

42

ST  
STUDI ITALIANI  
S

## «Studi italiani»

Semestrale internazionale di letteratura italiana diretto da  
Riccardo Brusciagli, Giuseppe Nicoletti, Gino Tellini

anno XXI, fascicolo 2, luglio-dicembre 2009

### S O M M A R I O

#### scrittoio

PIERO PIERI, <i>La teatralizzazione del discorso futurista: da Palazzeschi a «Lacerba». «Il Leonardo» di Papini nel manifesto «Futurismo e Marinettismo»</i> .....	Pag.	5
WINFRIED WEHLE, <i>Sconfinamento nel transumano. Vuoto mitico e affollamento mediali nell'arte futurista</i> .....	»	25
LUCA MICHELUCCI, <i>Riletture anni Sessanta: il caso di Renato Ghiotto narratore</i> .....	»	47
RAFFAELLA D'ELIA, <i>«Ulisse» e «Capriccio italiano». La memoria e l'oblio</i> .....	»	63

#### archivio

MATTEO M. VECCHIO, <i>Due racconti inediti di Daria Menicanti: «Il nonno», «Marta», con una nota di Silvio Raffo</i> .....	»	81
--	---	----

#### recensioni

DANIELA MARCHESCHI, <i>Chiara Matraini poetessa lucchese e la letteratura delle donne nei nuovi fermenti religiosi del '500</i> , Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2008 (Gandolfo Cascio) .....	»	95
<i>I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore. Storia della colonna infame, inedita, Milano 1840-1842</i> , Edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006; ALESSANDRO MANZONI, <i>I Promessi sposi. Storia della Colonna infame</i> , Commento e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842, a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006 (Angelo Fabrizi) .....	»	98
MARTA BARBARO, <i>I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi</i> , Pisa, Edizioni ETS, 2008 (Giorgina Colli) .....	»	104
ANTONIA POZZI, <i>Diari e altri scritti</i> , nuova edizione a cura di Orina Dino, note ai testi e postfazione di Matteo M. Vecchio, Milano, Viennepierre edizioni, 2008 (Giorgina Colli) .....	»	107
MARCO DALLA TORRE, <i>Antonia Pozzi e la montagna</i> , Milano, Ancora, 2009 (Matteo Vecchio) .....	»	109
ALESSANDRO PARRONCHI-MARIO TUTINO, <i>«Arte nata dall'arte». Carteggio 1956-1966</i> , a cura di Paola Baioni, con una nota introduttiva e note al testo di Alessandro Parronchi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009 (Giorgina Colli) .....	»	111

#### schedario

*Giornali del Settecento fra Granducato e legazioni* (Luca Michelucci), *Carlo Bini. Un livornese europeo, con un saggio sul mito popolare garibaldino* (Laura Diafani), *Manzoni and the Historical Novel. Manzoni e il romanzo storico* (Irene Gambacorti)

#### informatica

*Tradizione e modernità. Archivi digitali e strumenti di ricerca* (Angela Frati)

#### collaboratori

# STUDI ITALIANI

2009

XXI, 2

**Edizioni Cadmo**



WINFRIED WEHLE

SCONFINAMENTO NEL TRANSUMANO.  
VUOTO MITICO E AFFOLLAMENTO MEDIALE  
NELL'ARTE FUTURISTA\*

1. Hanno gettato il discredito su tutto ciò che era reputato normale, e in questo modo hanno finito per discreditarsi. Mai in precedenza un'esigenza di rinnovamento culturale aveva preso posizione in maniera tanto militante contro l'establishment e contro la tradizione. Qual è la molla di un movimento che titola di grande cloaca Venezia, accusandola di indulgere al fascino patinoso del proprio passato; che vorrebbe annegare Roma in un diluvio di urina e pisciare su Parigi; che incita a bombardare tutte le istituzioni del sapere, professori e scolari compresi; che grida *Abbasso il Tango e il Parsifal*, estendendo la sua spedizione punitiva contro il sentimentale fino all'uccisione del chiaro di luna; che esaspera l'isteria nazionalistica agli inizi del Novecento, glorificando la guerra come sola igiene del mondo, e si pone al di sopra di tutti i principi di umanità per predicare un darwinismo dei popoli?

Provocazioni del genere hanno reso il futurismo famoso e malfamato. Di fronte a simili sfrenatezze e scurrilità scandalose, all'esaltazione della guerra e ai gesti fraternizzanti nei confronti del fascismo, i critici ebbero buon gioco; tanto più che il tutto si inquadra nella proclamazione della pazzia a nuovo ordine universale. Ma a dispetto di tutto il clamore propagandistico, questa sommossa aveva indubbiamente metodo. Di più: l'insurrezione culturale futurista era sorretta da un'aspettativa addirittura mitica. I suoi attivisti non avrebbero potuto dispiegare tanto vigore distruttivo, se non fossero stati convinti di provocare in tal modo anche un rinnovamento energetico. Le loro orgie di negazione dovevano fare, "tabula rasa" sul piano culturale, per scoprire, al di là delle deformazioni della realtà sociale, l'inizio di un racconto mitico che evoca una civiltà archetipica completamente diversa<sup>1</sup>. Con

\* Il presente articolo è stato tradotto da Dora Ott-Mangini.

<sup>1</sup> Una delle grandi necessità storico-culturali che il concetto di modernità, misurando il "progresso" sostanzialmente col metro del rigetto di sé, inevitabilmente impone, risulta proprio dal suo insistere sulla possibilità permanente di cominciare daccapo. Friedrich Schlegel, Novalis o Hegel hanno perciò dedicato a questo problema dell'"iniziare" le loro fondamentali – ermeneutiche – riflessioni. Una partenza nuova, immediata e senza preconcetti, è possibile solo attraverso un atto di oscuramento,

tutto ciò, una stringente esposizione discorsiva di questo supporto mentale non era affatto prevista (fa forse eccezione il pittore Umberto Boccioni)<sup>2</sup>. Gli agitatori coltivavano una voluttuosa inimicizia nei confronti di tutto quel che appariva sistemico. Ma sulla portata della rivolta in sé non c'era ombra di dubbio: già il *Primo Manifesto Futurista* (20 febbraio 1909) evoca niente di meno che l'avvento di un uomo nuovo, inscenando sotto forma di incidente automobilistico una rinascita – per nulla spirituale – dallo spirito dell'era meccanica<sup>3</sup>.

Non è del tutto semplice ricostruire criticamente questo sconfinamento nella concezione di sé e del mondo. Ciò nondimeno: il suo prototipo vagava già da qualche tempo nei labirinti mentali di costrutti filosofici che avevano smarrito gli ideali d'ordine del positivismo e dello scientismo. Si tratta del superuomo<sup>4</sup>: «Appartiene al nostro essere creare un essere superiore a noi stessi» (Nietzsche)<sup>5</sup>. La sua contestabile (e contestata) apparizione funse da catalizzatore delle più eterogenee tendenze dell'epoca. Come in un sistema di vasi comunicanti, la sua ascesa era alimentata dal declino del suo predecessore, il soggetto romantico-simbolista e realista<sup>6</sup> e, ancor prima,

che celi il fatto che un determinato inizio vien sempre mediato attraverso un inizio precedente. Cfr. in proposito – anche nella prospettiva del futurismo – P. GUARAGNELLA, *Introduzione, in Il Matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Edizione Dedalo, 2000, pp. 7-46. L'idea è radicalizzata, nel senso di un'avanzata modernità, dallo scrittore B. STRAUSS, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München, 1992. Con una certa affinità all'etica del decostruttivismo, la mancanza di un inizio gli offre la chance gnoseologica di lasciar dietro di sé «l'universo del recinto che determina inizi e fini» (p. 41), per accennare a qualcosa «che si muove [...] subidealmente» (p. 50). L'antitradizionalismo della campagna futurista credeva di poter sottacere questa problematica di ermeneutica culturale, votandosi al rinnovamento di miti archetipici atemporali. In tal modo, se da un lato rigettava le genealogie storicamente costituite, dall'altro si affidava – acriticamente – a un modello ciclico anteriore alla storia. Era questo l'oscuramento ermeneutico in stile futurista.

<sup>2</sup> Cfr. l'edizione illustrata U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, prefazione di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971.

<sup>3</sup> Testi di F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, prefazione di A. Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1968, pp. 8-9. Presto mitizzato, come nella prefazione a *Revolverte* di Gian Pietro Lucini (ivi, p. 24 e sgg.). Gli uomini ridiventano mitici, sottolineato da una strategia di datazione che fa cadere ogni volta le pubblicazioni nel giorno undici del mese suggerendo così un asimmetrico punto zero del nuovo inizio. Tradizionalmente i labirinti hanno undici circonvoluzioni in contrasto con il numero sacro dodici. Questo rituale di datazione futuristico inoltre ha fatto scuola: D'Annunzio ha scelto per la sua avventura militare alla conquista di Fiume la data dell'11 settembre 1919: una di quelle azioni d'*avantgarde* che in sostanza sono letteratura applicata. Cfr. a questo proposito la collocazione storico-culturale di G.P. MARCHI, *Luoghi letterari*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001, pp. 81 ssg.

<sup>4</sup> Analizzato in un ampio contesto filosofico da M. CARROUGES, *La Mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>5</sup> F. NIETZSCHE, *Opere complete. Frammenti postumi (1882-1884)*, VII/1, a cura di M. Carpitella e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1982, frammento 203: «Creare al di sopra e al di là di noi! Questo è l'impulso della generazione, l'impulso dell'azione e dell'opera. – Allo stesso modo che ogni volontà presuppone uno scopo, così l'uomo presuppone un essere che ancora non c'è, ma che dà uno scopo alla sua esistenza. Questa è la libertà di ogni volontà!».

<sup>6</sup> Cfr. il capitolo importante *La dissociazione dell'io*, in G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Otto-*

dell'*homo novus* dell'umanesimo. Da ultimo, per esempio in Mallarmé, esso aveva preferito ritirarsi nell'ombra di cifre suggestive, da dove poteva ancora evocare, se non più l'infinito, almeno la sua misteriosa assenza<sup>7</sup>. Per gli scettici, tuttavia, questi suoi gesti arcani cadevano sempre più palesemente nel vuoto. Nietzsche, ben noto ai futuristi, facendo predicare al suo Zarathustra la morte di Dio, aveva perentoriamente tarpato le ali a simili ascensioni speculative ottocentesche. Ma sul fronte opposto, quello scientifico, alla fine del diciannovesimo secolo anche la controdivinità, il positivismo, doveva ammettere che la propria religione del progresso non aveva tenuto fede alla sua promessa di un'aurora intellettuale e morale. Al contrario. Il decadentismo doveva far spazio ai suoi rivali, la contingenza e l'emergenza – due concetti in cui acquistava rilievo epistemologico tutto ciò che si frapponeva alla comprensione razionale<sup>8</sup>. Le conseguenze erano notevoli. Soggetto e oggetto non si distinguevano più e vedevano ormai esautorata la differenza su cui fondavano la loro identità. A bestia nera di una simile malversazione esistenziale avanzò, nella concezione futurista, tutto ciò che in questo senso suggerisce l'idea di una costanza, vale a dire tutte le prevenzioni culturali e rituali della quotidianità, che hanno la loro origine nella «pigrizia cerebrale»<sup>9</sup>.

All'alba del ventesimo secolo, perciò, la contraddizione di un pensiero «passatista», ostinatamente rivolto a regioni cui Marinetti dà il nome emblematico di *Paralisi e Podagra*, appariva insopportabile<sup>10</sup>: «Ricordarsi significa prestar fede ai morti»<sup>11</sup>. Il presente può confermare il passato solo rifiutandolo (come superato). Nel frattempo, infatti, ognuno sviluppa ormai forme di vita che si sono affermate con la seconda rivoluzione industriale – tanto più a Parigi, la capitale della modernità. Quindi tutte le garanzie tramandate, segnatamente quelle borghesi, vengono considerate un falso esistenziale. Il

*cento e Novecento*, Milano, Mondadori, 2000<sup>2</sup>, pp. 247 sgg. In questa prospettiva, gli atti eversivi dei futuristi («distruggere l'io») si presentano, almeno nei loro aspetti negativi, come il compimento di un lungo dissidio del «dividuum» (Novalis) moderno e dunque profondamente radicato nell'individualismo tradizionale.

<sup>7</sup> Cfr. ST. MALLARMÉ, *Le Mystère dans les lettres* (1896), in *Œuvres complètes*, ed. H. Mondor – G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard (Pléiade), 1945, pp. 382 sgg.

<sup>8</sup> Ciò si palesava da un canto nelle evasioni filosofiche di H. TAINE, *De l'Intelligence*, 2 voll., Paris, Hachette, 1870; E. BOUTROUX, *De la contingence des lois naturelles*, Paris, G. Baillière, 1874 o A. FOUILLÉE, *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris, F. Alcan, 1898. Dall'altro rispondeva a questa crisi l'abbozzo di una filosofia dell'emergenza, (cfr. G.H. LEWES, *Problems of Life and Mind*; 5 vol., London, Trubner and Co., 1874-1879), che favoriva la rinascita di un nuovo pensare mitologico. - Cfr. lo studio rappresentativo di E. GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del Decadentismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007<sup>2</sup>.

<sup>9</sup> Tra l'altro in U. BOCCIONI, *Manifesto dei pittori futuristi*, in *Gli scritti editi e inediti*, cit., pp. 3 sgg.

<sup>10</sup> Nel manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna*, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 14 o nella prefazione al «romanzo» *Mafarka il Futurista*, cit., pp. 216 sgg.

<sup>11</sup> Pierre Flouquet, un adepto francese di Marinetti. Cfr. *Futurisme. Manifestes. Proclamations. Documents*, ed. G. Lista, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1973, pp. 77-78.

futurismo, sferrando il primo colpo avanguardistico contro tutto ciò che si richiama alla tradizione, prende così programmaticamente le distanze dall'impostazione romantico-idealista, che aveva circoscritto il problema alla dialettica di bell'ideale e umiliante realtà. Per il futurista, invece, il presente di questa civiltà rappresenta il promettente inizio di un futuro in libertà. Deve perciò sbarazzarsi di tutte le collaudate abitudini di vita e di pensiero, per quanto in buona fede esse possano apparire. Si tratta di condurre una «guerra contro le mummie» (Marinetti); contro tutto quel che è «troppo borghese, accademico, lento, compassionevole» (Boccioni) e si è consolidato in una morale corrotta. Così il futurismo reagisce alla «tragedia della civiltà» (G. Simmel) del suo tempo, una civiltà che, per dirla con Nietzsche, «rischia di andare in rovina ad opera dei mezzi della civiltà» (dunque, di se stessa)<sup>12</sup>. D'ora in poi la validità dell'arte si misura soprattutto in base alla sua capacità di travalicare la fattualità presente. In tal modo, tramontata l'era della riproduzione mimetica, essa può reclamare per sé il nuovo mandato di «anticipazione mimetica» della realtà<sup>13</sup>. Nelle modalità, la campagna futurista diverge radicalmente dalle altre avanguardie, in particolare dal movimento surrealista. Cercando una via d'uscita dalla crisi culturale, quest'ultimo voleva elevare a concetti esistenziali i suoi concetti – assoluti – dell'arte. «Praticare la poesia» era una delle formule di André Breton. I propositi dei futuristi erano esattamente opposti: la malata cultura dello spirito va neutralizzata con l'arte di una civiltà che, di giorno in giorno, si evolve superando se stessa<sup>14</sup>. Non era forse stata lei, con l'invenzione dell'aeroplano, a far sì che il mito di Dedalo divenisse tecnicamente una realtà?

Nessun movimento artistico prima del futurismo aveva osato una rottura tanto incondizionata a livello di pensiero, sentimento e volontà con il passato, per votarsi senza riserve al presente. Perciò il ripudio futurista della tradizione non costituì solamente il suo gesto di rivolta caratterizzante, bensì il vero e proprio nucleo della sua programmatica, e creò il modello di un nuovo, discontinuo “progresso” nelle arti. “Moderno” è ciò che va a caccia di abitudini mentali e visive correnti, per poi disinnestarle facendole girare a vuoto. Nella lotta contro il «passatismo», l'invischiamento nella tradizione, i tentativi di sovvertimento futuristici hanno uno dei loro moventi più vitali. Al contempo, però, rimangono a loro volta intrappolati in uno dei numerosi,

<sup>12</sup> F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, I, *Frammenti postumi*, a cura G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965. Per il problema della cultura a quell'epoca, cfr. la storia del concetto tracciata da W. PERPEET, *Kulturphilosophie*, in «Archiv für Begriffsgeschichte», 20, 1976 pp. 42-99.

<sup>13</sup> Per il contesto concettuale cfr. H. BLUMENBERG, *Nachahmung der Natur*, in «Studium Generale», 10, 1957, pp. 266-283.

<sup>14</sup> Cfr. in proposito gli studi a largo raggio di C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.



insolubili paradossi: quello di affidarsi a un processo negativo, che crede, con l'aiuto dei progressi civilizzatori, di poter accedere a una vitalità primigenia. Solo chi ignora la tradizione filosofica, può fingere di non conoscere Rousseau e le conseguenze del suo pensiero, e sostenere che la salvezza potrebbe risiedere in un vagamente atavistico "ritorno alla natura".

2. Ma un conto è abbattere le facciate erette dalla cultura; tutt'altro saper informare questa demolizione anche in senso positivo. In ciò gli aderenti al movimento si adoperarono con zelo e, secondo la loro divisa, con strategie quotidianamente variabili. L'argomentazione non ne faceva parte; ciò corrisponderebbe alla posizione della prima modernità, con la sua inaugurazione di una soggettività riflessiva. I futuristi affermano, esigono, manifestano<sup>15</sup>, sono i militi della coscienza progressista (nel 1916 Marinetti propugna addirittura la fondazione di un *Partito Futurista Italiano*)<sup>16</sup>. E si richiamano incessantemente alla nuova «sensibilità» vitalistica, che «l'era delle macchine» produce<sup>17</sup>. Dietro a tutto ciò si cela in realtà un vasto sovvertimento della visione individualistica dell'uomo. Essa aveva un supporto nell'antropologia (di stampo aristotelico) dell'*animal rationale* e, fino all'illuminismo, deduceva la propria identità dal primato della razionalità sull'istintività. Le fantasie di creazione dei futuristi, invece, legano la questione esistenziale a un principio radicalmente opposto, cioè: l'uomo realizza la propria autenticità come *deus qua machina*<sup>18</sup>. Questa antropologica inversione dei termini veniva sollecitata già nel primo Manifesto del Futurismo. E il romanzo marinettiano *Mafarka il Futurista* (1910) le fornì una scandalosa esplicitazione<sup>19</sup>. Nel manifesto, l'io proclama la propria rinascita dalla materna melma industriale in cui l'ebbrezza della sua folle corsa automobilistica lo ha immerso. E subisce una liberazione tecnogenica della propria coscienza, come quella anti-

<sup>15</sup> Come il manifesto stesso costituisca un rilevante genere artistico delle avanguardie, viene esposto e documentato da W. Asholt e W. Fänders. Il suo diritto storico gli deriva dal fatto che l'"opera" artistica come messaggio non sembra più sufficiente all'autore, e nel manifesto si offre un "non luogo" aperto per tutti. Cfr. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, a cura di W. Asholt – W. Fänders, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995 (qui pp. xv sgg.) con una vastissima documentazione di significativi manifesti in lingua tedesca.

<sup>16</sup> Cfr. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 130.

<sup>17</sup> Marinetti (tra l'altro) nel manifesto *Lo Splendore geometrico e meccanico della sensibilità*, ivi, pp. 84-92.

<sup>18</sup> Cfr. in proposito la proposizione sviluppata da D. KAMPER alla voce *Uomo*, in *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, a cura di Chr. Wulf, Weinheim /Basel, Beltz, 1997, pp. 85-91.

<sup>19</sup> W. Hülk ne ha definito l'impatto trasgressivo come «scena madre delle avanguardie europee», in cui il modello razionalistico della conoscenza, basato sulla differenziazione, viene superato, per portare alla luce il sogno di una creazione che renda l'uomo, inteso come macchina performativa, immortale. Cfr. *Prophetie und Pro(s)thesis: Marinettis phantastische Körpermorphologie und die Replasmation des Wortes*, in *Spektrum*, a cura di W. Hülk, Siegen, Winter, 2003 («Collana Siegen», 48), pp. 119-130.

pata dalle maligne fantasie di «cerebrectomia» di Alfred Jarry<sup>20</sup>. Per far luce sull'universo capovolto di questa antropologia futuristica, Marinetti si serve della figura mitologica del Centauro<sup>21</sup>. In lui la fisicità biologica prevale visibilmente sul raziocinio<sup>22</sup>. Con l'aiuto delle energie animali si deve dunque spalancare la porta su una nuova vita, in cui la "pazzia" creaturale spezza i lacci contemplativi della "saggezza". Ma ciò significherebbe niente di meno che il tramonto definitivo di uno dei principi più ferrei dell'antropologia storica: il particolare livello "uomo", che viene misurato sul suo grado di superiorità rispetto al mondo animale<sup>23</sup>. Abolita questa linea di demarcazione, si potrebbe guardare solo nell'altra direzione, quella trascendente. Poiché tuttavia anche gli dei sono morti, il pensiero futurista esperisce una tanto audace quanto insondabile antropologia: l'uomo diventa uomo nella differenza con se stesso<sup>24</sup>. In questo contesto, la sua versione socialmente assimilata assume il ruolo dell'essere umile, culturalmente umiliato. Per potersi distinguere da se stesso, deve perciò innalzarsi e travalicarsi futuristicamente<sup>25</sup>. Ma se finora, per ragioni morali, è rimasto al di sotto delle proprie (vitalistiche) possibilità, può diventare padrone di sé, uomo superiore, solo sbarazzandosi di ogni tratto umano e spingendosi fino alla trasumanazione. A compiere questo superamento antropologico di sé, è incoraggiato dal suo culto della macchina. L'euforia suscitata in lui dalle conquiste scientifiche, tecniche e industriali, ha modificato la sua autocoscienza in maniera radicale, al punto

<sup>20</sup> Esse posero un segnale avanguardistico che, insieme all'idea del "Surmâle", la versione superomistica di Jarry, avrebbe notevolmente influenzato il discorso della teatralità. Cfr. G.E. VIOLA, *L'Utopia futurista*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 31sgg.

<sup>21</sup> Come rileva criticamente B. Wagner, il ricorso a vecchi miti come quello del centauro per addomesticare un *imaginaire technique*, non è l'unica spia di come l'ideologia futurista, contrariamente alle sue affermazioni, si riallacciasse mentalmente al passato piuttosto che al futuro. Cfr. B. WAGNER, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, München, Fink, 1996, pp. 13 sgg.

<sup>22</sup> Per il più ampio contesto di questo mutamento paradigmatico cfr. W. RIEDEL, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin/New York, de Gruyter, 1996, in part. cap. 4 (pp. 151 sgg.).

<sup>23</sup> Cfr. le strategie di definizione che G. Böhme ha dedicato a questo fondamentale rapporto (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985, esplicitamente in contrasto con A. Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden, Athenaeon, 1940, 1950<sup>4</sup>).

<sup>24</sup> C. Sartine Blum, invece, ha postulato nella donna, nella femminilità in genere, l'"altro da sé", rispetto al quale il futurista identifica negativamente se stesso. Tuttavia molto lascia supporre che, in particolare Marinetti, vedesse nella donna soltanto una delle forme percettive più popolari di sensualità e sentimentalità passatiste, e quindi la quintessenza dell'incantesimo naturale di cui ci si doveva definitivamente sbarazzare lungo il percorso che conduce al *superuomo*. Cfr. C. SARTINE BLUM, *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley/L.A./London, Univ. of California Press, 1996; in part. capp. 1 e 3.

<sup>25</sup> Ciò è già implicito nella necessità di possedere una tecnica che permetta di superare e compensare la "natura difettosa" dell'uomo e senza la quale egli non sarebbe in grado di vivere. Anche sotto questo aspetto il futurismo non fa che assolutizzare spunti di una precedente antropologia culturale. Cfr. A. GEHLEN, *Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie*, in *Anthropologische Forschung*, Reinbek, Rowohlt, 1961 (rde 138), cap. 7, pp. 93 sgg.

che la macchina parrebbe aver risolto la questione di una moderna visione dell'uomo decisamente contro Orfeo e a favore di Prometeo<sup>26</sup>. Grazie alla sua potenza, infatti, l'uomo dovrebbe riuscire a liberarsi, una volta per tutte, anche delle ultime costrizioni dell'incantesimo naturale<sup>27</sup>. In questo modo, per la prima volta nella sua storia, egli diverrebbe "assolutamente" libero e troverebbe, nella permanente trasgressione di se stesso, un nuovo indice del proprio autosuperamento: la sua moltiplicazione (*L'uomo moltiplicato dalla macchina*)<sup>28</sup>. Questo modello sarebbe sovrumano, perché la macchina, se da un lato è prodotta dalla mano dell'uomo, dall'altro crea appunto le condizioni per raggiungere l'auspicato stato di incondizionatezza<sup>29</sup>. Dovrebbe compiersi così un'emancipazione futuristica dall'umanistico stato di minorità.

Per realizzarla, è necessario in primo luogo abbattere tutti gli idoli culturali consolidati dalla tradizione. Il più soggiogante è, secondo il parere dei futuristi, l'attaccamento dell'uomo al proprio io. Molto prima che il soggetto (moderno) venisse congedato dai postmoderni, le avanguardie storiche ne avevano già decretato quasi all'unisono la sospensione<sup>30</sup>. L'abolizione futuristica dell'io<sup>31</sup> è come una rumorosa anticipazione della morte dell'autore

<sup>26</sup> Un sensibile delineatore e artefice poetico di tale capovolgimento, fu Apollinaire, per esempio nella poesia *Poème lu au mariage d'André Salmon*, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1965, pp. 83-84.

<sup>27</sup> La questione dell'uomo meccanizzato in rapporto alla natura è al centro dello studio di R. TESARI, *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973, in part. cap. IV, pp. 209 sgg. Che la rimozione tecnica della difettosa natura umana non fosse del tutto incontestata anche in ambito futurista, sembra suggerito dal romanzo giovanile di Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà* (pubblicato già nel 1911). Esso dà per lo meno adito al dubbio (pochissimo considerato), se il protagonista Perelà, la cui natura corporea si è progressivamente dissolta, facendolo diventare un *uomo di fuoco*, una figura di fumo, non sia in realtà una maliziosa parodia futuristica del *superuomo* futurista: egli sorvola le forme di vita reali, le cui istituzioni sono governate dalla legge della reclusione, della separazione e pesantezza (la caserma, il palazzo, la prigione, il convento, il manicomio, il giardino dell'amore). Ma questo essere al di là di ogni dipendenza biologica, una volta nominato Ministro della giustizia del Regno, non è in grado di fornire al paese un nuovo *codice*. La sua figura si disperde nell'aria come mero fumo. Il suo "chiarimento" del mondo è una risata di scherno. Il finito bio-logico non contiene alcuna superiore "logica" dell'infinito. Sul piano tematologico qui potrebbe manifestarsi al contempo una – autocritica – derubricazione di sé raramente riscontrabile negli ambienti futuristi, confermando anche sotto questo aspetto la posizione letteraria di spicco di tale romanzo all'interno del movimento. Cfr. W. WEHLE, *Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del «Codice di Perelà»*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, a cura di W. Jung e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 65-94.

<sup>28</sup> Come annunciato da M. MARASSO, *La nuova arma: la macchina*, Torino, Einaudi, 1905.

<sup>29</sup> F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 57 sgg., uno dei manifesti più programmatici del movimento, e al contempo il *trait d'union* fra nuova antropologia (*L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, ivi, pp. 255 sgg.) e nuova poetica.

<sup>30</sup> Ma con ciò non fanno a loro volta che riprendere e radicalizzare una tendenza tradizionalistica di fine Ottocento. Cfr. in proposito due dei capitoli centrali dell'analisi di G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000<sup>2</sup> (capp. IX e X, pp. 247-300), dedicati alle avanguardie storiche, al futurismo e all'opera di Palazzeschi e alla loro rottura iconoclastica.

<sup>31</sup> *Distuggere nella letteratura l'io* (F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*,

perorata da Roland Barthes, o della totale eliminazione del soggetto pretesa da Michel Foucault: «De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu»<sup>32</sup>. Ma i futuristi ebbero subito l'occasione – durante e mediante la prima guerra mondiale – di sperimentarne di persona le conseguenze: le difficoltà del soggetto non si rimuovono semplicemente rimuovendo il soggetto. Mettere al bando la riflessione e consegnarlo, per così dire in maniera emergente, alla sua «sconfinata forza di produzione» (Schelling), significa distruggerlo, non solo sul piano intellettuale, ma anche su quello fisico. Ma in questa campagna di derubricazione del soggetto i futuristi erano, almeno in apparenza, tutt'altro che soli. A modo loro, anche Freud, Jung o Bergson, non si spingevano forse al di sotto del livello dell'«io»? Con la considerevole differenza, tuttavia, che soprattutto Marinetti esigeva (e praticava) la distruzione incondizionata di questo costruito. A parer suo, soltanto emergerebbe quel che potremmo definire l'al di là di un tecnomito futuristico: il risveglio e la liberazione di tutte le energie elementari insite nell'uomo, segnatamente di quelle che la cultura dell'intelletto vuole appunto interdire. Una simile totalizzazione significherebbe, secondo il credo marinettiano, il superamento di tutte le tradizionali autorestrizioni, come la caducità, la finitudine e la morte. Ciò presuppone però un'incosciente «comunione con la materia» (Marinetti) – un pensiero bizzarro e inumano, che si appella tuttavia a una motivazione pseudoscientifica. La materia, intesa come principio energetico, conosce una sua peculiare immortalità non spirituale, nel senso che è incondizionatamente ed esclusivamente votata alla conservazione della propria energia. In proposito Boccioni, il pittore, parla addirittura di un suo «trascendentalismo fisico»<sup>33</sup>.

Ma in che modo comunicare con questa divinità cieca della materia? Secondo i futuristi ciò è possibile, perché esiste in noi un varco antropologico che permette di accedere al suo regno oscuro, e la chiave per dischiuderlo è l'istintività umana. Con l'istinto di autoconservazione l'uomo partecipa per così dire della legge generale di conservazione della massa, come era stata enunciata all'epoca dalla fisica. Ma l'atteggiamento di chi si attiene a questo movente energetico, è pur sempre informato in partenza dalla cultura e quindi ben lontano da un simile «linguaggio» istintivo. Per rientrare nella vita della materia, pertanto, l'unica strada ancora percorribile è paradossalmente quella della cultura: con l'aiuto della ragione, raggiungere una condizione che sospenda il più possibile la ragione. A questo punto potrebbe prendere il

in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 40 sgg.), uno dei presupposti basilari, fu significativamente «scoperto» solo come una conseguenza del nuovo concetto estetico della simultaneità.

<sup>32</sup> M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 353: «Oggi è ancora possibile pensare soltanto in uno spazio vuoto, dal quale l'uomo è sparito».

<sup>33</sup> U. BOCCIONI, *La scultura futurista* (11.4.1912), in *Gli scritti editi e inediti*, cit., p. 24.

sopravvento un logos diverso, a-razionale: appunto la “pazzia”, la mentalità squilibrante degli istinti<sup>34</sup>. E sarebbe allestito, da un'angolazione futuristica, il terreno per una nuova forma di vita improntata all'irrazionalità impulsiva. È esattamente qui che affiora uno dei più gravi autofraintendimenti della campagna futurista contro la tradizione. A furia di accusare quest'ultima di aver falsificato il genuino sentimento vitale e di addebitarne la responsabilità alla cultura della ragione, si finì col respingere come assurdi il pensiero, la pianificazione e la riflessione nel loro insieme. La salvezza dell'uomo nuovo doveva compiersi per via assolutamente irrazionale. Ma se, in secoli di persecuzione, tutti i tentativi di reprimere la natura istintiva avevano avuto scarso esito, ora si credeva davvero di poter eliminare del tutto la natura intellettuale? È non da ultimo a causa di questa insostenibile parzialità che i tentativi di un pensiero e di un'arte futuristi erano destinati a interrompersi a metà strada. A sua volta, anche un altro avanguardista, Marcel Proust, aveva propugnato un simile capovolgimento gnoseologico, adducendo tuttavia una motivazione di carattere non esclusivo, bensì inclusivo: «[...] cette inferiorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première»<sup>35</sup>

Tanto maggior rilievo acquistava perciò la questione di come agevolare l'ascesa di questo demone liberatorio. Secondo l'opinione comunemente diffusa nei circoli avanguardisti, si trattava di superare lo stallo mentale che ormai, sul modello del decadentismo ottocentesco, sapeva evocare il significato dell'esistenza soltanto nelle forme evanescenti di un infinito o addirittura di una *absence*. È quindi necessario svellere le nostre idee invertebrate da cardini infissi in una visione del mondo ormai superata. L'aiuto decisivo ci viene fornito dalla macchina costruita secondo principi razionali. L'automobile, l'aereo, la ferrovia, il telegrafo, il film – tutte queste realizzazioni procurano esperienze di vita dinamica e immediata<sup>36</sup>, che stimolano il

<sup>34</sup> Essa si ricollega positivamente a una forte tendenza antipositivistica già ottocentesca, la quale cercava la propria salvezza gnoseologica in scienze occulte che ebbero grande influenza sulla logica a-razionale delle avanguardie. Cfr. S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico*, Napoli, Liguori, 2002, in part. pp. 103 sgg.

<sup>35</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 216: «Malgrado tutta questa inferiorità dell'intelletto, è proprio a lui che bisogna rivolgersi per stabilirla. Infatti anche se la ragione non merita la corona suprema, è solo lei a poterla assegnare. E se nella gerarchia delle facoltà umane essa occupa soltanto il secondo posto, è nondimeno l'unica capace di proclamare che il primo posto spetta all'istinto».

<sup>36</sup> Esaminata nel contesto europeo da B. Wagner (*Technik und Literatur*, cit.), che ricostruisce al contempo una storia della velocità e delle sue conseguenze.

nostro rallentato e paralizzato *élan vital* a una diversa percezione, a un altro modo di vedere e pensare, mettendoci al servizio di un «infinito biologico» (Boccioni)<sup>37</sup>. Ciò segnerebbe la fine del soggetto decadente, che si struggeva di romantica nostalgia per i segnali luminosi che andava dipingendo sul suo firmamento ideale, senza peraltro sapere come raggiungerli.

3. Una di tali “macchine”, forse la più importante per veicolare questo impulso di andare «al di sopra e al di là di noi» (Nietzsche), è l’arte futurista<sup>38</sup> – un tradizionalismo addirittura commuovente, anche se viene mascherato da caustiche parole d’ordine. L’indipendenza che le arti, con la loro rivoluzione romantica, si erano conquistate nei rispettivi campi, non è però sufficiente. Bisogna spingerla agli estremi, esasperarla fino alla «violenza, crudeltà ed ingiustizia» (*Primo Manifesto Futurista*). Nel segno della guerra, dell’incendio o del bombardamento si deve andare all’assalto di tutte le fortezze istituzionali e ideologiche. «Ogni verso che scrivo», auspicava Aldo Palazzeschi, «è un incendio»<sup>39</sup>. O: «Meglio una catastrofe brillante del progresso monotono», era uno dei provocatori slogan di Marinetti. Ciò nondimeno, entrambi perseguivano un serio proposito futurista – sconfinando peraltro, una volta di più, in uno degli elementari paradossi che segnalano, in fondo, i limiti di tutti i movimenti avanguardistici, futurismo e dadaismo in primis: le arti si votano all’obiettivo di interdirti qualsiasi obiettivo. Il pittore Boccioni dichiara laconicamente che si tratta soprattutto di «non marciare verso il definitivo». Definire significherebbe, alla lettera, porre dei fini, allentare deterministicamente lo slancio vitale. Perciò ognuno, a modo suo e secondo le modalità della propria arte, deve attenersi alla massima futurista. Attuare ogni tipo di azione primariamente come una partenza; partire, senza ovviamente arrivare da nessuna parte. Questa trasgressione lascia dietro di sé il soggetto da cui nondimeno proviene, senza tuttavia immettere nel pro-

<sup>37</sup> Cfr. CHR. BAUMGARTH, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Rowohlt, 1966 (rde 248/9), pp. 130 sgg.

<sup>38</sup> «La poesia non essendo, in realtà, che una vita superiore, più raccolta e più intensa di quella che viviamo ogni giorno», un principio marinettiano (F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 62) che ben si adattava a tutti i movimenti d’avanguardia, non da ultimo a quello surrealista, che voleva coronare la sua rivoluzione introducendo i propri principi artistici come principi di vita: «[Le surréalisme]», recita la celebre definizione di Breton, «tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie» (A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme. 1924-1953*, Paris, Gallimard, 1970, coll. Idées, pp. 37-38).

<sup>39</sup> A. PALAZZESCHI, *L’Incendiario (1910)*, in *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 186, v. 184. Cfr. a proposito F. LIVI, *La poésie de Palazzeschi. et les avant-gardes françaises*, in *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes*, Atti del Colloquio Internazionale, Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000, a cura di Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, p. 11-42; più in generale G. TELLINI, *Perelà e l’eversiva trasgressione della «leggerezza»*, ivi, p. 43-67.

prio gesto una nuova identità sovrana. Sotto questo riguardo rimane quindi intransitiva, e finisce necessariamente per riassorbirsi in maniera inarticolata. Pertanto, un cosmo del transumano riconosce in sostanza solo un mito dello svuotamento<sup>40</sup>. Più tardi altri, tra cui Georges Bataille, intuendo che questo impulso disordinato di autotravalicamento significava dar fondo senza testa alle proprie energie, ne resero conto nella figura di Acefalo, il dio che decapita se stesso<sup>41</sup>.

In esso si configura una conclusione che le acrobazie futuristiche non erano (ancora) state in grado di trarre: dietro la trasgressione nel sovrumaneamente non umano, non si continui ad alimentare l'oscura speranza di una qualche istanza ultimativa, e fosse pure derivante dalla cieca materia! Giovanni Papini intuì ben presto una via d'uscita da questa posizione tradizionalistica, senza tuttavia afferrarne ancora per intero la portata: quella di considerare la sostanza del passato non come un qualcosa di per sé (storicamente) esistente, ma come una semplice attribuzione discorsiva. In tal modo, non è il passato stesso a dover essere superato, bensì i suoi – storicamente condizionati – modi di esposizione. Perciò: non biasimo del passato (come vuole Marinetti), ma piuttosto distruzione dei culti discorsivi che lo rendono tale<sup>42</sup>. La critica della cultura potrebbe quindi essere esercitata come critica del discorso. Ma se si considera la verità come il risultato di una percezione e di un'intesa, ogni atto artistico sarà – in via di principio – un nuovo esperimento che dovrebbe revocare il precedente. La ripetizione, al contrario, susciterebbe l'idea di qualcosa di costante, di sostanziale, ideologico. Questa interazione energetica di distruzione intenzionale e cieca istintività creaturale costituisce in certo senso la (insaziabile) mania di produzione del futurismo – e la causa della sua precarietà e del suo esaurimento. Che profitto trarre, infatti, da iniziative artistiche, cui è permesso esternarsi illimitatamente senza tuttavia formulare, come prevede la tradizione, un messaggio compiuto? Nel migliore dei casi esse si risolvono in rituali di scarico semiotico. In realtà, quasi nessuno, tanto sul fronte futurista che tra i dadaisti e i surrealisti, riusciva davvero a sopportare che il proprio linguaggio estetico girasse a ruota libera.

<sup>40</sup> Di questa crisi, acuita dal disastro della seconda guerra mondiale, Sedlmayr ricostruì nel 1948 la genesi: ripercorrendone le cause spirituali, egli risale fino al primo conflitto mondiale e sottolinea come all'epoca si sia verificata una «perdita del centro», con il conseguente emergere di un «transumanesimo», che prestava una connotazione positiva alla spinta verso un'umanità più elevata, ma in realtà avrebbe spianato la strada a una disumanizzazione. Cfr. H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als System und Symbol*, Salzburg, Mueller, 1948, in part. cap. 7, pp. 145 sgg.

<sup>41</sup> Cfr. G. BATAILLE, *Le bas matérialisme et la gnose*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1979, I, pp. 220-226, nonché *La conjuration sacrée*, ivi, pp. 442-446.

<sup>42</sup> Nel manifesto *Futurismo e Marinettismo*, in *Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1973, pp. 283-286; qui p. 285.

Così, questo spazio altamente espressivo del vuoto venne caricato ideologicamente: in senso fascista da un lato, comunista dall'altro.

Ciò nondimeno: malgrado il loro velleitarismo, dalle provocazioni estetiche dei futuristi scaturirono impulsi che dovevano rivelarsi decisivi. Pur senza richiamarvisi espressamente – ad eccezione di Apollinaire<sup>43</sup> – tutte le spedizioni avanguardistiche si mossero nella stessa direzione, avventurandosi sull'inesplorato terreno espressivo che il futurismo aveva dischiuso con i suoi implacabili slogan (e tentativi). Altamente “liberatorio” risuonava soprattutto il loro grido di battaglia delle «parole in libertà»<sup>44</sup>. In esso arrivano al culmine quei fenomeni del verso e del ritmo libero, del poema in prosa, che avevano avviato la disintegrazione del linguaggio poetico ottocentesco. Le avanguardie la conducono a termine in maniera addirittura programmatica, per proclamare come nuovo metro poetico il suo perfetto contrario: un linguaggio “assoluto”, cioè assolto da ogni genere di prestazione<sup>45</sup>. Nessun riguardo quindi per la sintassi, lo stile, la retorica; per le costrizioni imposte dalle righe e dall'impaginazione, ivi compreso l'ordine delle lettere, fino al dissolvimento della tipografia in una topografia calligrafica. Tutte queste misure di regolamento del linguaggio vanno abolite come prodotto dell'intelletto<sup>46</sup>. Perfino la barriera linguistica doveva cadere. Simili artefatti sarebbero paragonabili a una «imitazione di campi di battaglia» (E. Sanguineti). Il primo comandamento della loro rappresentazione è: produrre un «maximum di disordine» (Marinetti)<sup>47</sup>. In questo modo, i mezzi espressivi verrebbero, per così dire, disposti in ordine di combattimento, e i loro atti di violenza estetica farebbero appunto emergere l'«ossessione lirica» che agisce nella vita della materia – dell'artista, dei suoi materiali –, e sul pubblico, ma viene repressa proprio da un impiego esasperatamente egocentrico dell'arte.

Non si può, d'altronde, semplicemente accantonare simili concezioni come assurde. Esse introdussero infatti nel campo visivo di tutte le avanguardie seriori un'estetica in precedenza impensabile: un'arte che è al contempo al di là dell'arte<sup>48</sup>. Una delle sue conquiste più cariche di conseguenze era la visio-

<sup>43</sup> Come impresario dei movimenti avanguardistici parigini, egli era aperto a tutte le nuove tendenze, compresa quella futurista. Cfr. il suo manifesto *L'Antitradition futuriste* (1913), in *Futurisme. Manifestes. Proclamations. Documents*, cit., pp. 119 sgg.

<sup>44</sup> Elemento centrale del manifesto *Distruzione della sintassi* di Marinetti (*Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 61 sgg.), preparato dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912).

<sup>45</sup> Sul piano della narrativa, questa liberazione sbocca in un «dettato nervoso del frammentismo» (G. TELLINI, *Il romanzo italiano*, cit., cap. x, 3; pp. 297 sgg.).

<sup>46</sup> F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 44: «Ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza».

<sup>47</sup> Nel *Manifesto tecnico* è il decimo dei comandamenti per una nuova arte nella prospettiva di un aeroplano (ivi, p. 44).

<sup>48</sup> Nel capitolo *Fine dell'arte* Soffici lo formula al negativo: «l'arte tende fatalmente al proprio annullamento» (A. SOFFICI, *Primi principi di una estetica futurista*, 1920, in *Archivi del Futurismo*, a cura



ne dell'opera d'arte totale, che si serve di tutti i mezzi espressivi – linguaggio, immagine, suono, olfatto, perfino il tatto –, per creare una specie di poesia del corpo, che mobiliti contemporaneamente tutti i sensi. Essa agirebbe da profilattico contro la fatale tendenza di totalizzare non più una, anzi “la” verità, bensì addirittura lo stesso percipiente: «Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro»<sup>49</sup>. Con ciò è definito uno dei più significativi passaggi compiuti dalle avanguardie: dal realismo dell'oggetto al realismo della percezione. Solo così si potrebbe distoglierlo da sé e dalla sua umanità abitudinaria. Già qui si delinea l'apertura verso un'estetica della multimedialità. Con i primi futuristi, e a maggior ragione con il dadaismo, il logocentrismo e l'era di Gutenberg si avviano in fondo al declino. La loro insurrezione contro il passato si spinge fino a una rottura culturale dalle conseguenze paragonabili al passaggio epocale dal parlato allo scritto.

4. Se è vero che ogni mezzo era buono per trascinare il recipiente fuori di sé, per poter far ciò le stesse «parole in libertà» dovevano pur sempre affidarsi a una poetica. «Poliespressività» era la promettente formula coniata dal futurismo. Sotto la sua guida doveva nascere il nuovo tipo di «uomo moltiplicato». Ciò che all'epoca era ancora un progetto visionario, si vede nel frattempo largamente popolarizzato: in tecniche di simulazione, spot pubblicitari, performance art, video-clips e cyborgs<sup>50</sup>. D'altro canto, proprio il suo impeto radicale faceva risaltare altrettanto nitidamente il problematico rovescio della medaglia. Se quest'arte liberata (ri)sveglia la nostra istintività creaturale per renderci creativi, a sua volta deve pur sempre chiedersi: a che pro? Attenendosi alle sue stesse dichiarazioni, a dispetto di tutti i pronunciamenti nazionalistici e antiumanistici, essa in realtà non dovrebbe enunciare

di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, Roma, De Luca, 1958, p. 576); ciò in grazia della sua costitutiva disponibilità all'autocritica e all'autosuperamento.

<sup>49</sup> Boccioni, nel manifesto *La pittura futurista (Gli scritti editi e inediti)*, cit., p. 9, nonché pp. 173 sgg.), appena un anno dopo il primo proclama di Marinetti, è un segno di come l'esigenza di rinnovamento in tutti i campi dell'arte fosse urgentemente sentita. Al contempo rappresenta un primo spunto per un'estetica della ricezione che, parallelamente, trovava una spinta paragonabile in Proust («Car ils [mes lecteurs] ne seraient pas [...] mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes [...]»): M. PROUST, *A la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989, iv, p. 610). È presumibilmente in seguito a questo passaggio che anche l'arte del linguaggio avvia un'evidente trasformazione verso un discorso di visibilità, che mira alla «curiosità» (esteriore e interiore). Sia perché i testi, tanto più quelli avanguardistici, mettono in scena la propria visibilità (e scavalcano la linea di demarcazione con la rappresentazione figurativa); sia perché, liberati da qualsiasi obbligo referenziale, essi si considerano come proprio contesto e conferiscono alla loro semantica uno status fondamentalmente metaforico, come quello sviluppato dall'altra avanguardia, quella proustiana.

<sup>50</sup> Cfr. *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, a cura di M. Klepper et al., Berlin, de Gruyter, 1995.

alcunché di definito, pena una ricaduta nel sostanzialismo. Potrebbe tutt'al più inebriarsi facendola finita con l'inclinazione occidentale all'introversione e trasgredendola: in un atto di estroversione totale. Ardengo Soffici ne trasse una conseguenza inauditamente modernista: l'arte non deve più essere comprensibile<sup>51</sup>. Ma la pericolosità di simili imprese emerge malgrado tutto, ad esempio nelle Tavole Parolibere di un Marinetti, Severini o Carrà<sup>52</sup>. Da un lato si priva il linguaggio di qualsiasi possibilità di reinserimento nel senso comune. Dall'altro, per partecipare dell'impeto delle parole in libertà, bisogna esser pronti ad abbandonarsi spontaneamente e senza riserve alla loro anarchia semiotica. Ma soprattutto in partenza, per metterne in risalto il nonconformismo, è indispensabile suscitare il massimo straniamento. Questo però, non bloccherà per forza qualsiasi auto-annullamento euforico?

Sebbene gran parte delle sperimentazioni condotte all'insegna del futurismo possano quindi considerarsi fallite, l'importanza storica del movimento risiede nondimeno nella sua incessante mobilitazione in nome del paradigma dell'arte "moderna". Ciò legittima in ogni momento, rendendola addirittura imperativa, la radicale trasgressione di ogni realtà consolidata. All'epoca, una ricerca di salvezza sul fronte opposto alla ragione rispondeva a un diffuso atteggiamento di svolta verso l'irrazionale. Ma chi si abbandona incondizionatamente a un'euforia vitalistica deve riconoscere – come mostrano le biografie di tanti avanguardisti che pagarono con la vita il loro entusiasmo per la guerra –, che da una scappatoia transumana dalla crisi culturale in atto non ci si possono attendere nuove cognizioni umanamente rilevanti. L'istinto di un "superuomo" non ha carattere comunitario. Dopo essersi sbarazzato

<sup>51</sup> Si veda a questo riguardo il bilancio retrospettivo di A. SOFFICI, *Primi principi di una estetica futurista*, 1920, in *Archivi del Futurismo*, cit., p. 570. Per un approfondimento della questione, cfr. E. BELLINI, *Studi su Ardengo Soffici*, Milano, Vita e Pensiero, 1987. In qual misura qui riaffiori, per così dire "profanato", un tradizionale problema che a partire dal romanticismo agita nuovamente la letteratura (e la filologia) "moderna" – il problema dei limiti del linguaggio, ovvero la questione "cratologica" della dicibilità dell'indicibile – non viene espressamente tematizzato; presumibilmente perché il furore espressivo dei futuristi non poteva ammettere l'allora vigente criterio (negativo) dell'indicibile, il silenzio, già per il fatto che esso potrebbe avere legami con un tacito residuo di trascendenza (come nella lirica simbolista). Secondo Nietzsche, in ciò per cui ci mancano le parole, che non è ancora "al di là" di noi, si rispecchia una residua implicazione mitica (cfr. F. NIETSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere complete*, versioni di F. Masini e di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1986, VI/3. paragrafo 26). Ripreso in maniera programmatica – significativamente subito dopo la seconda guerra mondiale – da Barthes, per salvaguardare al linguaggio letterario la capacità di un impegno insospettabile (un approcio che sarebbe sfociato infine nella teoria generativa della letteratura). Cfr. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; al tempo stesso una delle impostazioni produttive del nouveau roman fin nelle sue successive metamorfosi: «Le véritable écrivain n'a rien à dire» (A. ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 219).

<sup>52</sup> Un'esauriente analisi del movimento sul piano scritturale e figurativo, che in quindici saggi ne illustra e interpreta gli aspetti essenziali da un'angolazione storico-critica, è contenuta nel catalogo *Futurismo 1909-1944* (a cura di E. Crispolti/F.Sborgi, Milano, Mazzotta, 2001), che fa riferimento alle mostre allestite nello stesso anno a Roma ed Hannover.



delle costrizioni della vecchia modernità, deve piegarsi a un nuovo assoggettamento – nella spietata dinamica delle pulsioni e delle relative sfrenatezze semiotiche. Un classico che scrivendo osserva delle regole, si domandava provocatoriamente Italo Calvino parafrasando Raymond Queneau, non è in fondo più libero di chi scrive tutto quel che gli passa per la testa, ma ignora le regole di cui è schiavo?<sup>53</sup> A quest'ultimo manca dopotutto un fondamento per quell'altro di sé che Freud collocava ad esempio nella sessualità, o i surrealisti nell'«amour fou». Perciò il futurismo non soltanto ha precorso sotto molti aspetti l'era dei media. Allo stesso tempo – e anche questo è uno dei suoi insegnamenti – ne ha già esplicitato il rischio: di per sé, il massiccio afflusso mediatico assorbe l'attenzione a tal punto che la questione del significato – addirittura di quello esistenziale – minaccia di scomparire nella pura occupazione dei sensi. Nell'avanzata dell'era mediatica lo scrittore tedesco H. M. Enzensberger vedeva perciò il ritorno di un «analfabetismo» moderno.

5. Niente potrebbe illustrare meglio l'incongruenza tra pretesa estetica e realtà artistica del seguente – celebre – esempio di produzione futurista: F.T. Marinetti lo pubblicò nel settembre del 1917 sulla rivista «L'Italia futurista», una rielaborazione seguì nel 1919. Questo «collage tipografico» mette in pratica la poetica delle «parole in libertà» in uno stadio avanzato: la liberazione “della” lingua è già spinta fin sulla soglia dell'astrazione, dove si trasmuta in una liberazione “dalla” lingua stessa. L'insieme realizza un grado di abolizione delle frontiere tale da trasporre il testo in una figura, ovvero la figura in un testo, inserendo elementi calligrafici in un *collage* che, dal canto suo, procede secondo una disposizione tipografica. La dissezione dei residui verbali, tuttavia, non raggiunge il livello cui si spingono, ad esempio, le nature morte cubiste. A ben vedere, essi conservano anzi una funzione del tutto tradizionale: formano una specie di segnaletica che, con futuristica concisione, fornisce al percipiente un aiuto per la decodifica. In sostanza, fanno sì che l'insieme divenga addirittura autoesplicativo. Ad esempio, la parola «ESPLOSIONE» esplicita, insieme alle trascrizioni onomatopoeiche «grac, trac, scrabrang, paa piig, tam, tumb» etc., l'ideologica metafora-guida «Guerra», che nella battaglia semiotica di questo oggetto d'arte ha la propria materializzazione estetica. Che si tratti di una scena di lotta esasperata è sottolineato dall'insistenza superlativa «10.000 esplosioni» (tra la R e la A di TRAC), nonché dai potenziamenti visivi che intensificano l'espressione a livello non verbale. Altri sintagmi isolati disseminati sulla scena si coagulano nell'allusione a uno dei più sanguinosi episodi della prima guerra mondiale: i combattimenti tra Italia e Austria/Germania per la conquista del Monte

<sup>53</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2006 (1995), p. 276.

Cucco (in alto a destra) sul fiume «Isonzo», nei pressi di Trieste. In basso, figuratamente atterrati («sdraiato»), i «verdi», il colore dell'esercito austriaco, in umiliante contrapposizione ai futuristi, che li sovrastano (in alto a sinistra).

Un altro autoriferimento, anch'esso esplicitato linguisticamente, indirizza verso un secondo contesto interno: accanto a «futurista», risaltano soprattutto «simultaneità» e (in alto a destra) le iniziali «F.T.M.». In questo modo il testo espone il proprio ordito. «Futurista», inserito nel richiamo ottico più potente – la curva energetica (in alto a sinistra) – viene a identificarsi con la visualizzazione immediata del motto scandaloso della «guerra sola igiene del mondo»<sup>54</sup>. I seguaci del movimento vi aderirono di buon grado, perché il conflitto mondiale prometteva il massimo dispiego di energia materiale e, di conseguenza, il più grande spettacolo simultaneo che si potesse immaginare («simultaneità»). Con la sua partecipazione, Marinetti («F.T.M.») lo ha per così dire firmato come opera d'arte.

Come se non bastasse, a dispetto di tutti i suoi rigetti espressivi, quest'oggetto artistico offre ancora un terzo punto di raduno per ulteriori connotazioni di significato: si tratta delle due annotazioni a mano (a destra in alto e in basso), che gli procurano una situazione di comunicazione doppiamente puntualizzata. In alto si legge: «Ho ricevuto il vostro libro mentre bombardavo il Monte Cucco / F.T.M.». L'autore non si limita a iscriversi nella propria opera con il suo nome – oltretutto in prima persona. Così facendo, presta al contempo al suo scriptogramma la forma comunicativa di una lettera: risponde all'invio di un libro speditogli al fronte. La frase manoscritta in calce riprende questo contesto epistolare: «grazie e auguri a lei e ai suoi arditi compagni», assegnandola immediatamente alla contigua figura femminile (in basso a destra). E come per assicurare all'ostentato «disordine» del suo manifesto una coesione discorsiva, Marinetti gli dà infine un titolo che suggerisce uno sfondo vagamente sentimentale: «le soir, couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front». La lettera, che la donna legge sdraiata sul letto, si fa così riconoscere come *mise en abyme* di quel montaggio futuristico che il montaggio futuristico, appunto, rappresenta. Marinetti ne è l'autore e mittente, lei la corrispondente destinataria che, attraverso la lettura, rivisualizza sul palcoscenico della sua immaginazione la lotta di lui. Incarna perciò (se possiamo tener conto del fatto che è svestita), la dedizione completa, vale a dire la condizione ideale per la ricezione delle opere d'arte futuristiche.

<sup>54</sup> È il titolo di un saggio storico-culturale in cui l'autore si diffonde sul tema della guerra, proclamata come momento di progresso di un avvenire futurista in cui dominerà, come principio assoluto, «il divenire continuo e l'infinito progredire» (F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 248-250).

Fin qui tutto è chiaro: indubbiamente Marinetti ha applicato in questa sede molti dei suoi precetti. L'oggetto dell'opera, lo scatenamento energetico della guerra, ha trovato la propria corrispondenza mediale nell'esplosione della rappresentazione. I contorni frastici, testuali e figurativi sono saltati, evidentemente sotto la regia di un *maximum* di disordine. Mancano sia un punto fisso di prospettiva, sia un io tradizionale che leghi ancora i dati in un nesso logico. In questo modo si invita il fruitore a una visione poliedrica, per cui l'oggetto può essere accostato da diverse angolature. Perfino l'io autoriale ha sgomberato il centro del campo, ritirandosi in un marginale «bombardavo» (un trasloco probabilmente non facile per uno come Marinetti). Anche la configurazione dell'insieme non consente più un'unità di veduta. Il centro spaziale, a cui sembra diretta la programmatica autodefinizione della «simultaneità», è una zona praticamente vuota e amorfa. E dove ancora si fa allusione a degli esseri umani, questi si ritrovano tutti spinti ai margini: lo stesso Marinetti (in alto a destra), la donna sdraiata (in basso a destra), i «verdi», i soldati nemici (piccoli, in basso a sinistra); persino il Futurista (in alto a sinistra) occupa solo una (seppur elevata) posizione marginale. Il centro, tradizionale indicatore di senso, rimane inarticolato e insignificante, mentre nella rappresentazione viene accordata di converso ogni licenza al principio della «poliespressività»<sup>55</sup>. Tutti gli strumenti espressivi sono leciti, compresi quelli che non esprimono nulla e quindi tutto il possibile e l'immaginabile. A condizione però che si rifiutino a ciò che già Mallarmé definiva gli spiccioli semantici della quotidianità<sup>56</sup>. Solo così si può produrre «stupefazione», la meraviglia scriteriata che sta al principio di un'antifilosofia futurista dello sperpero.

6. Al più tardi a questo punto, tuttavia, riaffiorano su un altro fronte gli oneri problematici di cui deve farsi carico una simile arte sperimentale. Questa «immaginazione senza fili» verso cui, eludendo il pensiero, vorrebbero trascinare produzioni del tipo di quella di Marinetti – non è già ostacolata dal tumulto stesso di percezioni che il suo «disordine» suscita? A parte il fatto che un accostamento all'arte è sempre volontario e non può mai essere imposto: anche lo spaesamento accresce considerevolmente le difficoltà d'accesso, di modo che chi decide di fruirne dovrà compiere un consistente lavoro di ricostruzione. Nella misura in cui l'oggetto artistico nega coerenza al percipiente, quest'ultimo è costretto a provvedervi da sé. Allora il gesto

<sup>55</sup> Questo progetto intermediale venne sviluppato in comune nel manifesto *La cinematografia futurista* (1916), in *Marinetti e il Futurismo* (cit., pp. 189-194), includendovi la poetica della «compenetrazione» formulata dai pittori.

<sup>56</sup> Uno dei tanti (negati) tradizionalismi nelle ronde della critica futurista. Cfr. ST. MALLARMÉ, *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*, in *Ceuvres complètes*, cit. p. 857.

rapido e perentorio dell'oggetto<sup>57</sup> subisce un rallentamento, e si smorza nella traversata di simili distese di macerie estetiche<sup>58</sup>. Nel caso in questione, un entusiasmo bellico potrebbe – per fortuna – difficilmente risvegliarsi, a meno che, come nel caso dei futuristi, esso non sia già dato, come atteggiamento preconcepito e obiettivo di azione. In questo senso, simili esercizi di trasgressione finiscono per smarrirsi in impraticabili tautologie: rimandano a qualcosa che però non rimanda a nulla che non sia, a sua volta, già contenuto nel rimando. Il loro problema è come rimuovere la contraddizione interna che proviene in particolare dallo strumento della vecchia modernità, il linguaggio. La proposta sarebbe di affidare – in nome della virtù cardinale dei futuristi, il «paroliberismo» – i nostri discorsi tradizionali a un incessante meccanismo di associazioni. Ma ciò basta effettivamente a produrre quel massimo di incoerenza liberatoria che sarebbe necessario per superare, in uno stato di «immaginazione senza fili», con un cortocircuito della fantasia, la nostra vecchia condizione umana? Sotto questo riguardo, il “testo” di Marinetti contiene troppa politica<sup>59</sup>, troppo dirigismo finisce per renderlo – nel senso della campagna futurista – unidirezionale. Con ciò, il suo sforzo di sconfinamento espressivo viene dopotutto in gran parte revocato. Il pubblico deve sì sbarazzarsi di schemi visivi e mentali ormai logori, ma solo per essere monopolizzato di nuovo dall'aggressività della modernolatria futurista<sup>60</sup>. Ma ciò non significa in fin dei conti sostituire la servitù della tradizione

<sup>57</sup> Riconosciuto da Marinetti (e dai pittori) come atto sostanziale di liberazione e dedotto dall'esperienza visuale delle veloci macchine moderne, come l'aereo, l'automobile, il film. Cfr. *La nuova religione morale della velocità*, (1916), in *Archivi del Futurismo*, cit., I, pp. 52-56. Si fonda su una problematica equiparazione di vedere l'oggetto e vedere il linguaggio. Anche se fosse vero che «una grande velocità è una riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista» (p. 54), ciò non può valere nella stessa misura per il processo di percezione. Nell'arte futurista si proclama l'abolizione dell'io; ma in realtà esso si appiattisce solo sulla posizione dell'artista in qualità di registratore privilegiato: «Posto il poeta come centro sensibile dell'universo vivente, tutte le sensazioni ed emozioni [...] attirate e fuse in un atto poetico» (A. SOFFICI, *Simultaneità*, in *Primi principi di una estetica futurista*, 1920, in *Archivi del Futurismo*, cit., p. 585). In fondo egli basta a se stesso.

<sup>58</sup> La discrepanza tra gli strumenti dinamici della rappresentazione e la statica che essi effettivamente producono, è il motivo conduttore della tesi di M. HINZ, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im ital. Futurismus*, Berlin/New York, de Gruyter, 1985, ad esempio pp. 74 sgg.

<sup>59</sup> Qui si manifesta un'ulteriore discrepanza, tra una poetica delle “parole in libertà”, che si rifiuta appunto a un pubblico tradizionalistico, vale a dire vasto, e la convinzione di poter tuttavia contribuire così al grande programma di unificazione nazionale del Risorgimento. Cfr. in proposito H. METER, *Maschinenkult und Eschatologie. Zum historischen Ort des italienischen Futurismus*, in «Sprachkunst», 17, 1986, pp. 274-291.

<sup>60</sup> Schulz-Buschhaus ha dedicato alle “parole in libertà” una critica stilistica, che si amplifica a critica ideologica e le accusa di agitare in ultima analisi «fantasmi di sterminio», la cui tendenza implicita alle soluzioni finali, tuttavia, sarebbe emersa pienamente solo alla luce dei movimenti fascisti dell'epoca che, dal canto loro, non erano affatto propensi agli avanguardismi (cfr. U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der «parole in libertà»*, in «Romanische Forschungen», 104, 1992, pp. 132-151).

con il diktat dell'antitradizione? Questo imperativo limita notevolmente le imprese futuristiche rispetto ad altre correnti d'avanguardia, in particolare al dadaismo. Anche i suoi esponenti proclamavano brutalmente una rottura generale – che includeva però anche il movimento stesso: «Les vrais dada sont contre Dada» (T. Tzara)<sup>61</sup>. La critica assoluta che si manifesta in una simile autoesautorazione rimase sostanzialmente estranea all'inebriamento di sé che caratterizza il futurismo. Il fatto che esso ami drappeggiare le sue nuove parole d'ordine di miti antichi, sembra perciò indicare, in maniera abbastanza evidente, che la materia cieca sulla quale si fonda non è in grado di raccontare da sé dei miti nuovi.

Se, dunque, gli oggetti d'arte futuristi portano un contributo alla fondazione della seconda modernità, esso non consiste tanto in “ciò” che trasmettono, quanto piuttosto in “come” lo fanno. Sotto questo riguardo, al di là della loro vociante euforia modernista, essi perseguono con veemenza una rivolta della percezione. Il loro obiettivo primario è quello di una mobilitazione generale a livello percettivo. Hanno ormai ripudiato il grande progetto sostanzialistico della ricerca di “un” senso integrale dell'esistenza umana, accontentandosi di mobilitare integralmente tutti i sensi tramite una percezione kinestheticamente scossa: visiva, auditiva, emotiva, olfattiva, tattile. Di per sé il proposito di un simile risveglio sensuale non è nuovo, anzi ha accompagnato fin dal principio, come una sua ombra rinnegata, la marcia trionfale della razionalità. Il tardo Kant stesso, nelle *Riflessioni sull'estetica*, faceva presente: «Noi conosciamo molto già prima di ogni conclusione formale, e la ragione chiarisce solo ciò che pensavamo prima nel sentimento»<sup>62</sup>. Perciò la più autentica perfezione espressiva del movimento era la Serata Futurista, modello della Soirée Dada<sup>63</sup>, culla dell'arte estemporanea, dell'happening e della performance. Le celebrazioni dell'anarchia allestite in tale sede volevano essere una provocazione per entrambe le parti: per gli attivisti stessi, ma soprattutto per i passatisti, per il pubblico. Ma tutta questa energia emozionale, una volta liberata, a cosa avrebbe dovuto mirare? Qual era il traguardo di una simile mobilitazione? Evidentemente solo la

<sup>61</sup> T. TZARA, *Sept Manifestes Dada*, in *Œuvres complètes*, ed. H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, I, p. 381, strettamente legata all'enunciazione ambigua: «Dada ne signifie rien» (p. 360): nulla /il Nulla. L'apposizione di un soggetto, anche di uno anonimo, è ipotizzabile solo in un contesto di distruttivo raccapriccio, dovuto agli orrori della prima guerra mondiale.

<sup>62</sup> I. KANT, *Materialien zu Kants «Kritik der Urteilskraft»*, a cura di J. Kulenkampff, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974, (stw 60), p. 95.

<sup>63</sup> Cfr. la ricostruzione di Chr. BAUMGARTH, *Geschichte des Futurismus*, cit., pp. 36 sgg. Essa non fu solo il modello delle provocazioni dadaiste e surrealiste nei confronti delle aspettative del pubblico. Al contempo può essere considerata (accanto al manifesto) il genere avanguardistico per antonomasia, che porta a compimento il progetto romantico del *Gesamtkunstwerk* capovolgendolo: l'arte non deve imitare la vita, bensì la vita l'arte. Cfr. I. FORSTER, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Meidenbauer, 2005.



mobilitazione in sé. Questa, in realtà, produce un moto interiore, ma al di là di ciò non persegue alcun intento determinato. Dunque è suo malgrado conservatrice, nel senso che si lascia risucchiare nella scia di movimenti coevi, che obbediscono miratamente ai “macchinari” ideologici del nazionalismo, del collettivismo o del razzismo.

ABSTRACT

*Sconfinamento nel transumano. Vuoto mitico e affollamento mediale nell'arte futurista*  
Il passatismo, parola di battaglia del movimento futurista, ha eretto la rottura con la provenienza culturale a programma provocatorio. Quali furono le conseguenze per un'arte che voleva identificarsi positivamente con i modi di vivere originati da una civilizzazione della machina? Marinetti era uno dei più radicali propagatori di una poetologia e poesia senza limiti – con il risultato però che esse coltivavano un'immagine dell'uomo che obbligava le arti a perseguire lo scopo di non raggiungere uno scopo (umano). Splendore e miseria di un tale concetto paradossale venivano messe in evidenza nelle famose “parole in libertà” di Marinetti: «Le soir couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front».

*Crossing over to the realm of the transhuman. The mythical void and middling throng in futurist art*  
*Passatismo*, the slogan of the futuristic movement, focuses on a breach with its cultural roots. What are the consequences for arts that identify positively with current life-styles? In the age of the machine, Marinetti promoted this identification both as a poet and a theorist in a most exemplary manner, with the result that arts aimed at depicting the image of man as aimless. The majestic and miserable aspects of this paradoxical concept are illustrated in Marinetti's famous *parole in libertà*: «Le soir couchée sur son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front».

*Per i collaboratori:*

I contributi, uniformati secondo le norme editoriali della rivista, devono essere inviati alla Redazione (Simone Magherini, Dipartimento di Italianistica, Università di Firenze, piazza Savonarola 1, 50132 Firenze, email: smn@unifi.it) in formato cartaceo ed elettronico (word per Windows o per Mac OS), assieme a una scheda con i recapiti dell'autore, compreso l'indirizzo email. Le norme editoriali (in formato .pdf) si possono richiedere alla Redazione. È previsto un solo giro di bozze esclusivamente per la correzione di eventuali refusi. Gli estratti (in formato pdf) vanno richiesti all'Editore.

*Comitato di lettura internazionale:*

«Studi italiani» si avvale di un Comitato di lettura internazionale per la selezione scientifica dei contributi. La Redazione provvede a informare gli autori del parere espresso dal Comitato e di eventuali interventi che possano essere richiesti.

*Direzione / Editorship:*

Riccardo Brusagli (Università di Firenze), Giuseppe Nicoletti (Università di Firenze), Gino Tellini (Università di Firenze)

*Comitato Scientifico Internazionale / International Advisor Board:*

Jane Everson (Royal Holloway, University of London), Denis Fachard (Université de Nancy II), Paul Geyer (Universität Bonn), François Livi (Université Paris-Sorbonne), Paolo Valesio (Columbia University), Winfried Wlehe (Universität Eichstätt)

*Redazione / Editorial Office:*

Clara Domenici, Simone Magherini (Università di Firenze)

*Direttore responsabile / Managing Editor:*

Barbara Casalini

*Amministrazione / Administration:*

Edizioni Cadmo, Via Benedetto da Maiano 3, 50014 Fiesole (FI), tel. +39 055 50181  
cadmo@cadmo.com; www.cadmo.com

*Abbonamento 2009:*

Italia ed estero € 50,00; un fascicolo € 27,00;  
da versare sul ccp. 29486503 intestato a  
Edizioni Cadmo s.r.l., via Benedetto da Maiano  
3, 50014, Fiesole (FI)

*To contributors:*

All contributions must conform to the review's publishing regulations and must be sent to the editorial office (Simone Magherini, Italian Studies Department, University of Florence, piazza Savonarola 1, 50132 Florence, email: smn@unifi.it) in both paper and electronic form (Word for Windows or Mac OS), together with a file containing the author's address as well as telephone number and email address. Publishing regulations (in pdf format) can be obtained from the editorial office. A single round of drafts is planned exclusively for correcting typographical errors. Contributors may apply to the publisher for extracts (in pdf format).

*International Peer Review:*

«Studi italiani» makes a scientific selection of contributions by means of an international peer review. The editorial office notifies writers of the committee's judgment and communicates any requests for their further involvement.

*Semestrale – Anno XXI, n. 2 – 2009*

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4256  
del 05/08/1992

Grafica e impaginazione: Lorenzo Norfini,  
Società Editrice Fiorentina

Stampa: grafiche Cappelli – Sesto Fiorentino (FI)

Finito di stampare nel mese di aprile 2010

*Six-monthly review – Year XXI, n. 2 – 2009*

Florence Court Registration n. 4256  
05/08/1992

Graphic design and layout: Lorenzo Norfini,  
Società Editrice Fiorentina

Printing: grafiche Cappelli – Sesto Fiorentino (FI)

Printing completed in April 2010

© Copyright 2010 by Edizioni Cadmo, Firenze - ISSN: 1121-0621 - ISBN: 978-88-7923-399-6

L'edizione elettronica è disponibile all'indirizzo

<http://digital.casalini.it/17241596>.

Ogni articolo online è provvisto di codice DOI  
(Digital Object Identifier).

The electronic version is available at

<http://digital.casalini.it/17241596>.

Each article is provided with a DOI (Digital Object Identifier) code.