

## MICROSAGGIO ► IL MITO DELLA MACCHINA

I letterati  
e l'industrializ-  
zazione

La letteratura italiana, anche per i ritardi dello sviluppo economico e sociale, è rimasta a lungo legata (da Manzoni a Verga, ma ancora in pieno Novecento) a una realtà contadina, ignorando la dimensione della città, che rappresenta l'ambiente tipico creato dalla Rivoluzione industriale, con tutti i suoi problemi e le sue contraddizioni. Anche in un movimento per tanti aspetti innovatore come quello della Scapigliatura, le prime avvisaglie dell'industrializzazione suscitano una reazione di sconcerto, conflittuale e negativa. Così Emilio Praga, nei versi di *La strada ferrata* (1878), rimpiangeva la scomparsa del vecchio mondo: «Addio, pace de' campi pensosi, / solitarie abitudini, addio; / l'operaio sul verde pendio / già distende il ferrato cammin». Diversamente Giosue Carducci, nell'*Inno a Satana* (1863), aveva celebrato l'avvento della locomotiva, come segno del trionfo della scienza e del libero pensiero: «Un

Praga  
e Carducci

bello e orribile / mostro si sferra, / corre gli oceani, / corre la terra». La consapevolezza della modernità, che si accompagna allo sviluppo economico, fa sì che anche in Italia cominci ad avvertirsi l'esigenza di una cultura industriale. Non a caso a farsene interprete sarà soprattutto d'Annunzio, che in *Maia*, ad esempio, innalza *Un inno alla macchina*, esaltando, più in generale, i moderni valori dell'attivismo, del dinamismo, della velocità.

D'Annunzio

Proprio la macchina, nella vasta gamma dei suoi significati, diventa un mito, nel quale si raccolgono le aspirazioni della modernità, del rinnovamento, delle trasformazioni sociali; nel passaggio dalla realtà economica alla letteratura, essa assume il valore di un simbolo, in grado di alimentare le fantasie dell'immaginario collettivo. Nel momento in cui riesce ad avere una diffusione di massa, questa mitologia si affianca alle ideologie del tempo, sostenendone la volontà di trasformazione e di espansione; di qui il rapporto molto stretto stabilito con le tendenze superomistiche, nazionalistiche, imperialistiche.

Un mito per  
l'immaginario  
collettivo

Morasso

Un ruolo importante, in questo senso, viene svolto da Mario Morasso, nelle cui opere, tese a proporre una ideologia spiccatamente individualistica e imperialistica, è stato possibile individuare non pochi elementi di contatto con il programma di Marinetti (►A1, p. 660). Le convergenze più evidenti riguardano proprio l'esaltazione della macchina, ritenuta portatrice di valori (il culto della potenza, il gusto per il rischio, il fascino del record e la bellezza della velocità) capaci di rinnovare completamente la realtà. A questa tematica è dedicato, in particolare, un volume del 1905, *La nuova arma (la macchina)*, in cui l'autore considera la macchina «il principale modellatore delle future coscienze, il più profondo ed efficace educatore della società umana, [...] l'emblema, il perno della forma di civiltà che si sostituirà alla nostra».

Il Futurismo

I valori della potenza e del coraggio rappresentano una pienezza di vita che, oltre a caratterizzare già il presente, sembra riempire le attese del futuro. Da mito l'esaltazione della macchina si era trasformata in una sorta di religione (o di "modernolatria") con il Futurismo, per il quale la macchina diventa il mezzo e il fine della creatività artistica e della sensibilità estetica, coinvolgendo da ultimo l'intero modo di concepire la realtà: dalla nuova forma dell'uomo meccanico al suo trionfo nella guerra. Non è il caso di riproporre qui degli esempi, che sono numerosissimi e facilmente reperibili anche nelle pagine di Marinetti da noi antologizzate. Basti aggiungere che la macchina si risolve in una metafora integrale dell'esistenza, offrendo l'illusione di un fondamento concreto e oggettivo in una visione del mondo per molti aspetti astratta, delirante e irrazionale.

## A1

## Filippo Tommaso Marinetti

**La vita e le prime opere** Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1876, compì gli studi superiori a Parigi, laureandosi poi in Giurisprudenza all'Università di Genova. Di formazione cosmopolita, a diretto contatto con le novità della cultura parigina (da cui assimilò la lezione del Simbolismo), scrisse in francese le sue prime opere: le poesie *Les vieux marins* (I vecchi marinai, 1897), *La conquête des étoiles* (La conquista delle stelle, 1902), *Destruction* (Distruzione, 1904) e la commedia *Le roi Bombance* (Re Baldoria, 1905), che, poi tradotta in italiano, contiene una satirica rappresentazione della democrazia.

Nel 1905 fondò a Milano la rivista "Poesia", con l'intento di far conoscere le voci dei nuovi scrittori, italiani e stranieri.

**I manifesti del Futurismo** Nel 1909 scelse un prestigioso giornale parigino, "Le Figaro", per lanciare il *Manifesto del Futurismo* (► T1, p. 661), che costituisce l'atto ufficiale della fondazione del gruppo. Nel 1912 pubblicò il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (► T2, p. 664), in cui definiva i procedimenti della scrittura letteraria, essenzialmente alogica e analogica. I manifesti che seguirono via via confermano le doti migliori della scrittura, tagliente e sintetica, di Marinetti, che li trasformerà in un vero e proprio genere letterario. Al tempo stesso sono da segnalare le doti di grande organizzatore di cultura, capace di suscitare energie intellettuali e di favorirne il successo, utilizzando le tecniche moderne della *réclame*, della diffusione editoriale e della ricerca del consenso, ottenuto anche attraverso la provocazione e lo scandalo. Anche per merito di queste iniziative il Futurismo si diffuse capillarmente in tutta la penisola, espandendosi poi in vari paesi europei, dove diede inizio ai movimenti d'avanguardia (► *Le avanguardie in Europa*, p. 680).

**Le scelte ideologiche** L'ideologia dell'attivismo e del dinamismo, di tipo individualistico e antidemocratico, doveva condizionare le scelte politiche di Marinetti, che già nel 1909 aveva proclamato la «guerra sola igiene del mondo» (il manifesto dal titolo omonimo verrà stampato nel 1915). Dopo aver esaltato l'impresa libica (*La battaglia di Tripoli*, 1912) ed essere stato un acceso interventista, prese parte alla Prima guerra mondiale. Fu favorevole

Forse che si

Dopo il clamore futurista il motivo verrà ripreso (e adattato a un pubblico più vasto) dallo stesso d'Annunzio, il quale, nel romanzo *Forse che si forse che no* (1913), ne fa l'espressione allegorica di una contraddizione psicologico-esistenziale: fra la macchina terrestre (l'automobile), che simboleggia le forze oscure eaboliche, portatrici di morte, e la macchina celeste (l'aeroplano), come speranza di purezza e di liberazione.

Svevo

All'opposto del Futurismo si può collocare la soluzione di Svevo, nel celebre episodio che conclude *La coscienza di Zeno*: il terribile ordigno, che per riportare la «salute» sulla terra deve distruggere l'umanità, introduce una sorta di utopia alla rovescia, pessimistica e negativa, che rifiuta ogni possibilità di un autentico riscatto (oltre forse a costituire una sorta di risposta sottilmente ironica alla fiducia dei futuristi nella «guerra sola igiene del mondo»).

Pirandello

Nei pirandelliani *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (prima edizione 1915, ► Percorso 4, p. 000), infine, il motivo si incarna nella macchina da presa, che, trasformando il protagonista in una specie di essere meccanico, coglie un'oggettività delle cose che è solo superficiale e apparente, rilevando invece le finzioni e l'inautenticità delle convenzioni sociali, nel continuo scambio fra illusione e realtà. La macchina, a questo punto, non può più offrire sicurezza e certezze conoscitive. L'esaurirsi della tematica, nella sua carica ottimistica, è paralizzato al venir meno di quelle illusioni che affondavano le loro lontane origini nel mito già ottocentesco della scienza e del progresso. Il problema del rapporto fra industria e letteratura si riproporrà ancora, sia pure in forme assai diverse, negli anni del secondo dopoguerra (in particolare nel periodo del cosiddetto "miracolo economico").

Le linee guida di questo microsggio derivano da R. Tessari, *Il mito della macchina*, Mursia, Milano 1973.

all'avvento del fascismo, in cui si illuse di vedere realizzate le sue idee rivoluzionarie. Finì invece per trasformarsi in un intellettuale di regime, tanto che venne nominato, nel 1929, accademico d'Italia. Era la smentita, in qualche modo clamorosa, delle premesse da cui era partita la sua operazione culturale (proponendosi di distruggere, in primo luogo, proprio le accademie) e la conferma degli equivoci in cui era caduto il suo tentativo di trasferire l'esperienza artistica in un programma politico.

Pur continuando nella sua opera di scrittore, e collaborando a importanti organi di stampa, Marinetti assisté ad uno svuotamento progressivo del suo programma e finì per perdere ogni ruolo propulsivo. Morì nel 1944 a Bellagio, sotto la Repubblica di Salò, nell'ultima di quelle guerre in cui aveva ciecamente creduto.

**Le opere.** Numerose le opere di Marinetti, che riguardano i più diversi generi letterari, pur tenendo conto della labilità delle distinzioni da lui stesso voluta. In poesia si può notare il passaggio dal simbolismo delle prime raccolte alla ricerca analogica e fonosimbolica di un poemetto come *Zang tumb tuuum* (►T3, p. 668), del 1914, con la trasformazione del verso libero nell'anarchia compositiva delle "parole in libertà", teorizzate nel manifesto del 1912. Più macchinosi i romanzi, in cui i significati allegorici e simbolici coesistono con elementi narrativi più tradizionali: da *Mafarka il futurista*, pubblicato in francese nel 1909 e nella traduzione italiana di Decio Cinti l'anno successivo, all'*Alcova d'acciaio* (1921), che propone la sostituzione dei sentimenti con una pura fisicità metallica; da *Gli indomabili* (1922), con esiti di una più attenta ricerca stilistica, a *Spagna veloce e toro futurista* (1931), in cui si avverte l'influsso della "scrittura automatica" dei surrealisti. Davvero decisivo il distacco dalla scrittura teatrale della tradizione, che fa di Marinetti – con la sua concezione di uno spettacolo analogico e sintetico – un punto di riferimento essenziale per il teatro d'avanguardia anche più recente. Ma l'influsso marinettiano si può osservare anche su scrittori molto diversi, riguardando vaste aree della letteratura novecentesca (da Pirandello e dal primo Ungaretti alla ripresa programmatica promossa dalla "neoavanguardia" negli anni Sessanta).



Testi

Filippo Tommaso  
Marinetti  
Battaglia  
da *Zang tumb tuuum*

Influenza letteraria

Filippo Tommaso Marinetti

## T1 ► Manifesto del Futurismo

Con il titolo *Fondazione e Manifesto del Futurismo* l'intervento, che rappresenta l'atto di nascita del movimento marinettiano, apparve sul "Figaro" di Parigi il 20 febbraio 1909. Ne proponiamo la parte centrale.

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
- 5 4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*<sup>1</sup>.
- 10 5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.

1. *Vittoria di Samotracia*: la famosa statua greca del IV secolo a.C., uno dei simboli più alti dell'arte classica, che si trova al Louvre.



6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza<sup>2</sup>, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
- 15 7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità
- 20 onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari<sup>3</sup>, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
- 25 11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche<sup>4</sup> delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche<sup>5</sup>; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi<sup>6</sup> che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano
- 30 i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.
- È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «Futurismo», perché vogliamo liberare questo
- 35 paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.
- Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitorî pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente
- 40 a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!

2. **munificenza:** generoso dispendio di energie.

3. **il gesto ... libertari:** accanto all'esaltazione militarista, nell'ideologia futurista trovano posto impulsi rivoluzionari individualistici.

4. **polifoniche:** dalle voci e dai suoni molteplici.

5. **lune elettriche:** le lampade, i fari.

6. **serpi:** i treni.

## PESARE LE PAROLE

Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia depresso un omaggio di fiori davanti  
 45 alla *Gioconda*<sup>7</sup>, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?  
 E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere intera-  
 50 mente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. Volete dunque sprecare tutte le forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti<sup>8</sup>?  
 In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle  
 55 accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanci troncati!...) è, per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa. Per i moribondi, per gl'infermi, pei prigionieri, sia pure: – l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire è sbarrato... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti *futuristi!*  
 60 E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!

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

7. *Gioconda*: la celebre tela di Leonardo da Vinci (1452-1519), anch'essa conservata al Louvre.

8. *calpesti*: calpestati, schiacciati.

## Analisi del testo

**Il significato ideologico e politico.** Il manifesto ha un significato soprattutto ideologico, in quanto enuncia i principi fondamentali della rivoluzione futurista. La strategia argomentativa del discorso oppone i «futuristi» a tutta quanta la mentalità del passato, con i suoi valori morali, politici e artistico-culturali. Il loro irrigidirsi in forme divenute ormai abitudinarie e prevedibili (ad esempio la cultura imbalsamata, di cui sono custodi «i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie») coincide con la morte; la vita è da cercare invece nel movimento, in un'azione sempre più energica, frenetica e spavalda. «Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno»: in questa progressione si può notare il passaggio dal piano culturale a quello ginnico-sportivo, fino all'aggressività e alla violenza (di qui, come conseguenze estreme, l'amore per la lotta e l'esaltazione della guerra).

Il carattere oltranzista e schematico di questo manicheismo, che tende a risolversi nella gratuità del gesto, può spiegare la mancanza di chiarezza sul piano politico, là dove Marinetti identifica lo spirito rivoluzionario con «il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari» (si tratterebbe in ogni caso di un libertarismo individualistico, estraneo a preoccupazioni di giustizia sociale, tanto è vero che Marinetti prenderà ben presto le distanze da anarchici e comunisti).

**L'esaltazione della modernità.** Anche sul piano artistico il programma si basa su un netto rovesciamento dei canoni tradizionali: all'ammirazione delle opere antiche (la *Vittoria di Samotracia*, considerata come un oggetto da museo) viene sostituita un'«estetica

La cultura  
imbalsamata  
del passato

Il movimento  
e l'azione

Le componenti  
politiche

La velocità  
e la macchina

della velocità”, che, celebrando la bellezza della “macchina”, si propone di interpretare i segni della modernità. È questo l’aspetto più interessante della proposta marinettiana, che, ampiamente sviluppato nell’ultimo punto, auspica una suggestiva rappresentazione, ricca di immagini analogiche, della città e del mondo industriale, con «le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa», «le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne», «il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri». Lo stesso linguaggio del manifesto tende a risolversi nell’azione, attraverso la concitazione espressiva, l’uso di uno stile perentorio e nettamente scandito, l’energia di una volontà che trova espressione nei futuri e negli imperativi (in particolare «vogliamo», con cui iniziano alcuni dei punti programmatici). Il «noi» con cui è condotto il discorso collega l’appello marinettiano all’autorità del gruppo; quello di una nuova generazione di poeti, definiti simbolicamente «incendiarii».

## ▶ ATTIVITÀ SUL TESTO

### COMPRENSIONE

1. Chiarisci il significato dell’espressione «Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!» (riga 17).
2. Come spiega Marinetti la scelta di «lanciare» il movimento futurista dall’Italia?
3. Che cosa rappresentano, per l’autore del *Manifesto*, i musei e le opere d’arte antiche?

### ANALISI

4. Analizza, a titolo di esempio, il lessico dei primi dieci punti del *Manifesto*: a quali campi semantici appartengono principalmente le parole chiave che esprimono il progetto culturale dei futuristi («pericolo», «energia», «temerità» ecc.)? A quali campi semantici appartengono invece quelle che indicano la mentalità contro cui si scagliano («immobilità»...)?
5. Individua nella seconda parte del testo (righe 34 e ss.) tutti i vocaboli appartenenti al campo semantico della morte e della corruzione fisica.
6. Marinetti fa largo uso della figura dell’anafora. Individuane le principali occorrenze e chiariscine la funzione, sia dal punto di vista stilistico (che intonazione conferiscono al manifesto?) sia dal punto di vista tematico (a quali aspetti del Futurismo danno risalto le parole ripetute?).
7. Su quali oggetti concreti si concentra l’attenzione dell’autore? Che valore simbolico assumono? Quali similitudini contribuiscono a chiarirne il significato?

### INTERPRETAZIONE COMPLESSIVA E APPROFONDIMENTI

8. Rifletti sulla visione del rapporto uomo-realtà che emerge nel *Manifesto del Futurismo*, soffermandoti in particolare sui punti 5-8, e confrontala con il superomismo dannunziano.

Filippo Tommaso Marinetti

## T2 ▶ Manifesto tecnico della letteratura futurista

Il manifesto reca la data dell’11 maggio 1912.

1. **Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.**
2. **Si deve usare il verbo all’infinito**, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all’*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all’infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l’elasticità dell’intuizione che la percepisce.
3. **Si deve abolire l’aggettivo**, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale.



L'aggettivo, avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.

4. **Si deve abolire l'avverbio**, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.

10 5. **Ogni sostantivo deve avere il suo doppio**, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale*, il *così*, il *simile a*. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.

15 6. **Abolire anche la punteggiatura**. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile *vivo* che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno segni della matematica:  $+ - \times : = > <$ , e i segni musicali.

20 7. Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. (Hanno paragonato per esempio un fox-terrier<sup>1</sup> a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse<sup>2</sup>. Io lo paragono invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una **gradazione di analogie sempre più vaste**, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi).

30 L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia. [...]

35 8. **Non vi sono categorie d'immagini**, nobili o grossolane o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti-presi. Lo stile analogico<sup>3</sup> è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

40 9. Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la *catena delle analogie* che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale. [...]

10. Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un **maximum di disordine**.

45 11. **Distuggere nella letteratura l'«io»**, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi, la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'**ossessione lirica della materia**.

50 Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di comprensione, di dilatazione, di coesione, o di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o

1. fox-terrier: cane da caccia o da compagnia, pezzato e di piccola taglia.

2. macchina Morse: macchina del telegrafo, dal nome del suo

inventore.

3. stile analogico: l'uso dell'analogia fondata sull'intuizione è un tratto essenziale del Futurismo.

dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice<sup>4</sup>. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna.

55 Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuto gl'istinti delle diverse forze che lo compongono.

60 Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino. Ci offre infine la corsa d'un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuor dalle leggi dell'intelligenza e quindi di una essenza più significativa.

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

65 1. **Il rumore** (manifestazione del dinamismo degli oggetti);

2. **Il peso** (facoltà di volo degli oggetti);

3. **L'odore** (facoltà di sparpagliamento degli oggetti). [...]

70 Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una **psicologia intuitiva della materia**. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche<sup>5</sup> e i fili a piombo della comprensione antica.

75 Voi tutti che mi avete amato e seguito fin qui, poeti futuristi, foste come me frenetici costruttori d'immagini e coraggiosi esploratori di analogie. Ma le vostre strette reti di metafore sono disgraziatamente troppo appesantite dal piombo della logica. Io vi consiglio di alleggerirle, perché il vostro gesto immensificato possa lanciarle lontano, spiegate<sup>6</sup> sopra un oceano più vasto.

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo **l'immaginazione senza fili**. Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini.

80 Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. [...] Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondoli, e dalle cadenze tranquillizzanti!» Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda.

85 **Facciamo coraggiosamente il «brutto» in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità**. Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte*! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente **le parole in libertà!** [...]

90 Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a **odiare l'intelligenza**, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine. Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.

95 Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'**uomo meccanico dalle parti cambiabili**. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.

F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit.

4. **obice**: pezzo d'artiglieria.

5. **le vecchie pastoie logiche**: i modelli della tradizione accademica.

6. **spiegate**: *dispiegate*.



# Analisi del testo

**I procedimenti tecnici.** Dopo aver indicato, nel testo precedente, la portata ideologica della sua operazione, Marinetti enuncia qui – da un punto di vista operativo e appunto «tecnico» – i procedimenti su cui intende basarsi la nuova letteratura futurista. Il “grado zero”, dal quale partire, ha come presupposto la distruzione della sintassi, intesa come impalcatura o impianto concettuale, che rende possibile, attraverso l’articolazione logica del pensiero, la trasmissione e la ricezione della stessa comunicazione letteraria. Di qui la necessità di avanzare delle proposte alternative e sostitutive.

La distruzione della sintassi

L’uso del verbo all’infinito, sottraendo all’azione la sua specifica e circoscritta connotazione (della persona che la compie e del tempo in cui si svolge), accentua la dimensione di una durata che non ha un inizio e una fine. L’eliminazione dell’aggettivo e dell’avverbio, con la sola indicazione del sostantivo quale referente dell’oggetto, esalta la consistenza materiale delle cose, accentuando le componenti meccaniche dell’esistenza. Anche i segni matematici proposti come sostitutivi dell’interpunzione insistono sull’elemento fisico e quantitativo, che tuttavia, attraverso la trama delle relazioni analogiche, assume una connotazione fortemente dinamica, in quanto simula il movimento, la velocità, la simultaneità.

elementi sostitutivi

L’analogia

Il discorso tende progressivamente a radicalizzarsi: dall’analogia si passa a una «gradazione di analogie sempre più vaste»; la definizione dell’analogia come “sostantivo-doppio” è resa ancora più sintetica dalla scomparsa del primo termine di riferimento, che lascia sussistere una sola «parola essenziale»; dalla distruzione della sintassi si giunge a teorizzare le «parole in libertà», che rendono possibile il trionfo dell’«immaginazione senza fili». All’ordine dell’arte tradizionale si contrappone un massimo di disordine, fino alla proclamazione di una vera e propria estetica del «brutto». All’«intelligenza», infine, viene sostituita la «divina intuizione» (con un evidente richiamo alla filosofia di Henri Bergson, ► *Lo scenario*, p. 640), per aprire nuovi spazi alle possibilità della conoscenza.

Le «parole in libertà»

Il disordine e il “brutto”

La sinestesia

**Il “peso” della materia.** Marinetti intende dare voce e consistenza non alla psicologia dell’uomo, bensì alla realtà della materia, nelle sue risonanze profonde: di qui il tentativo di riprodurre il «rumore», il «peso», l’«odore», inserendoli in un procedimento sinestetico, dal momento che le sensazioni, per il loro movimento e la loro mutevolezza, tendono a confondersi, a compenetrarsi, a trasformarsi le une nelle altre (tenendo conto che l’analogia e la sinestesia marinettiane non si propongono di sfumare la realtà in senso simbolico-esistenziale, ma di renderne dinamicamente, per via di sintesi fulminee, la concreta sostanza).



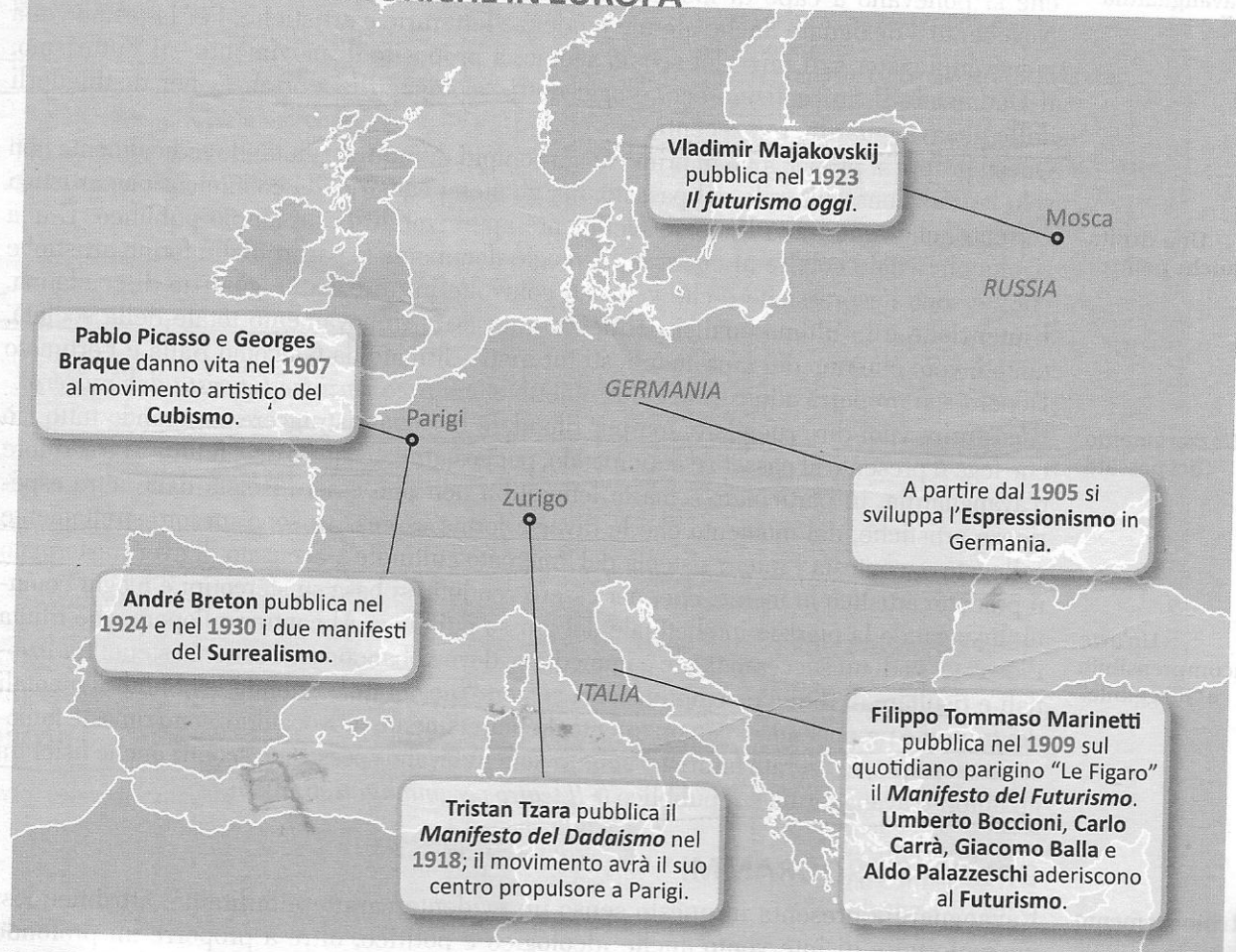
# 1. I futuristi

## AZIONE, VELOCITÀ E ANTIROMANTICISMO

Il *Manifesto del Futurismo*

Nel *Manifesto del Futurismo* (▶T1, p. 661), pubblicato sul quotidiano parigino “Le Figaro” il 20 febbraio 1909, **Filippo Tommaso Marinetti** (▶A1, p. 660) formula il suo programma di rivolta contro la cultura del passato e tutti gli istituti del sapere tradizionale («Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie»),

### ▶ LE AVANGUARDIE STORICHE IN EUROPA



La cartina mostra la dislocazione geografica delle principali avanguardie europee del primo Novecento e i loro maggiori esponenti.

Il mito della macchina

proponendo un azzeramento su cui elevare una concezione della vita integralmente rinnovata. I valori su cui intende fondarsi la visione del mondo futurista sono quelli della velocità, del dinamismo, dello sfrenato attivismo, considerati come distintivi della moderna realtà industriale, che ha il suo emblema nel mito della macchina (► *Il mito della macchina*, p. 659).

Il nazionalismo e l'esaltazione della guerra

Il culto dell'azione violenta ed esasperata respinge ogni forma esistente di organizzazione politica e sindacale, così come rifiuta il parlamentarismo, il socialismo e il femminismo, nel nome di un individualismo assoluto e gratuito, in cui non è difficile notare una nuova incarnazione del mito del superuomo: «Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno». Di qui l'adesione all'ideologia nazionalista e militarista, che celebra la guerra come «sola igiene del mondo». Anche l'uomo, il cui significato si risolve interamente nell'azione, finisce per ridursi a un essere meccanico e dinamico (*L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina* è il titolo di un manifesto del 1910). Disinteressandosi del tutto della dimensione psicologica, i futuristi disprezzano i comuni atteggiamenti spirituali e sentimentali nei confronti della donna e dell'amore (si legga il manifesto *Contro l'amore e il parlamentarismo*, che sposta poi il discorso sul piano politico).

Il disprezzo per la letteratura precedente

Di qui la polemica si estende alla sensibilità romantica e decadente, come risulta dai manifesti *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909) e *Contro Venezia passatista* (1910). A essere rifiutata, di conseguenza, è anche la letteratura che si basava su questi valori e che viene considerata come espressione di una civiltà oramai superata: dalla più antica tradizione critica, tramandata dall'insegnamento (si vedano i manifesti *La «Divina commedia» è un verminaio di glossatori* e *Contro i professori*, entrambi del 1910), fino alle tendenze più recenti, alle quali lo stesso Marinetti aveva in precedenza aderito. Nello scritto *Guerra sola igiene del mondo*, già ricordato, si legge ad esempio: «Noi abbiamo sacrificato tutto al trionfo di questa concezione futurista della vita. Tanto che oggi odiamo, dopo averli immensamente amati, i nostri gloriosi padri intellettuali: i grandi geni simbolisti Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine». Solo la «velocità», considerata alla stregua di un nuovo dio, può contemperare in sé tutti i valori, spirituali e morali, dell'uomo, come riportato in un manifesto del 1916, *La nuova religione-morale della velocità*.

## LE INNOVAZIONI FORMALI

Il Manifesto tecnico della letteratura futurista

Sul piano delle soluzioni letterarie, come risulta dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, scritto da Marinetti nel 1912 (► T2, p. 664), la contestazione si propone di colpire le strutture stesse della comunicazione ideologica, costituite dal linguaggio. La letteratura si era sempre basata su un impianto concettuale, al quale aveva affidato i suoi messaggi; il Futurismo respinge ogni forma consueta di causalità e di consequenzialità, sostituendo, all'impianto logico del pensiero, una forma più sintetica e abbreviata, quella dell'analogia. Non più, però, l'analogia proposta dai simbolisti, da Baudelaire a Mallarmé, tutta fondata sulla ricerca di significati impalpabili, spirituali e metafisici, ma un'analogia che sappia rappresentare «l'ossessione lirica della materia», accostando e assimilando realtà diverse e lontanissime fra di loro (Marinetti propone la formula del «sostantivo-doppio», ► T2, p. 664), anche attraverso l'uso della sinestesia e dell'onomatopoea: «Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia» (su tutti questi problemi ► T2, Analisi del testo, p. 667). La forma stessa della parola deve suggerire visivamente e concretamente le immagini di una dinamicità complessa, per dare una voce autonoma all'infinita relazione fra le cose.

L'analogia

«sostantivo-doppio»

La distruzione della sintassi

L'interpunzione

Il rifiuto della logica tradizionale ha anche, come conseguenza, il proposito di distruggere la sintassi, che riflette l'ordine consequenziale di un pensiero rigorosamente concatenato. Vengono anche aboliti i tradizionali elementi di interpunzione, che scandivano i rapporti interni della frase (il legame fra la principale e le subordinate, gli incisi ecc.),



con lo scopo di suggerire il fluire ininterrotto delle sensazioni, la rapidità folgorante dei passaggi, il compenetrarsi "analogico" fra i diversi piani del reale. Alla distruzione della sintassi si sostituisce la teoria delle «parole in libertà», che consiste nel disporre «i sostantivi a caso, come nascono». Noto rilievo assume anche la forma grafica delle parole, che sottolinea effetti particolari (di rafforzamento o di indebolimento, per indicare ad esempio un boato o un sussurro: ▶T3, p. 668). La parola vale non solo per l'immagine mentale che può suggerire, ma anche come segno concretamente visibile, destinato a sua volta a produrre impressioni acustiche o tattili, come se la parola producesse suoni che si ascoltano o realtà che si toccano (di qui l'importanza della sinestesia), risultando anche particolarmente adatta, insieme con le immagini, all'efficacia del messaggio pubblicitario. La poetica futurista opera così una fusione o compenetrazione fra i diversi linguaggi artistico-espressivi, che perdono le caratteristiche della loro separata (molti futuristi si cimentarono non a caso nelle più diverse esperienze). Evidente è il rapporto fra letteratura e pittura nelle «tavole parolibere», che si basano su un libero (anche se calcolato) accostamento di lettere, parole, segni grafici e immagini. È questo il risultato ultimo e più "rivoluzionario" a cui giunge la proposta delle «parole in libertà», che vivono indipendentemente da ogni schema compositivo prestabilito. Un analogo processo di trasformazioni riguarda il rapporto con lo spettacolo, in quanto la parola, oltre a farsi immagine, tende a risolversi in suono, mimica, gesto (i testi di Marinetti e seguaci venivano spesso letti e recitati nelle "serate futuriste").

## I MANIFESTI

Questa vicenda è fittamente scandita dal rapido susseguirsi dei manifesti e di altri interventi programmatici, che, aggiungendosi a quelli già indicati, riguardano più specificamente le diverse esperienze artistiche: il *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista*, firmati da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini; il *Manifesto dei musicisti futuristi* di Francesco Balilla Pratella, a cui è da aggiungere *L'arte dei rumori* di Russolo; *La scultura futurista* di Boccioni; *Il Teatro di Varietà, Il teatro futurista sintetico* (redatto da Marinetti, Settimelli e Bruno Corra) e *La declamazione dinamica e sinottica*; *La pittura dei suoni, rumori e odori* di Carrà; *L'architettura futurista* di Antonio Sant'Elia; *La cinematografia futurista* di Marinetti, Corra, Settimelli, Arnaldo Ginna, Balla e Remo Chiti (ma, per quanto riguarda i più diversi aspetti del costume sociale, ci furono anche manifesti sulla moda, sull'arredamento, sulla cucina ecc.).

Le «parole in libertà»

La forma grafica

L'aspetto visivo e acustico

Fusione dei linguaggi

Letteratura-pittura

Letteratura-spettacolo

L'interesse per le differenti esperienze artistiche