) · legno · *libro* (3) · *linee* (3)(12) · *linee-forze* (22) · linea-forza · *luce* (3)(12)(22) · [luce elettrica] · *macchinario* (3) · manifestazione · masse · *matematici* (3) · materia · meccanicamente · *metallo* (3) · *misteriose* (3) · mobili · *movimento* (3) · muscolare · *nero* (3) · *oggetti* (22) · *oggi* (3) · *opera* (3) · paesaggio · *palpitante* (3) · pennellata · *piani* (22) · pittorici · [pittura futurista] · plasticamente · plastica · *realtà* (22) · reticolati · rinnovati · ritmica · ritmo · rovesciato · scultorio · scultura · [scultura d'ambiente] · semitoni · sensibile · *sensibilità* (3) · simultaneamente · *sintesi* (22) · sistematico · soggetto · *spazio* (3)(12) · specchi · statica · statua · stile · stoffa · strada · telaio · *tendenze* (22) · traduzione · *urto* (22) · [*verso libero*] (12) · vetro · *vibrazione* (3)(22) · *violenza* (3)(22) · vivace · *viva* (3) · *volumi* (22)

{E<sub>4</sub>}

*acciaio* (3) · *automobile* (3) · *città* (3) · costruite · *disprezzati* (3) · *elica* (3) · *furia* (3) · geometrici · gesso · lampada · *linee* (3) · meccanico · minatore · moderno · modernissima · moto · oggetti · *orologio* (3) · piano · pittorico · plasticamente · *plastici* (22) · ritmo · *ruota* (3) · ruote-dentate · scaricatore · severità · significato · *simboli* (12) · sistematico · *soggetti* · stantuffo · statua · *strada* (12)(22) · tradizionale · valvola ·

*verità* (3) · [vita contemporanea] · *volante* (3)

{E<sub>5</sub>}

artistico · catalogo · creare · *creato* (3) · cronometrica · [*esposizione futurista*] (22) · [immaginazione senza fili] · impressionismo · *ingegni* (3) · intuitivamente · *io* (3) · italiano · linee-forza · *manifesto* (3) · prefazione-manifesto · materia · metrica · *moderno* (22) · modernissima · [musica futurista] · [parole in libertà] · *pittura* (22) · [*pittura futurista*] (22) · plastiche · [poesia futurista] · *poeta* (3)(22) · *prefazione* (22) · *quadri* (3) · *rinnovata* (22) · ritmo · scultore · *scultori* (3) · scultura · sintassi · *superati* (3)(22) · tecnico · tirannia · tradizione · [*trascendentalismo fisico*] (22)

{F} LA PITTURA DEI SUONI, RUMORI E ODORI. MANIFESTO FUTURISTA (42):

Carrà 1913

{F<sub>1</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24) · *artisti* (3)(24) · *creato* (3)(24) · delirio · dipingere · *disprezziamo* (3) · enarmonie · [equivalenze plastiche] · *forze* (3) · fotografia · *infinita* (22)(24) · *intuire* (12) · [mondo meccanico] · *natura* (12)(22) · *nuove* (3)(22)(24) · *odori* (3) · [pittori futuristi] · *pittorico* (12) · [pittura-stato d'animo] · *plastica* (24) · *pittore* (3)(22) · *potenza* (12) · *quadri* (3)(22) · *rumore* (3) · rumorosa · *sensazioni* (22) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24) · [sensibilità pittorica] · *sentiti* (22) · silenzio · sonora · *soggetti* (24) · [spirito plastico puro] · statico · suono · tattile · *trascendentalismo* (22)(24) · *ubriachi* (3) · visivo

{F<sub>2</sub>}

*arabesco* (24) · architettura · *armonia* (22)(24) · *astratti* (22)(24) · *azzurri* (12) · *caotico* (22) · *colore* (22) · *compenetrazione* (24) · *continuità* (22)(24) · *costruire* · *costruzioni* (22)(24) · *creato* (3)(12)(22)(24) · *dinamica* (24) · *dinamico* (24) · *distuggere* (3) · *distruzione* (3) · equivalenti · equivalenze · *esplosione* (3)(24) · *espressioni* (3)(24) · *forme* (22)(24) · *forma* (22)(24) · *forza* (3)(22)(24) · *grigi* (24) · intensità · *materie* (24) · *misterioso* (3) · *morte* (3) · *movimento* (12)(22)(24) · musicale · naturale · *odori* (3) · *opera* (3)(24) · [gialli-ottoni] · gialli · gialli-zafferano · perfetta · *pittore* (3) · *pittura* (12)(22) · plastica · *polifonici* (3)(12) · prospettiva · quadratura · *realtà* (22)(24) · *ritmico* (24) · *roseo* (12) · *rosso* (3)(12) · *rumori* (3) · *sensazioni* (22) · *senso* (3) · *simultaneità* (22)(24) · soggettiva · *spazio* (3)(12)(22) · [*stato d'animo*] (22) · *strade* (24) · *suoni* (22) · *tela* (3)(22) · *tempo* (3) · totale · turchini · *urto* (22)(24) · *verde* (12) · *vibrazione* (3)(22)(24) · *vista* (22) · *volumi* (22)(24) · vortice · zig-zag

{F<sub>3</sub>}

astratto · benzina · cinematografo · clown · colori · fantastico · forme · [forme dinamiche] · [forza-ambiente] · *fuochi* (3) · *gioia* (3) · *mente* (3) · *metalliche* (3) · [mondo meccanico] · *movimento* (22) · *odori* (3) · *officine* (3)(11) · [pittori futuristi] · [pittura stato d'animo] · *plastici* (22)(24) · porti · *rumori* (3) · *rumorose* (22) · salti · *scoppiante* (3) · sentite · sonore · spirale · spirali · spiritico · sportivo · [*stati d'animo*] (22) · statiche · [*stazione ferroviaria*] (3) · suoni · teatro · *tempo* (3) · turbina · turbine · universale · *velocità* (11)(12)(22) · violento · [vita moderna] · *volontà* (3)

{F<sub>4</sub>}

anarchico · antigraziosa · architettura · [arte dei rumori] · colore · *esposizione* (3) · [immaginazione senza fili] · impressionisti · *io* (3) · *luci* (3) · musica · [musicista futurista] · onomatopoeie · [parole in libertà] · *rivolta* (3) · sistematico · sobbalzi · [stati d'animo] · strada · sviluppo

{F<sub>5</sub>}

*accademica* (3)(11)(12)(22)(24) · *accademico* (11)(12)(22)(24) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24) · *audace* (3) · *balordo* (24) · *banale* · *composizioni* · *concetto* (12)(24) · *costruzione* (12)(22) · *fatalmente* (3) · *femminile* · *forma* (11)(22)(24) · *fotografia* · *funzioni* (24) · *grazioso* · *impressionista* · *post-impressionisti* · *intellettuale* (11)(22) · *intuire* · *mania* · *melodrammi* · *odori* (3) · *pittori* (3)(11)(12)(22) · *pittoricamente* · *pittorico* (22)(24) · *pittura* (11)(12)(22)(24) · [pittura futurista] · *plastica* (24) · *reazione* (22) · *ricerche* (24) · *rivoluzione* (3) · *rumori* (3) · *senso* (3) · *sentimentale* · *silenzio* (3) · *sintesi* (12)(24) · *sistematico* · *statica* · *suoni* · *tele* (3)(11)(12) · *tendenza* · *umane* (12) · *veristi* · *violentemente* (3) · *vomitano*

{G} RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO (75):

Balla, Depero 1915

{G<sub>1</sub>}

*aggressione* · *ambiente* · *analogie* (22)(24) · *architetto* · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42) · *arte-azione* · *artificiale* · *assolute* (3)(12)(22)(24) · *astratto* (22) · *attuale* · *automaticamente* · [complesso plastico] · *conflagrazione* · *coraggio* (3)(11) · *costruttore* · *creata* (3)(24)(42) · *creazioni* (3)(24) · *danzante* · *emozione* (22)(24) · *entusiasmo* (3)(11) · [equivalenti astratti] · *espressione* (3)(11)(12)(22)(24) · *fantastici* · *felicità* · *fisica* · *fisico* · *forme* (11) · *linee-forze* (22) · [forze creatrici] ·  *fusione* (24) ·  *futurismo* (3)(11) · [futurismo italiano] ·  *futuristi* (3)(12) · [genio italiano] · *giocattoli* · [giocattolo futurista] · *giochi* · *gioia* (3) · *giovane* (3) · *guerra* (3) · *immaginativo* · *infinitamente* (24) · *instancabile* (3) · *intuire* (12)(42) · *intuitivo* · *intuizione* (22) · [scoperta-invenzione] · *invenzioni* · *ispirazione* · *istintivo* · *lirica* · *lotta* (22) · *magia* · *manifesto* (22) · *meravigliosa* (22) · *motore* · [plastico-motorumorista] · *nuovo* (3)(22)(24)(42) · [nuova realtà] · *oggetto* · (22)(24) · *ottimismo* · *penetrazione* · *pericolosi* · *piani* (24) · *plastica* (24)(42) · *proiezione* · *realizzare* (22) · *ricostruire* · *ridere* · *rumorose* (42) · *scienze* (11)(12) · *scoppi* (3) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24) · *spazio* (3) · *stile* (22)(24) · [stile futurista] · *totale* · *universo* · *volontà* (3)(22)

{G<sub>2</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42) · *artista* (3)(11)(24) · [artista passatista] · *cretine* · *giocattoli* · *grottesca* (12)(24) · *imitazione* (24) · *immobili* (3) · *manifestazioni* · *oggetto* (11)(22)(24) · *passatista* (22)

{G<sub>3</sub>}

[arte dei rumori] · *catalogo* · [complesso plastico] · *costruire* · [dinamismo plastico] · [esposizione futurista] (22)(24) · *forze* (3) ·  *futurismo* (3) ·  *futurista* (3) ·  *impressionismo* (24) ·  *intonarumori* ·  *manifesto* (3)(12)(22)(24) ·  *metallici* ·  *onomatopee* (42) ·  *parolibero* ·  *piano* ·  *pittura* (22)(24) · [pittura futurista] (22)(24) ·  *prefazione* (22)(24) ·  *quadri* (3)(22)(24) ·  *ricerca* ·  *rumori* (3) ·  *scultura* (24) · [scultura futurista] ·  *sintesi* ·  *solidificazione* · [splendore geometrico] ·  *suoni* ·  *tecnico* ·  *tela* (3) ·  *valutazione* ·  *velocità* (3)

{G<sub>4</sub>}

*aerei* · *astrattismo* · *astratto* (22)(24) · [pirotecnico-plastico-astrotte] · *atmosfera* · *autonomo* · *azione* (22) · *carte* (3) · *cartone* (24) · *celluloide* · *chimica* · *cinematografo* · *colorati* (24) · *colorazione* (24) · *colore* (22)(42) · *compenetrazione* (24)(42) · [complesso plastico dinamico] · [complessi plastici] · [complesso plastico] · *costruiamo* · *costruiremo* (42) · *costruttivo* · [costruzione materiale] · *dinamico* (24)(42) · *drammatico* · *elasticità* · [elementi astratti] · [espressione dinamica] · *ferro* (3)(24) · *forma* (22)(24)(42) · *fumi* (3) · *fuoco* · *individui* · *lampade* · *libro* (3)(24) · *luce* (3)(12)(22)(24) · *luminosissimo* · *luminosi* · *meccanici* · *meccaniche* · *meraviglie* (22) · *metallici* (3) · *metalliche* (3) · *miracolo* · *moto* (3)(12) · [fono-moto-plastica] · [moto assoluto] · [moto relativo] · *musicali* · *notte* (3) · *onomatopee* · *pirotecnica* · *plastica* (24)(42) · [plastico-motorumorista] · *profonda* (3) · *proiettili* · *réclame* · [reti metalliche] · *rumori* (3)(42) · *rumoreggiante* (3) · *rumoreggiano* (3) · *scomposizione* (22) · *scoppiante* (3) · *scoppieranno* (3) · *scoppi* (3) · *sensi* (3)(42)

· *simultaneamente* (24) · *simultaneità* (22)(42) · *simultanea* · *sistematica* (24) · *slancio* · *sorprese* · *specchi* (24) · *sport* · [*stati d'animo*] (22)(42) · *stoffe* (24) · *suono* (22)(42) · *trasformabile* · *universo* · *velocità* (3) · [vestito trasformabile] · *vetro* (24) · *volatile* · [volume dinamico] · *volumi* (22)(24)(42)

{G<sub>5</sub>}

*aeroplano* (3) · *aggressivi* (3) · *automobile* (3)(24) · *automobili* (3)(24) · *capricci* · *città* (3)(24) · *edificio* · *linee-forze* (22) · [grande guerra] · *intuito* · *leve* · *magico* · *metallico* (3)(42) · *nostalgia* · *oggetti* (11)(24)(42) · *paesaggi* · [paesaggio astratto] · [plastico-rumorista] · *profonda* · [realità brutale] · *rumori* (42) · *spirale* (42) · [*stati d'animo*] (22)(42) · [stile rumorista] · *universo* · *vedere* (3)(12)(22) · *velocemente* · *velocità* (3)(11)(42) · [*vibrazioni universali*] (12)(22) · *volante* (3)(24)

{H} MANIFESTO DEL COLORE (116):  
Balla 1918

{H<sub>1</sub>}

*colore* · *dinamica* · *esposizione* · [*genio italiano*] (75) · *italiana* · *pittura* (12)(22)(24) · *pittura-futurista* (22) · [*a scoppio*] (3)(75) · *statico* (42) · *tipico*

{H<sub>2</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75) · *avanguardiste* · *effeminamento* (24) · *funerario* · *semi-futuriste* · *pseudo-futuriste* · *grazioso* (42) · *grigio* · *impotenza* (11)(12) · *passatista* (22)(75) · *pessimista* · *pittorica* (22)(24)(42) · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42) · *riproduzione* (24) · *sensazioni* (3) · *tendenza* (42)

{H<sub>3</sub>}

*aerea* (22)(75) · *audace* (3) · *colore* (22)(42)(75) · *dinamico* (24)(42) · *elettricamente* (3) · *forte* (3) · *interventista* · *pittura* (22)(42) · [*pittura futurista*] (24) · *simultaneità* (22)(24)(42)(75) · *sorpresa* (75) · *violenta* (3)(22)(24)

{I} CONTRO TUTTI I RITORNI IN PITTURA. MANIFESTO FUTURISTA (142):  
Dudreville, Funi, Sironi, Russolo 1920

{I<sub>1</sub>}

*antichi* (3)(11)(12)(22) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116) · *assurdo* (3)(22) · *avanguardista* (116) · *banali* (11)(42) · *cerebralità* (11) · *cervello* · *colore* · *contemporanei* (24) · *coscienza* · *costruzionismo* · [costruzione plastica] · [costruzioni plastiche] · *epoche* · *forme* (11)(22)(24)(42) · *frammentario* (24) · *futurismo* (3) · *futuristi* (3) · *geometrico* · *imitano* · *imitare* · *imitazione* (24)(75) · *intelligente* · *intensità* · *Italia* (3)(11)(22) · *italiana* (22)(24) · *letterario* · *letteratura* (3)(12) · *liberazione* (3)(11)(24) ·  *lirica* (24) · *magico* · *mediocre* (12) · *mediocrità* (12) · *metafisico* · *misterioso* · *modelli* (12)(22) · *monotonia* (3)(24) · *musei* (3)(11)(12) · *nebuloso* · *novatore* (22) · *oggetti* (11)(12)(22)(24)(75) · *oggi* (3)(11)(12)(22)(24) · *ordine* · *passato* (11)(22) · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42)(116) · *pittori* (3)(11)(12)(22)(42) · *plagiaria* (24) · *plastica* (24)(42) · *pomposa* · *potenza* · *polemiche* · *primitivi* (24) · *profondo* (3)(24) · *pubblico* (3) · *quadro* (3)(12)(22) · *realità* · *ricerche* (24)(42) · *ricostruire* · *ritmica* · *rozzezza* (24) · *sensibilità* (3)(24) · *sensi* (3)(24)(42) · *sforzo* (3) · *sintesi* (12)(24)(42) · [sintesi plastica] · *sintetica* (24) · *sintetizzati* (24) · *spettatore* · *stile* (24) · *tempo* (3)(11) · *tradizione* (11)(12)(22)(24) · *trascendentalismo* (24) · *turbine* · *vedere* (3)(22) · *vibrazione* (3) · *visione* (22)(24) · *vita* (3)(22) · [vita artistica]

{I<sub>2</sub>}

*bellezza* (3) · *coraggio* (3)(11)(75) · *costruttori* (75) · *distruzione* (3)(11)(24) · *emozione* (22)(24)(75) · *forma* (3)(11) · *forme* (3)(75) · *futurismo* (3)(11)(75) · *futuristi* (3)(12)(75) · *futurista* (3) · [*genio italiano*] (75) · [*genio novatore*] · *guerra* (3)(11)(75) · *ideali* (3)(11) · *illusoria* · *innovatori* · *italiana* (3)(116) · *libertà* (3)(22) · *logica* (22)(24) · *mistero* (3) · *nuovi* (3)(22)(24)(42)(75) · *oggetto* (22)(24)(75) · *opera* (3)(24) · *originali* · *penetrazione* (75) · *piani* (24)(75) · [*pittori italiani*] · *pittura* (12)(22)(24)(116) · *plastica* (24)(42)(75) · *plasticamente* · *potentemente* · *quadro* (3)(22)(24)(42) · *razza* · [*razza italiana*] · *ricerche* (12)(22)(24) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24)(42)(75) · *sintesi* (22) · *sintetica* · *spasmodiche* · *stile* (22)(24)(75) · *veramente* (3) · *verso* (12)(24) · *vitale* (3)(11)

{I<sub>3</sub>}

*analitica* (24) · *analitiche* (24) · *architettonicamente* (24) · *colore* (22)(42)(75) · *compenetrazione* (24)(42)(75) · *costruite* (42)(75) · *costruzioni* (22)(24)(42) · *deformazione* · *deformazioni* · *dinamiche* (24)(42)(75) · *forme* (3)(22)(24)(42)(75) · *forma* (3)(22)(24)(42)(75) · *forte* (3)(22) · *linea-forza* (22)(24)(75) · *natura* · *nuova* (3)(22) · *oggetto* (22)(24) · *pittorico* (24) · *plastico* (24)(42)(75) · *primitivi* · *quadro* (3)(12)(22) · *ricerche* · *ritmico* (24) · *ritmo* (22)(24) · *scomposizione* (22)(75) · *simultaneità* (22)(42)(75) · *sintesi* (22)(24) · *tipica*

{I<sub>4</sub>}

*artistiche* · *figure* (3) · [*forme reali*] · *magico* (75) · *meccanica* (24) · *modernità* · *pittura* (22) · *plastici* (22)(24)(42) · *quadro* (3) · *visioni* (12)(42)

{I<sub>5</sub>}

*arte* (3)(22) · *artistiche* (24) · *avanguardia* · *creò* (3)(24) · *cubista* · [*dinamismo plastico*] (75) · *europea* · *futurismo* (3)(75) · *italiana* (3)(24) · *libertà* (3) · *lotta* (3) · *moderna* (22)(24) · *pittura* (22)(24)(75) · *quadri* (3)(22)(24)(75) · *sensazioni* (3) · *sintetica* · *superati* (22)(24) · *sviluppo* (42) · *tempo* (3) · *tipiche* · [*valori plastici*]

{L} L'ARTE MECCANICA. MANIFESTO FUTURISTA (159):  
Paladini, Pannaggi, Prampolini 1923

{L<sub>1</sub>}

*aereo* · *analogie* (22)(24)(75) · *ardente* · *arte* (3)(12)(22)(24)(42)(75) · [*arte meccanica*] · [*arti plastiche*] · *artista* (3)(24) · *artisti* (3)(42) · *atmosfera* (11)(12) · *bellezza* (3)(142) · *canto* (3) · *classica* (22) · *collettiva* · *colore* (116) · *compenetrazione* · *concezione* (22) · *corsa* (3)(22) · *costruiti* · *creare* (3)(24) · *creatori* · [*dinamismo plastico*] (22) · *disinteressata* · [*elementi meccanici*] · *elettroni* (3) · *epoca* (22) · *eroica* · *estetica* (22) · [*estetica futurista*] · *evoluzione* (22) · *fedele* · *forma* (11)(75)(142) · [*forza creatrice*] (75) · *funzione* · *futurismo* (3)(11)(75)(142) · *futuristi* (3)(12)(75)(142) · *futurista* (3)(142) · *ideale* (3)(11)(142) · *imitare* (24) · *individui* · *ingegneria* (22) · *istinto* · *istinti* · *istintivo* (75) · *legno* · *letteratura* (3) · *macchina* (3) · *magnificenza* (3)(11) · *meccanicamente* · *meccanizzati* · *mistero* (3)(142) · *morale* · *motore* (75) · [*nuova estetica*] · [*nuove necessità*] · [*nuova plastica*] (24) · [*nuova religione*] · [*nuova sensibilità*] (3)(12) · *nuovo* (3)(22)(24)(75) · *oggetti* (22)(24)(75)(142) · *oggi* (3)(11)(12)(22) · *originali* (142) · *pittore* (3)(22) · *plastica* (24)(42)(75)(142) · *potenti* · *prodotti* · *progetto* (22) · [*religione del nuovo*] · *ritmo* · *scientifica* · *selvaggio* · [*senso meccanico*] · *sentiamo* (3)(22) · *spirito* (24) · [*spirito italiano*] · *stile* (22)(24)(75)(142) · *sviluppo* (22) · *tecnica* · *tipicamente* · *umano* (22)(24) · *vecchio* · *virilmente* · [*vita spirituale*]

{L<sub>2</sub>}

*acciaio* (24) · *aeroplano* (3)(75) · *aeroplani* (3) · architetture · *arsenali* (3) · *automobile* (3)(24) (75) · *avventurosi* (3) · *[bellezza nuova]* (3) · *bulloni* · *[capitale moderna]* (3) · *[centrali elettriche]* · *cinematografo* (42) · *danza* · *dinamiche* · *esplosivo* (3) · *esuberante* · *fantastiche* (42) · *ferro* (3)(11) · *fervore* (3) · *folle* (3)(22) · *forze* (3)(42) · *forze-meccaniche* · *fotografia* · *frenetica* (3)(11) · *gas* · *[genio umano]* · *gioie* (3)(42) · *gru* · *guerra* (3) · *illuminata* (12) · *infinite* · *ingranaggi* · *intervento* · *locomotive* (3) · *lucenti* (3) · *luminosi* · *macchina* (3) · *meccanico* (24) · *meccaniche* · *mitraglia* (3) · *molecole* · *motore* · *[motore a scoppio]* · *notturno* (3) · *obice* · *officine* (3)(11)(42) · *oggetto* (24)(75) · *oggi* (3)(11) · *ozono* · *palpitanti* (3) · *penetrazione* · *piroscafo* (3) · *ponte* (3) · *pulegge* · *ritmo* (24) · *ritmi* · *rumori* (3)(42)(75) · *[ruote dentate]* (24) · *sentiamo* (3) · *simboli* (12)(22)(24) · *sirene* · *solidità* · *spiraleggiano* · *spirito* (42) · *stantuffo* (24) · *tram* (3)(12)(22) · *travolgente* · *tubi* · *[tubo metallico]* · *umano* (12) · *umani* · *valvola* (24) · *veloci* (3) · *vibrante* (3) · *vita* (3) (11)(12)

{L<sub>3</sub>}

*[arte meccanica]* · *artisti* (3)(11)(24)(75) · *collettività* · *costruttivamente* · *equilibrata* · *estetica* (22)(24) · *geniali* (24) · *geometriche* (142) · *italiani* (22)(24)(142) · *lirica* (142) · *macchina* (3) · *mediocre* (142) · *miti* · *opere* (3)(11)(24) · *organicità* · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42)(116)(142) · *prodotti* · *realizzarono* · *scientifico* · *solidità* · *superficiale* (11)(12) · *tedeschi* · *[vecchia sensibilità]* · *vecchia* (3)(11)

{L<sub>4</sub>}

*composizioni* (24) · *[costruzioni plastiche]* · *creazione* (3) · *[elementi meccanici]* · *espressivo* (3) · *macchina* (3) · *[materiale espressivo]* · *meccanica* (75) · *ritmo* (22)(24)(142) · *spirituale*

{L<sub>5</sub>}

*[arte dei rumori]* (42)(75) · *assoluta* · *aviatore* · *battaglia* · *battaglie* · *canteremo* (3) · *canto* · *città* (3) · *cofano* (3) · *concetto* · *costruzione* · *crea* (3)(24)(142) · *dinamica* · *dinamica-sinottica* · *elettrici* (3) · *eroismo* · *esaltazione* (3) · *[esposizione futurista]* (22)(24)(75) · *futurista* (3)(75) · *futuriste* · *galleria* · *gesticolazione* (3) · *idee* (3) · *intonarumori* (75) · *Italia* (3) · *letteratura* (3) · *libera* (3) · *macchina* (3) · *macchinismo* · *magica* · *manifesto* (3)(12)(22)(24)(75) · *manifesti* · *[manifesto futurista]* · *meccanica* · *meccanico* · *meccanismo* · *modernolatria* · *moto-rumore* · *musicista* · *[nuove architetture]* · *odore* (3) · *opere* (3) · *[opera futurista]* · *parola* (3) · *[parole in libertà]* (24)(42)(75) · *parolibero* (75) · *pensiero* · *pittore* (3)(22)(42) · *[pittore futurista]* · *pittura* (22)(24)(75)(142) · *[plastica futurista]* · *[plastica moderna]* · *plastici* · *poema* (3) · *potenza* · *realizzare* · *realizzate* · *ricerche* (75) · *[ritmi meccanici]* · *rivista* (22) · *rotaie* (3) · *ruggente* (3) · *moto-rumore* · *scoppia* (3) · *scultura* (24)(75) · *simultaneità* · *[splendore geometrico]* · *tecnico* (24)(25) · *tram* (3) · *uccidiamo* · *[uomo moltiplicato]* · *velocità* (3)(75) · *[verso libero]* (22) · *vittoria* (3) · *volo* (3)

{M} ARTE SACRA MECCANICA. MANIFESTO FUTURISTA (179):  
Caligaris, Curtioni, Fillia 1926

{M<sub>1</sub>}

*ambiente* (22)(75) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159) · *[arte futurista]* · *[arte sacra]* · *assoluto* (3)(12)(22)(24)(75) · *atmosfera* (11)(12)(159) · *azione* · *[complesso organico]* · *costruiti* · *costruzioni* (24) · *creazione* (3)(24)(75) · *[dinamismo plastico]* (22) · *epoca* (22) · *eroici* (159) · *espressive* (3) · *espressiva* · *estetica* (22)(159) · *fatalmente* (3) · *forma* (11)(75)(142)(159) · *funzione* (159) · *[idolo meccanico]* · *individuale* (12)(22) · *interpretiamo* (22) · *interpretazione* (12) · *lavoro* (3)(24) · *macchina* (3)(159) · *meccanica* · *meccanico* (42) · *moderna* (22)(24) · *morale* (159) · *motore* (75)(159) · *movimento* (22)(24) · *nuova* (3)(22)(24)(42)(75)(159) · *[nuova morale]* · *[nuova sensibilità]* (3)(12)(159) · *originalità* (11)(12) · *oggetti* (22)(24)(75)(142)(159) · *oggi* (3)(11)(12)(22)(159) · *opera* (3)(24)(142) · *originali* (142)(159) · *pensiero* · *percezione* · *pittore* (3)(22)(159) ·

*pittura* (12)(22)(24)(116)(142) · *potenti* (159) · *pubblico* (3)(22) · *quadri* (3)(22)(24)(42)(142) · [quarta dimensione] · [religione della velocità] · *ricerche* (12)(22)(24)(142) · *sensazioni* (22)(42) · [forze sensibili] · [sensibilità meccanica] · *sensi* (3) · sensuale · sensualità · *sentito* (3)(22)(159) · *spirito* (24)(159) · *spirituale* (22)(159) · spiritualizzazione · superemotivi · superiore · superiorità · superumano · *sviluppo* (22)(159) · tecnica · *tempo* (3)(24) · *umano* (22)(24)(259) · umana · *velocità* (3) · *vita* (3)(11)(12) · [vita moderna] · *vive* (3)(12)(24) · *volontà* (3)(22)(75)

{M<sub>2</sub>}

aeree · apparecchio · *architettura* (159) · atmosfera · *automobile* (3)(24)(75)(159) · azzurri · bicicletta · concezione · *descrizione* (22) · *elica* (3)(24) · *forze* (3)(42)(159) · *forze-meccaniche* (159) · furibonde · fusoliera · grattacielo · guidatore · idoli · [idolo meccanico] · [idoli meccanici] · *immobilità* (3) · infinite · infinito · intensità · linotype · [luce elettrica] · *luminosi* (159) · *macchina* (3)(159) · [macchina del freddo] · *meccanica* (142) · *meccaniche* (159) · *motori* (159) · *movimento* (3)(22)(42) · multicolore · *oggetti* (24)(75) · *oggi* (3)(11)(159) · personale · pilota · *plastiche* (22)(24)(42)(142) · *potenza* (12) · presente · *quadro* (3)(22)(142) · rappresentazioni · reali · realizzato · realizzazioni · [*ruote dentate*] (24)(159) · [sensibilità meccanica] · sintesi · *spirale* (42)(75) · spirituale · superiore · timoni · toni · *travolgente* (159) · *turbina* (42) · *veloce* (3)(159) · verde · *violentemente* (3) · visiva · *volo* (3)(11) · vortice

{M<sub>3</sub>}

[costruzione ambientale] · *ambienti* (11)(12)(24) · *arte* (3)(22)(24) · [*complesso plastico*] (75)(24)(42)(142) · *creano* (3)(12)(22)(24)(42) · *cupo* (3) · *espressivo* (3) · *forma* (22)(24)(42)(75)(142) · forza-luce · funzionamento · *gialli* (42) · *immobilità* (3) · *luce* (3)(12)(22)(24)(75) · *macchina* (3)(159) · meccanicamente · *oggi* (3)(24) · *paesaggio* (24) · *quadri* (3)(12)(22)(142) · rosa · *rosso* (3)(12)(42) · *scoppiante* (3)(75) · *sensazioni* (22)(42) · sensualità · sgargianti · solidità · *velocità* (3)(75) · volumi (22)(24)(42)(75)

{M<sub>4</sub>}

*artisti* (3) · *costruzione* (159) · estetica · organicamente · [*pittura futurista*] (22)(24)(75) · *plastici* (159) · *quadro* (3)(22)(24)(75)(142) · *realizza* (159) · spaziale-cromatica · *superati* (3)(22)(24)(142) · *valutazione* (75)

{N} AEROPITTURA. MANIFESTO FUTURISTA (262):

Balla, Benedetta Cappa, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato 1929/1933

{N<sub>1</sub>}

aeropittura · *aeroplano* (3) · *aeroplani* (3) · aeropoesia · *artista* (3)(179) · *aviatore* (159) · aviatorio · carlinga · concezione · *crea* (3)(24)(142)(159) · *esaltazione* (3)(159) · *futurista* (3)(75)(159) · *idee* (3)(159) · lirica · [*musicista futurista*] (42) · *opere* (3)(159) · *pittore* (3)(22)(42)(159) · *pittura* (22)(24)(75)(142)(159) · popolo · precisa · prospettiva · *pubblico* (3)(22) · *quadro* (3)(22)(24)(75)(142)(179) · *realizza* (159)(179) · realizzeranno · *sintesi* (75) · *superamento* (3) · *sviluppo* (42)(142) · *velocità* (3)(75)(159) · [verso libero] · *volo* (3)(159)

{N<sub>2</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159)(179) · *assoluta* (3)(12)(22)(24)(75)(179) · *astratta* (22)(75) · avanguardisti · *desiderio* (3)(11)(22) · *dinamica* (116) · *dipingere* (22)(42) · extra-terrestre · *forme* (11)(75)(142)(159)(179) · *futurista* (3)(12)(75)(142)(159) · *ideale* (3)(11)(142)(159) · *immobile* (3) · *libertà* (3)(22)(142) · moltiplicazione · *moto* (3) · novatori · [*nuova realtà*] (24)(75) · [nuova spiritualità] · *nuova* (3)(22)(24)(42)(75)(142)(159) · *plastici* (24)(42)(75)(142)(159) · [prospettive aeree] · *quadro* (3)(22)(24)(42)(142)(179) · *spazio* (3)(75) · *tempo* (3)(24)(179) · trasfigurare · *volo* (3)

{N<sub>3</sub>}

aeropittura · *armonia* (22)(24)(42) · *artificiali* (22) · *aviatore* · *celeste* · *colore* (22)(42)(75)(116)(142) · [*complesso plastico*] (75)(179) · *continuità* (22)(24)(42) · *costruiti* (142) · *crea* (3)(12)(22)(24)(42)(179) · *dinamica* (24)(42)(75)(116) · [*elementi plastici*] (24) · *fantasia* · *forme* (22)(24)(42)(75)(142)(179) · *forma* · *fumi* (3)(75) · *misterioso* (3)(42) · *movimento* (3)(12)(22)(24)(42) · *perfetta* (42) · *piani* (22)(24) · *pittore* (3)(42) · *policentrico* · *ritmo* (22)(24)(142)(159) · *simultaneamente* (24)(75) · *sintesi* (22)(24)(142) · *sintetizzare* · *toni* (179) · *velocità* (3)(75)(179) · *verdi* (12)(42) · *visione-ventaglio* · *vista* (3)(22)(42) · *volo* (3)

{N<sub>4</sub>}

*acciaio* (24)(159) · *aeroplano* (3)(75)(159) · *apparecchio* (179) · *artistico* (142) · *atmosfera* (179) · *aurora* · *automobile* (3)(24)(75)(159)(179) · *aviatore* · *colorati* · *composizione* · *elica* (3)(24)(179) · *ferro* (3)(159) · *forma* (42) · *fusoliera* (179) · *impetuoso* · *infinito* (159)(179) · [*luce elettrica*] (179) · *motore* (159)(179) · *numero* · *paesaggi* (75) · *picchiata* · *pittore* (3)(12)(22) · *prospettive* · [*prospettive aeree*] · *quota* · *rapide* · *realtà* · *ruota* (3)(24) · *sensazioni* · *sensibile* · *senso* (3) · *sintetizzate* · *slancio* (3) · *sorvoliamo* · *spettacoli* · *spirale* (42)(75)(179) · *splendore* · *terra* (3)(11)(12) · *tipici* (116) · *traiettoria* · *trasfigurate* · *treno* · *vedere* (3)(12)(22)(75) · *veloci* (159)(179) · *velocità* (3)(11)(12)(75) · [*velocità aeree*] · *visionario* · *visione* · *visioni* (12)(42) · *vive* (3)(22) · *volante* · *volo* (3)(11)(179) · *volume*

{O} MANIFESTO DELL'ARTE SACRA FUTURISTA (202):

Fillia, Marinetti 1931/1932

{O<sub>1</sub>}

[*arte sacra*] (179) · [artisti futuristi] · *bombardamenti* · *collettivo* (159) · *creare* (3)(24)(42)(75)(159) · *dilemma* (3) · *dipingere* (22)(42) · *elettrizzati* (3) · *energie* · *eroicamente* · *esprimere* (22) · *evoluzione* (22)(159) · *fantasia* · *futurismo* (3)(11)(75)(142)(159) · *generazioni* · *illimitata* · *immaginazione* · *morire* (3) · *originalità* (11)(12) · *ottimismo* (75) · *perigliosa* · *rinnovamento* (12)(24) · *rinnovarsi* (22)(24) · *sistematici* (142) · *spazio* (3)(75) · *splendore* · *superiore* (3)(179) · *tempo-spazio*

{O<sub>2</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116)(142)(179) · [*arte sacra*] (179) · *azione* · *capolavori* · *mistica* (3) · *pittori* (3)(11)(12)(22)(42) · *quadri* (3)(11)(22)(142) · *realismo* · [*religione cattolica*] · *tradizionalisti* (22)

{O<sub>3</sub>}

*cantare* (3)(12) · *cittadini* · *compenetrati* (24)(42)(75)(142) · *dinamismo* · *dipingere* (22) · [*luci elettriche*] (24) · *miracoli* (75) · *potenza* · *rosso-giallo* · *simultaneità* (22)(42)(75)(116)(142) · *trasfigurazione*

{O<sub>4</sub>}

*acciaio* (3)(24)(159)(262) · *angeli* · *armato* (3) · *bianco-azzurro* · *calvario* · [*cattedrali futuriste*] · *cattolico* · *cattolici* · *cemento* · [*centrale elettrica*] · *costruire* (24) · *dinamismo* (159) · *dogmi* · [*estetica della macchina*] · *fulgore* (3) · *gas* (159) · *geometrico* (24) · *infernali* (3) · *infinito* (159)(179)(262) · *magica* (75)(142) · *multiforme* · *nervi* · *opere* (3) · *plasticamente* (24) · *realizzato* (179) · *santi* · *simultanei* · *sintesi* (179) · *spazio* (3)(12) · [*stati d'animo*] (22)(42)(75) · *superare* (3) · *tele* (3) · *tempo* (3)(42) · *veloci* (3)(159)(179)(262) · [*vita aerea*] · [*vita meccanizzata*] · *vittoria* (3)

{O<sub>5</sub>}

intensità · lussuoso · maestri · *meravigliose* (22) · oggi (3) · originale · *pittura* (22)(24)(75)(142)(159)(262) ·  
*rinnovare* (22)(24) · sacre

{P} *MANIFESTO TECNICO DELL'AEROPLASTICA FUTURISTA* (275):  
Furlan, Manzoni, Munari, Regina, Ricas, Furlan 1934.

{P<sub>1</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116)(142)(179)(202) · *artisti* (3)(11)(24)(75)(159) · *creare* (3)(24) · gravità ·  
*logica* (3) · moltitudine · [nature morte] · *passatisti* (3)(24)(75)(116) · *pubblico* (3)(142) · *sensibile* (3) ·  
*trasmettere* (22)

{P<sub>2</sub>}

*arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159)(179)(262) · artistico · autonoma · *distruggiamo* (3)(11)(24) · *ebbrezza*  
(3) · *emozione* (22)(24)(75)(142) · *espressione* (3)(11)(12)(22)(24)(75) · *fantasia* (202) · fascista · *forza* (3)(42) ·  
*futurista* (3)(12)(75)(142)(159)(262) · *gioia* (3)(75) · *giovani* (3)(11)(22) · *invenzione* (75) · *Italia* (3) · *macchina*  
(3)(159)(179) · *manifestazione* (11) · *materia* (11) · materiale · motore · [nuova arte] · [nuove forme] ·  
[nuova sensibilità] · *nuove* (3) · nuovo · oggi (3) · *parola* (3) · polimerici · politica · potenza · progetto ·  
ricostruzione · [senso meccanico] · *sentono* (3) · spirito · *volare* (3)

{P<sub>3</sub>}

*aeroplano* (3) · *architettura* (159)(179) · città (3)(24)(75) · colore (42) · fervore (3)(159) · massa · *meccanico*  
(24)(142)(159)(179) · *nuove* (3) · nuovi · polimerico · [progetti di paesaggio] · *realtà* (262) · *senso* (3)(262)  
· *spazio* (3)(12)(202) · sportivo (42) · stratosfera · *terra* (3)(11)(12)(262) · vola · *volo* (3)(11)(179)(262) · *volume*  
(262)

{P<sub>4</sub>}

*Arte* (3)(22)(24)(179) · *combinazioni* (24) · [complessi plastici] (75)(179)(262) · *creare*  
(3)(12)(22)(24)(42)(179)(262) · *estetica* (22) · *fantasia* (262) · *fasci* (22) · *inutili* (3)(22) · *luminose* (12) · *materia*  
(24)(42) · *miracoli* (75)(202) · olfattivi · *opera* (3)(24)(42) · [progetti di paesaggio] · *pittura* (22)(42)(116) ·  
*plastico* (24)(42)(75)(142) · polimerico · *ritmi* (22)(24)(142)(159)(262) · *scultura* (24) · *senso* (3)(42)(75) ·  
*sintesi* (22)(24)(142)(262) · *sorpresa* (75)(116) · *spazio* (3)(12)(24)(42) · tattili · tattilismo · *volo* (3)(262)

## BIBLIOGRAFIA

### Letteratura primaria

ASCARI 1924

C. ASCARI, *Italianizzare attraverso l'arte*, «*Marciare non marciare*», numero unico, 1924, pp.n.nn.

BOCCIONI 1914

U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914.

BRAGAGLIA 1933

A.G. BRAGAGLIA, *Le origini della aeropittura*, «*Il Giornale della Domenica*», 21 maggio 1933, pp. 41-48.

CARRÀ 1916

C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, «*La Voce*», 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174.

CARRÀ 1919a

C. CARRÀ, *Contributo ad una nuova arte metafisica*, «*Noi*», 3, gennaio 1919, pp. 19-20.

CARRÀ 1919b

C. CARRÀ, *Il rinnovamento della pittura in Italia. Avvertenza preliminare*, «*Valori Plastici*», fasc. 11-12, 1918-1919(1919), pp. 1-3.

CARRÀ 1919c

C. CARRÀ, *Pittura metafisica*, Firenze 1919.

CECCHI 1973

E. CECCHI, *Pesci rossi*, introduzione di G. De Robertis, Firenze 1973 (edizione originale Firenze 1920).

CROCE 1908

B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, «*La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*», 6, 1908, pp. 321-340.

ESPOSIZIONI FUTURISTE 1977

*Esposizioni futuriste (1912-1918). Ventisei cataloghi originali*, a cura di P. Pacini, 1-26, Firenze 1977.

ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979

*Esposizioni futuriste (1914-1933). Integrazioni (1913-1914). Ventisei cataloghi originali*, a cura di P. Pacini, 1-26, Firenze 1979.

FILLIA 1931

FILLIA, *Architettura di Stato*, «*L'Ambrosiano*», 16 febbraio 1931.

FUTURISTE 2009

*Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, a cura di G. Carpi, Roma 2009.

GABO–PEVSNER 1974

N. GABO, A. PEVSNER, *The Realistic Manifesto*, in *THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM* 1974, pp. 3-11 (edizione originale *Realisticheskii Manifest*, Mosca 1920).

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1914

*I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, a cura di F.T. Marinetti, Firenze 1914.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1919

*I Manifesti del Futurismo*, a cura di F.T. Marinetti, I-IV, Milano 1919.

LA PASSIONE FASCISTA 1926

*La passione fascista nell'arte di G. Balla*, «L'Impero», 17 marzo 1926, p. 3.

MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990

*Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944*, a cura di L. Caruso, I-IV, Firenze 1990.

MARINETTI 1914

F.T. MARINETTI, *L'Aeroplano del Papa. Romanzo profetico in versi liberi*, Milano 1914.

MARINETTI 1931

F.T. MARINETTI, *Fillia pittore futurista*, Torino 1931.

MARINETTI 1933

F.T. MARINETTI, *L'architettura di Sant'Elia e la pittura murale*, «Quadrivio», 2, 13 agosto 1933, p. 3.

MARINETTI–AZARI/STEFANELLI 2015

F.T. MARINETTI, F. AZARI, *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* (Milano 1929), introduzione di S. STEFANELLI, Sesto Fiorentino 2015 (riproduzione anastatica).

MARINETTI/DE MARIA 1968

F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano 1968.

MORASSO/OSSOLA 1994

M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)* (Torino 1905), introduzione di C. OSSOLA, Torino 1994.

NUOVI ARCHIVI DEL FUTURISMO 2010

*Nuovi archivi del Futurismo*, a cura di E. Crispolti, Roma 2010.

PANNAGGI–PALADINI 1922

I. PANNAGGI, V. PALADINI, *Manifesto dell'arte meccanica futurista*, «La Nuova Lacerba», 20 giugno 1922, p. 7.

PAPINI 1948

G. PAPINI, *Passato remoto 1885-1914*, Firenze 1948.

PERSICO/PONTIGGIA 2001

E. PERSICO, *Destino e modernità. Scritti d'arte (1929-1935)*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano 2001.

PRAMPOLINI 1917

E. PRAMPOLINI, *Picasso*, «Noi», 1, giugno 1917, pp. 6-7.

PRAMPOLINI 1922a

E. PRAMPOLINI, *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica*, «De Stijl», 7, 1922, pp. 102-105.

PRAMPOLINI 1922b

E. PRAMPOLINI, *The Aesthetic of the machine and Mechanical Introspection in Art*, «Broom», 3, ottobre, 1922, pp. 235-237.

PRAMPOLINI 1923

E. PRAMPOLINI, *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, «Noi», s. 2, 3-4, 1923, p. 3.

PRAMPOLINI 1934

E. PRAMPOLINI, *L'architettura dell'Italia fascista*, «Stile Futurista. Estetica della Macchina. Rivista mensile arte-vita», 1, 1934, pp. 7-9.

PRAMPOLINI/LISTA 1992

E. PRAMPOLINI, *Carteggio futurista*, a cura di G. LISTA, Roma 1992.

RIZZO 1927

P. RIZZO, *Stile futurista*, «Il Giornale di Sicilia», 15-31 maggio 1927, p. 1 (consultato in Beinecke Digital Collections, Mixed Material; <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4183348> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1919

M. SARFATTI, *L'Esposizione futurista a Milano. Terzo ed ultimo articolo*, «Il Popolo d'Italia», 15 aprile 1919 (consultato in Beinecke Digital Collections, Marinetti's Scrapbooks, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4145493> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1920

M. SARFATTI, *Achille Funi*, Catalogo della mostra, Milano 1920, pp.n.nn. (consultato in Beinecke Digital Collections, Marinetti's Scrapbooks, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4147209> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1933

M. SARFATTI, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, «Architettura», gennaio 1933, pp. 1-17.

SEVERINI 1918

G. SEVERINI, *La Pittura d'Avanguardia*, «Noi», 2, febbraio 1918, p. 15.

SINTESI DEL FUTURISMO 1968

*Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, a cura di L. Scrivo, Roma 1968.

SOFFICI 1914

A. SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, Firenze 1914.

SOFFICI 1958

A. SOFFICI, *Principi di un'estetica futurista*, in *Archivi del Futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo, T. Fiori, Roma 1958, pp. 557-589 (edizione originale *Primi principî di una estetica futurista*, Firenze 1920).

SOFFICI 1976

A. SOFFICI, *Paul Cézanne*, in A. Soffici, *Scoperte e massacri*, introduzione di C.L. Ragghianti, Firenze 1976, pp. 30-39 (edizione originale del saggio in «Vita d'Arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna», 6, 1908; edizione originale della raccolta *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze 1919).

STEINER 1923

G. STEINER, *Stati d'animo disegnati*, Milano 1923.

THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM 1974

*The Tradition of Constructivism*, a cura di S. Bann, New York 1974.

VAN DOESBURG 1919a

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (I)*, «Valori Plastici», fasc. 4-5, 1919, pp. 18-19.

VAN DOESBURG 1919b

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (II)*, «Valori Plastici», fasc. 6-10, 1919, pp. 22-24.

VAN DOESBURG 1920

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (III)*, «Valori Plastici», fasc. 1-3, 1920, p. 20.

Letteratura secondaria

ANNI '30 2012

*Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo*, Catalogo della mostra, a cura di A. Negri, S. Bignami *et alii*, Firenze 2012.

ANTONELLO 2009

P. ANTONELLO, *Beyond Futurism: Bruno Munari's Useless Machines*, in *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, pp. 315-336.

ANTONIO SANT'ELIA 2015

*Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario*, a cura di F. Purini, L. Malfona, M. Manicone, Roma 2015.

ANTONIO SANT'ELIA 2018

*Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Firenze 2-3 dicembre 2016), a cura di E. Godoli, Firenze 2018.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1967

*Arte moderna in Italia 1915-1935*, Catalogo della mostra, a cura di C.L. Raghianti, Firenze 1967.

ARTE MOLTIPLICATA 2013

*Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi *et alii*, Milano 2013.

ARTE SACRA E FUTURISMO 2009

*Arte sacra e Futurismo: un incontro ad alta quota*, Catalogo della mostra, a cura di G. Buccellati, Mantova 2009.

ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE 1962

*Aspetti del secondo Futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, A. Galvano, Torino 1962.

BACK TO THE FUTURISTS 2013

*Back to the Futurists. The Avant-Garde and its legacy*, a cura di E. Adamowicz, S. Storchi, Manchester 2013.

BENZI 2013

F. BENZI, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.

BERGHAUS 1996

G. BERGHAUS, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction. 1909-1944*, Providence-Oxford 1996.

BERGHAUS 2009

G. BERGHAUS, *Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst*, in *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, pp. 1-40.

BIROLLI 2008

V. BIROLLI, *I manifesti del futurismo: un manifesto di fondazione*, in *Manifesti del futurismo*, a cura di V. Birolli, Milano 2008, pp. 213-230.

BOCCIONI A MILANO 1982

*Boccioni a Milano*, Catalogo della mostra, a cura di G. Ballo, Milano 1982.

BOSSAGLIA 1982

R. BOSSAGLIA, *Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista*, in *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Catalogo della mostra, a cura di N. Bortolotti, Milano 1982, pp. 79-104.

E. BRAUN 2004

E. BRAUN, *L'architettura e i muri*, in *Sironi. La grande decorazione*, Catalogo della mostra, a cura di A. Sironi, Milano 2004, pp. 39-44.

E. BRAUN 2014

E. BRAUN, *Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Doubet*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 269-285.

M. BRAUN 2014

M. BRAUN, *Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia, and Etienne-Jules Marey*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 95-101.

BRESSAN 2010

M. BRESSAN, *Der Sturm e il futurismo*, Mariano del Friuli 2010.

BRUNO MUNARI 2012

*Bruno Munari. My futurist past*, Catalogo della mostra, a cura di M. Hájek, L. Zaffarano, Cinisello Balsamo 2012.

BRUNO MUNARI 2017

*Bruno Munari. The Lightness of Art*, a cura di P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti, Oxford-Berna 2017.

CALVESI 1966

M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.

CANTIMORI 1985

D. CANTIMORI, *Tre saggi su Jünger, Moeller van den Bruck, Schmitt*, Roma 1985.

CARUSO 1990

L. CARUSO, *Taccuino di viaggio (glosse, note, appunti sul Futurismo italiano)*, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, I.

CRESTI 2013

R. CRESTI, *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo*, Filottrano 2013.

CRISPOLTI 1971

E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1971.

CRISPOLTI 1985

E. CRISPOLTI, *Aeropittura futurista aeropittori*, Catalogo della mostra, Modena 1985.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari 1986.

CRISPOLTI–HINZ–BIROLI 1974

E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.

DA COSTA MEYER 2014

E. DA COSTA MEYER, *Drawn into the Future: Urban Visions by Mario Chiattonne and Antonio Sant'Elia*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 141-155.

DE FELICE 1995

R. DE FELICE, *Le interpretazioni del fascismo*, Roma-Bari 1995.

DEL PUPPO 2000

A. DEL PUPPO, *“Lacerba” 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Bergamo 2000.

DEL PUPPO 2012

A. DEL PUPPO, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata 2012.

DI CRISTINA 1998

U. DI CRISTINA, *Piccolo Dizionario del Futurismo: costruito sulla base di documenti, manifesti e scritti dei futuristi*, Palermo 1998.

DIZIONARIO DEL FUTURISMO 1992

*Dizionario del Futurismo*, a cura di P. Hultén, in *FUTURISMO & FUTURISMI* 1992, pp. 409-614.

DIZIONARIO ESSENZIALE DEL FUTURISMO 1973

*Dizionario essenziale del futurismo*, a cura di L. Cabutti, (supplemento a «Bolaffi Arte», 33, 1973), Torino 1973.

D'ORSI 2009

A. D'ORSI, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Roma 2009.

DURANTI 2001

M. DURANTI, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *FUTURISMO 1909-1944* 2001, pp. 213-221.

DYNAMO 2013

*Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Catalogo della mostra, a cura di S. Lemoine, Parigi 2013.

FALQUI 1959a

E. FALQUI, *Al tempo della gazzarra fra Strapaese e Stracittà. Per una cronistoria della rivista "900,,*, «La Fiera Letteraria», 29, 1959, pp. 1-2.

FALQUI 1959b

E. FALQUI, *Per una cronistoria della rivista "900,,. La polemica di Strapaese e Stracittà*, «La Fiera Letteraria», 30, 1959, p. 3.

FERGONZI 2014

F. FERGONZI, *The Question of «Unique Forms»: Theory and Works*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 127-135.

FINIZIO 1993

L.P. FINIZIO, *Dal Neoplasticismo all'Arte Concreta 1917-1937*, Roma-Bari 1993.

FOSSATI 1977

P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino 1977.

FOSSATI 1981

P. FOSSATI, *«Valori Plastici» 1918-22*, Torino 1981.

FRAQUELLI 2014

S. FRAQUELLI, *Modified Divisionism: Futurist Painting in 1910*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 79-89.

FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION 2009

*Futurism and the Technological Imagination*, a cura di G. Berghaus, Amsterdam 2009.

FUTURISMO, CULTURA E POLITICA 1988

*Futurismo, cultura e politica*, Atti del convegno (Venezia 15-16 maggio 1986), a cura di R. De Felice, Torino 1988.

FUTURISMO & FUTURISMI 1992

*Futurismo & Futurismi*, Catalogo della mostra, a cura di P. Hultén, Milano 1992 (edizione originale Milano 1986).

FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998

*Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, F. Sborgi, Milano 1998.

FUTURISMO 1909-1944 2001

*Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 2001.

FUTURISMO! 2009

*Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura*, Catalogo della mostra, a cura di S. Roffi, Cinisello Balsamo 2009.

GENTILE 2009

E. GENTILE, "La nostra sfida alle stelle". *Futuristi in politica*, Roma-Bari 2009.

GIACHERO 1997

L. GIACHERO, "Il grande multiplo sforzo futurista di sintetizzare l'anima", in *FUTURISMO. I GRANDI TEMI* 1998, pp. 53-57.

GIGLI 2018

E. GIGLI, *Fascist Fervor in the Art of Giacomo Balla*, in *POST ZANG TUMB TUUM* 2018, pp. 62-69.

GOLAN 2014

R. GOLAN, *Slow Time: Futurist Murals*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 317-325.

GREENE 2014

V. GREENE, *The Opera d'Arte Totale*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 211-219.

IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO 2001

*Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, I-II, Firenze 2001.

IL FUTURO DEL FUTURISMO 2007

*Il futuro del futurismo. Dalla "rivoluzione italiana" all'arte contemporanea. Da Boccioni a Fontana a Damien Hirst*, Catalogo della mostra, a cura di G. Di Pietrantonio, M.C. Rodeschini Galati, Milano 2007.

ILLUMINAZIONI 2009

*Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia*, Catalogo della mostra, a cura di E. Coen, Milano 2009.

I MANIFESTI FUTURISTI 2001

*I manifesti futuristi. Arte e lessico*, a cura di S. Stefanelli, Livorno 2001.

IN VOLO 2003

*In volo. Futurist aeropainting / Aeropittura futurista*, Catalogo della mostra, a cura di A. Fiz, Cinisello Balsamo 2003.

ISGRO 2014

M. ISGRO, "A Futurism of Place": *Futurist Travel and the European Avant-Garde, 1910-1914*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 136-139.

ITALIAN FUTURISM 2014

*Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the universe*, Catalogo della mostra, a cura di V. Greene, New York 2014.

LA PITTURA METAFISICA 1979

*La pittura metafisica*, Catalogo della mostra, a cura di G. Briganti, E. Coen, Vicenza 1979.

LE MAPPE DEL FUTURISMO 1973

*Le mappe del Futurismo*, a cura di E. Crispolti, (supplemento a «Bolaffi Arte», 33, 1973), Torino 1973.

MARCHESINI 1976

D. MARCHESINI, *La scuola dei gerarchi. Mistica fascista: storia, problemi, istituzioni*, Milano 1976.

MESSINA 1994

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1994.

MILAN 2009

S. MILAN, *L'antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne 1909-1944*, Losanna 2009.

NEGRI 1982

A. NEGRI, *La città della produzione*, in *BOCCIONI A MILANO 1982*, pp. 77-80.

NEGRI 2007

A. NEGRI, *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925*, Milano 2007 (edizione riveduta e ampliata di *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate 1999).

NICOLOSO 2008

P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.

NICOLOSO 2009

P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 2009.

PANNAGGI 1995

*Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1995.

PANSERA 1998

M.T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, Roma 1998.

PANZERA 2014

L. PANZERA, *Celestial Futurism and the "Parasurreal"*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 326-329.

PASI 2010

M. PASI, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Esoterismo. Storia d'Italia. Annali 25*, a cura di G.M. Cazzaniga, Torino 2010, pp. 569-598.

POGGI 2014

C. POGGI, *Ivo Pannaggi: Meccano-Futurista, Constructivist, Proletarian*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 235-239.

PONTIGGIA 2008

E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano 2008.

POST ZANG TUMB TUUUM 2018

*Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2018.

PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE 1992

*Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Roma 1992.

PRAMPOLINI FUTURISTA 2006

*Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, Catalogo della mostra, a cura di D. Fonti, Milano 2006.

PUGLIESE 2014

M. PUGLIESE, *"Pour la première fois en Italie et dans le monde". L'Ambiente spaziale a luce nera et ses rééditions*, in *Lucio Fontana. Rétrospective*, Catalogo della mostra, a cura di C. Kazarian, S. Gokalp, Parigi 2014, pp. 165-173.

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO 1980

*Ricostruzione futurista dell'universo*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Torino 1980.

ROVATI 2011

F. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011.

ROVATI 2013

F. ROVATI, *Umberto Boccioni. Beata solitudo sola beatitudo*, Milano 2013.

RUSSELL 1989

C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai postmoderni. Poeti, profeti e rivoluzionari*, Torino 1989 (edizione originale *Poets, Prophets, & Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford 1985).

SALARIS 1992

C. SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze 1992.

SALARIS 1996

C. SALARIS, *Dizionario del futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Roma 1996.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SALVAGNINI 2018

S. SALVAGNINI, *Art in Action. The organization of Italian Artistic Culture*, in POST ZANG TUMB TUUM 2018, pp. 78-87.

SANGUINETI 1997

E. SANGUINETI, *La parola futurista*, in FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998, pp. 37-41.

SBORGI 1997

F. SBORGI, "I più anziani fra noi hanno trent'anni". Il "mito" della giovinezza e della contemporaneità nella cultura figurativa futurista, in FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998, pp. 29-35.

SCHIAFFINI 2002

I. SCHIAFFINI, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo 2002.

SCHNAPP 2003

J.T. SCHNAPP, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma 2003.

SCHNAPP 2017

J.T. SCHNAPP, *The Little Theatre of the Page*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 115-132.

SELVAFOLTA 1982

O. SELVAFOLTA, *La città dei servizi*, in BOCCIONI A MILANO 1982, pp. 81-86.

STEFANELLI 2015

S. STEFANELLI, *Il mito dell'aeroplano: una storia italiana*, in MARINETTI-AZARI/STEFANELLI 2015, pp. V-XL.

STEFANELLI 2017

S. STEFANELLI, *Il futuro nel Futurismo*, «Biblos», s. 3, 3, 2017, pp. 79-99.

THOMPSON 2014

S. THOMPSON, *Futurism, Fascism, and Mino Somenzi's Journals of the 1930s: Futurismo, Sant'Elia, and Artecrazia*, in ITALIAN FUTURISM 2014, pp. 256-259.

VERCELLONI 1971

V. VERCELLONI, *Macchinolatria e modernolatria di Mario Morasso*, Bologna 1971.

VIRGILIO 2007

M. VIRGILIO, *La politica culturale del movimento futurista negli anni Trenta. Il caso di «Futurismo», «Sant'Elia», «Artecrazia»*, Roma 2007.

ZANOLETTI 2017

M. ZANOLETTI, *Word Imagery and Images of Words: Bruno Munari the Writer*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 193-226.

## ABSTRACT

Sulla base dell'antologia composta da Luciano Caruso dei manifesti del Futurismo – indicizzati nel progetto promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte onlus – è stato possibile osservare nelle arti visive l'evoluzione del linguaggio verbale e la riflessione teorica, in seno al più vasto campo d'azione dell'estetica futurista. Nel periodo di tempo che corre dal 1910 al 1934, nei tredici manifesti selezionati, dal *Manifesto dei pittori futuristi* al *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, si possono registrare riprese, coincidenze e collisioni lessicali, non solo interne ai manifesti stessi, ma anche in comparazione con alcune pubblicazioni coeve. Altro aspetto che si evince dall'osservazione dei testi dei diversi autori è la loro reciproca interrelazione che si innerva sulle creazioni poetiche e letterarie di Marinetti. È possibile portare alla luce le linee di continuità e discontinuità lessicali che si irradiano lungo i manifesti, inquadrando il loro evolversi mediante quattro principali periodi che dalla fondazione, attraverso una fase di transizione, giungono a due momenti di rifondazione della teoresi artistica futurista. Dai primi manifesti degli anni Dieci all'aeropittura degli anni Trenta, Marinetti e gli artisti futuristi, autoproclamatisi «i primitivi di una nuova sensibilità», hanno progressivamente elaborato un lessico tipicamente futurista.

On the basis of the anthology of the futurist manifestos composed by Luciano Caruso – indexed in the project promoted by Accademia della Crusca and Fondazione Memofonte onlus – it has been possible to observe the evolution of verbal language and theoretical reflection in visual arts, within the broader scope of futurist aesthetics. In the period of time running from 1910 to 1934, in the thirteen selected manifestos, from the *Manifesto dei pittori futuristi* to the *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, we can inventory lexical references, coincidences and collisions, not only internal to the manifestos themselves, but also in comparison with other coeval publications. Another aspect that emerges from the observation of the manifestos is their interrelationship innervated on the Marinetti's poetic and literary creations. In the futurist artistic theory, furthermore, we could bring to light the lines of continuity and discontinuity that radiate along the manifestos, by framing their development through four main periods: after the first foundation, going through a transitional phase, we can consider the *arte meccanica* and the *aeropittura* as two moments of only one process of refoundation. From the early manifestos of the 1910's to the later ones in the 1930's, Marinetti and the futurist artists, as they have self-proclaimed «i primitivi di una nuova sensibilità» (the primitives of a new sensibility), have progressively invented a typically futurist lexicon.