

## Introduzione

Il futurismo è stato il primo movimento d'avanguardia italiano nato nei primi anni del 900.

I principi su cui si basa, rispecchiano la grande trasformazione socio culturale, economica, artistica e politica che ha caratterizzato l'intero secolo con la rivoluzione industriale: il progresso e il dinamismo. Affascinati da tutto quello che si muove grazie a un meccanismo ed esaltati dall'energia generata dai mezzi artificiali, tra le innovazioni tecnologiche dell'era meccanica, riconoscono nel Cinematografo un nuovo potente mezzo di comunicazione con tutte le caratteristiche che essi amano.

Il Cinematografo, che da lì a poco sarà protagonista delle vite individuali soprattutto nelle masse proletarie urbane, avrà un ruolo rilevante nell'estetica e nella poetica futurista, attirati non solo dalla "macchina" ma anche dalla filosofia della **scienza estrovertita in tecnologia** in grado di rappresentare in modo tangibile, il sistema meccanizzato e la reazione chimica artificiale, simboli del successo e della concezione accumulativa e materialistica della modernità.

L'idea di successo, che dal Rinascimento in poi ha trasformato la conoscenza interiore tradizionalmente conosciuta come saggezza, in una conoscenza "applicata" esternamente, si manifesta nell'epoca moderna nel concetto di PROGRESSO, che con il suo incessante avanzare genererà aspettative in merito a due problemi esistenziali principali dell'uomo moderno e contemporaneo: la liberazione dalla sofferenza con l'eliminazione della morte e dell'affrancamento fisico.

Questi due aspetti, che sino ad ora erano stati vissuti in una modalità "inclusiva" senza mai trasformarsi in ossessioni tali da alterare il mondo intorno a sé, con l'avvento della macchina e della nuova idea di progresso, si concretizzano nella realizzazione di vere e proprie estensioni di arti artificiali a cui affidare la fatica dell'uomo.

Successivamente, con la chimica e l'elettricità, saranno estese anche la memoria della forma e il sistema nervoso centrale dell'uomo, che sostituiranno l'ansia dell'impermanenza, della caducità o tangibilità del corpo, con l'immagine-movimento-tempo dell'uomo cinematografico, infinitamente replicabile nella sua forma fisica.

Le estensioni artificiali, lontane dal pensiero unificato che nega alla scienza un'applicazione esteriore, impediscono all'uomo di intraprendere quel viaggio interiore che porta alla scoperta della sua immagine come microcosmo, e palesa un uomo lineare, quadrato, bidimensionale e con una dimensione psichica rappresentata attraverso i mezzi di comunicazione di massa, veri e propri simulacri dei sensi.

In questa attitudine che nell'ultimo secolo evidenzia una disposizione dell'uomo moderno e contemporaneo verso l'individualismo, nel desiderio di vivere non solo esteriormente in un mondo artificiale, si cela l'aspirazione dei futuristi verso la scienza estrovertita in tecnologia che produrrà la nascita programmata dell'*estetica della macchina*, ovvero dell'estetica della scoperta scientifica.

Questa visione rivoluzionaria anticipa l'idea cinematografica prima ancora della diffusione del cinematografo come mezzo di espressione tra gli esponenti di punta dell'avanguardia futurista, insinuandosi dapprima nella pittura, con Balla attraverso l'assunzione dei valori fotografici dell'inquadratura e della sequenza, e con Boccioni grazie al suo interesse per il movimento e per la cinetica delle figure e del paesaggio.

## Futurismo

Nel periodo prebellico, questo macchinario ancora incompleto nella sua natura tecnica e nel suo linguaggio così peculiare e sintetico, era considerato un interessante strumento per costruirci sopra un'estetica d'avanguardia, attraendo così i futuristi proprio per la sua sostanziale novità e potenzialità espressiva.

Il dinamismo cinetico, la sua fantasia e le sue immagini, come indica Lawder (1983) spiegano il fascino del Cinema sugli artisti moderni. Depero inoltre considera il cinematografo come un vero maestro suggeritore del dinamismo pittorico, che spinge al rapido sviluppo dello spirito di osservazione del pittore moderno, che non è più in grado di localizzare la propria attenzione grafica per ore su un'immagine unica e statica.

Con l'evoluzione del "modello cinematografico", viene semplificata e minimizzata la complessità e la diversità linguistica propria di ogni arte tradizionale. Le molteplicità di rappresentazioni ottenute grazie alla manualità nella pittura, sono sostituite con un'immagine univoca, standard e mobile; l'immagine fisiologica dell'occhio umano viene rimpiazzata da quella dell'occhio meccanico fotografico, anch'esso tondo ma che riduce ogni immagine a un quadrato standard, prima in bianco e nero e successivamente con colori fissati "oggettivamente" da rigidi processi chimici, e con una disponibilità di toni nettamente ridotta rispetto a quella presente nella storia della pittura.

L'adesione al modello cinematografico dei futuristi, rigidamente e violentemente contrari ad ogni forma di passatismo culturale, può essere letto anche come il rifiuto della molteplicità dell'espressione umana.

Parallelamente, il Cinema penetra a livello strutturale e tematico anche nel teatro futurista, che viene rinnovato, così come affermato da Scivo (segretario di Marinetti) proprio "grazie al cinematografo". Il teatro psicologico passa da un'economia di scene e di ambienti funzionali al procedere drammatico, a una rappresentazione scenografica senza limiti fisici; da riferimenti allegorici e simbolici per narrare il vasto mondo interiore, a una percezione oggettiva limitata all'attività individuale.

La base estetica su cui si fonda l'apprezzamento dei futuristi verso il cinema, è quella della scienza del nuovo secolo, focalizzata principalmente sullo sviluppo di tecnologie belliche per la distruzione di massa che hanno assunto un ruolo determinante nel cambiamento del modo di interpretare la realtà, anche esistenziale, dell'uomo del XX secolo.

Sul piano estetico, affiancheranno quella scienza del progresso, costituitasi come faro concettuale in ogni campo e fonderanno una 'scienz'arte', sulla cui scia riconosceranno al cinema la funzione di segnalare il giungere dal futuro (Lawder, 1983, 14) e che permetterà la negazione, assieme ad ogni forma di passatismo, anche di quella creatività artistica 'presente' molto al di sotto della loro poetica ed estetica.

Con i manifesti si concretizzano i loro interessi verso nuove teorie estetiche che spostano l'attenzione verso un prodotto artistico che non necessita di azioni in *praesentia*, ma più che altro di futur-azioni che spostano l'immaginario fisiologico in un *dove* e *quando* artificiali.

Nel 1916 producono il primo film *Vita futurista*, andato perduto a causa della sua scarsa diffusione legata probabilmente alla poca efficacia estetica rispetto a quello che storicamente veniva definito *Cinema d'avanguardia*.

Nel film, la narrazione cinematografica desumibile dalla struttura della sceneggiatura, viene costruita attraverso il concetto di *simultaneità*, che insieme all'*analogia*, alla *compenetrazione*, e alla *sintesi*, rappresenteranno i cardini della teoria estetica futurista ([Bergson](#), cap 4).

## Futurismo

La simultaneità viene perfettamente espressa attraverso il concetto di montaggio ad episodi ed alla rappresentazione simultanea di azioni parallele strutturate in temi volti a fornire un senso di omogeneità e con lo scopo di dare allo spettatore un quadro complessivo del pensiero e della vita futurista.

E' proprio grazie alla percezione di simultaneità di avvenimenti diversi, disgiunti nello spazio, che lo spettatore viene trasportato in questo stato ambiguo, dove "si realizza quel rapporto spazio-temporale, quella bidimensionalità del tempo," che nel film, trova il medium nella sua rappresentazione" ([A. Hauser](#) 1982, 467), aiutando di fatto a trovare uno status linguistico al Cinema, al cinema d'avanguardia, al cinema pubblicitario e come qualche studioso sostiene anche a quello di Pabst e Hitchcock.

I futuristi avranno la fama di creatori del cinema pubblicitario e di aver favorito la nascita del concetto di persuasione deliberata delle masse, codificato già negli episodi del film *Vita Futurista*, brevi *still-life* in movimento (chiamati spot in epoca televisiva) che presentano singoli esempi di vita di un futurista. La macchina e il cinematografo hanno il compito per i futuristi, sia di estendere e a immensificare la creatività individuale, che di portare la fascinazione individuale a un massimo grado di oggettività. Questo potrebbe consentire all'individuo che conosce e utilizza il potere celato nella macchina, di estendere l'ampiezza persuasiva e di imporre verso l'esterno la creatività individuale in un impeto di rappresentazione aggressiva e totalitaria.

La stessa concezione di "futuribile" implica per i futuristi il sopraggiungere di una medesima visione estetica, che non contempla l'esistenza di altre dimensioni se non la loro "arte-vita", negazione che si esprime anche attraverso l'umiliazione fisica, nel tentativo di eliminare il proprio contrario annullando. I futuristi affiancano alla visione estetica unificata, una dimensione politica parallela che permetta l'esercizio del totalitarismo, con un'ideologia individualista e falsamente collettiva che a partire dagli anni Venti, farà parlare Marinetti di un'arte fascista e non solo futurista.

L'estetica della potenza, che nell'architettura futurista e poi fascista aveva trovato uno dei suoi apici espressivi, slitterà in altri ambiti come conseguenza alla caduta del fascismo.

Le altre arti fasciste, non furono mai considerate futuriste anche se sono evidenti i riferimenti estetici e stilistici tratti dall'apparato teorico del movimento.

Il Cinema futurista in particolare, non ricevette il necessario appoggio economico dall'industria culturale fascista, e per emergere dall'iniziale carattere sperimentale, mantenendo anche una certa autonomia, scelsero la difficoltosa strada dell'autoproduzione. Questa scelta, così come l'assenza di scuole di formazione dedicate, contribuì a sviluppare ulteriori teorie estetiche, senza mai avere un minimo di continuità creativa che permettesse l'applicazione in una reale produzione artistica.

Solo nella pittura, grazie soprattutto ai manifesti, i futuristi riescono ad esprimere il loro potenziale estetico, che si tradurrà, e non per mano dei futuristi, in una raccolta di 407 titoli programmatici fra manifesti, proclami, interventi ecc... (Caruso, 1980).

Si può affermare quindi che il futurismo rappresenta quell'arte che dal Novecento sino ad oggi affida al medium tecnologico la propria esistenza, con un andamento estetico che diventa retorica e tradizione quando scorre sul filo della scienz'arte, anello insoluto della catena necrofila, in senso estetico, quando tende morbosamente verso quella tecnologia che dal Barocco al Novecento vanifica visioni e aspirazioni altrimenti vitali.

# FUTURISMO E NATURA ARTIFICIALE

## 1. Macchina, metropoli e natura artificiale

L'adesione incondizionata dei futuristi italiani verso un'arte "esteriore" ridotta alla riproduzione della realtà visibile esternamente, travolge quel mondo emozionale interiore che caratterizza l'artista romantico dell'800. In questo "esterno" le trasformazioni radicali dell'inizio del XX secolo, si producono nei termini di una **"rapida estroversione della scienza in tecnologia"** (Celli, 1970, 118), processo già avviato nel XVII secolo e che prosegue con una continua meccanizzazione del visibile, trasformando anche l'esistenza quotidiana a tal punto da introdurre problematiche psicosociali, sino ad allora ignorate dall'individualismo romantico e dalla elitaria disposizione simbolista.

L'artista, anche se stordito dai nuovi stimoli, per non soccombere a questa trasformazione meccanico-elettrica del visibile che rischia anche di mutare in una tecnologia autonoma e oggettiva costituita come elemento meccanico burocratizzato (Nàzzaro, 1973, 39), e quindi utilizzabile come strumento di gestione delle società, decide di avere un ruolo in questo processo inserendo la tecnologia nella produzione delle sue opere.

Naturalmente rispetto alla "burocrazia tentacolare" ottocentesca fatta di "tortuose inefficienze" (Mumford *La città nella storia* 1963) esplosa dopo la scoperta della stampa a caratteri mobili, l'artista ambisce ad una gestione più dinamica e disinibita dalla nuova era.

Il cambiamento dei sistemi di produzione dei beni, che da organici passano a meccanici, e la rapida industrializzazione sostenuta dalla rete continentale di comunicazione meccanizzata rappresentata dalla ferrovia, richiede, come ricorda Mumford, la concentrazione di un numero sempre maggiore di forze lavorative in nuclei urbani, che trasformano lo spazio esistenziale da "cittadella" a "metropoli".

Di fronte a questo fenomeno di grande portata che modifica il paesaggio da naturale a industriale, non restano insensibili alcune frange di intellettuali come [Charles Baudelaire](#), [Emile Verhaeren](#) e [Walt Whitman](#), questi ultimi citati più volte dai futuristi e verso i quali dichiararono più o meno esplicitamente debiti culturali.

Lo stesso giovane Marinetti, prima di diventare il protagonista indiscusso della glorificazione del mondo meccanico-elettrico, accetta con difficoltà il mondo moderno definendo Milano, in un'operetta del 1906 intitolata [Les dieux s'en vont. D'Annunzio reste](#), come **il regno del vapore e dell'elettricità, una città senza cielo, appiattita e murata come una prigioniera**, da cui uscirne *"saltando in mezzo al cielo, con il guizzo veloce dell'anguilla, e ricadere sulle spiagge divine di Genova e Napoli!"* (Celli, 1970, 122).

Questo seppur timido sentimento di rifiuto manifesta una perdita umanità e sincronia con la natura, che non viene più vista come parte indistinguibile della condizione esistenziale, ma diventa un oggetto transitorio separato dal sé, da sostituire con l'immortale mondo artificiale.

Davanti a una visione urbana completamente trasformata dalle "maschere fantastiche della realtà" date dalle cellule fotoelettriche e dai fumi e colori della chimica, i futuristi sentono l'esigenza di un nuovo concetto di natura (Soffici).

Il desiderio di entrare a far parte a tutti i costi al temperamento tecnologico del nuovo corso della scienza, arde a tal punto da rinunciare allo storico carattere di casualità dell'arte, poiché, come indicato dallo storico De Santillana (*Fato antico Fato moderno* 1985) "il mondo industriale nega ogni

## Futurismo

futuro assegnabile, liquida la fatalità”, e accettano quale assoluto, il “meccanismo” come suggeritore di causalità, congruenza e ordine, sia nel pensiero che nelle azioni umane.

In questo sistema perfettamente conoscibile nella sua struttura, ma allo stesso tempo non trasformabile dall’azione dei singoli, la fatalità del cambiamento viene considerata come inaccettabile interferenza del pensiero “tribale”, con quello “moderno”, e pertanto rimossa.

Questa ossessione meccanica e metropolitana, nasconde in realtà la paura nei confronti di una natura autonoma, dispensatrice di vita ma anche di morte per esaurimento delle energie vitali.

Paura che viene affrontata dai futuristi con l’invenzione dell'*uomo meccanico dalle parti cambiabili* (Marinetti, 1912), simbolo di una vita liberata dall'ossessione della morte e di esaltazione delle sue capacità distruttive.

Ma l’aspirazione dell’essere umano al dominio sulla morte biologica attraverso l’artificializzazione della natura, come indicato da Malaparte, rappresenta in realtà una conseguenza del rifiuto di quel mondo classico fatto di fissità e immobilità cinquecentesche, che dal Seicento in poi si prolunga sino ai giorni nostri, cambiando solo di nome e non di direzione.

Il Seicento, momento di passaggio dal *fato antico* al *fato moderno*, così come riconosciuto dalla storico della scienza De Santillana, introduce un nuovo concetto di natura umanizzata che rinuncia alla fatalità della precisione celeste fino ad allora osservata, e introduce quella protomeccanica del meccanismo.

Alla base di questa trasformazione che porterà alla nascita dell'era industriale, come ricorda Celli, c'è la **scienza estrovertita in tecnologia**, che rende ormai inconcepibile una rivoluzione scientifica nel senso classico ovvero di tipo *speculativo*.

La tecnologia invade il quotidiano del Novecento, acquista ruoli e importanza nella comunicazione tra gli uomini e ne determina il *carattere della conoscenza* e la sua importanza, (come indicato da Innis e successivamente ripreso e ampliato negli studi di McLuhan) sarà tale da “portare all’emergere di una nuova civiltà”, a seconda del maggior influsso che il mezzo eserciterà nel tempo e nello spazio. Questa conoscenza manipolata dall'esterno attraverso il mondo tecnologico e proiettata fuori dalla coscienza consapevole e responsabile, farà nascere una nuova schiera di intellettuali ed artisti che realizzeranno opere su modelli di comunicazione meccanici, elettrici ed elettronici inserendo i futuristi come anello d'una catena che dal 600 non ha ancora trovato fine nel campo delle Arti.

L’attenzione per le macchine semoventi, dopo la liberazione della scienza volta in tecnologia, acquista maggior interesse proprio nella seconda metà del Cinquecento e frutterà una serie di invenzioni di immediato utilizzo difensivo, mercantile e ricreativo.

Lo spirito anticlassico liberato dai limiti imposti dalle funzioni allegoriche e dalle finalità morali difficilmente superabili fino al 600 e per tutto il medioevo, crea l'*automa* ovvero, come cita Eugenio Battisti nel *antirinascimento*, (1962) *il mezzo con cui l'uomo proietta se stesso fuori dei suoi limiti essenziali, moltiplica le sue forze, compie in concreto, e non solo finge o descrive, il meraviglioso, ma viene apprezzato come meraviglia dell'ingegno, come imitazione della natura spinta all'estremo limite delle possibilità umane e anche come via per conoscere nuove nozioni sulla realtà, dando modo ai tecnici di vincere quella battaglia contro i filosofi che li accusavano di ignoranza e reclusione entro una natura solo mentale.*

La separazione tra natura e spirito, corpo e mente, alla base del rapporto dei futuristi con filosofia e scienza, e della formazione dell'uomo contemporaneo, crea una visione del mondo frammentata, catalogata in rigidi giudizi, e colloca l'automa al vertice, grazie alla sua solitaria capacità di rappresentare, nel suo essere, una composizione di strutture artificiali frammentate e senza vita.

## Futurismo

Questo storico desiderio di superare l'umano dunque, vede *il Futurismo come conseguenza logica delle poetiche e delle teoriche classicistiche* ([Flora](#) dal romanticismo al Futurismo 1921) ed è proprio all'interno di questa duplice tensione, tra un catastrofico presente trasformato dalla macchina attraverso l'urbanizzazione e la storica tendenza allo sviluppo della meccanica nata già nella seconda metà del 600, che si colloca l'esperienza futurista di "ricostruzione dell'universo".

L'accettazione incondizionata del mondo metallizzato, l'automa, **la macchina come realizzazione dell'essere, diventano per l'artista necessità, filtri di osservazione del mondo**, e si costituiscono in qualche modo come luoghi concettuali e percettivi primari, rendendo la macchina non solo un "ritrovato della scienza o della divisione scientifica del lavoro" ma anche un "simbolo, una unità inscindibile", "l'essere stesso che si realizza nelle sue manifestazioni meccaniche" (Nazzaro, Introduzione al futurismo 1973).

**La pianificazione in termini meccanici del mondo visibile, desiderato ardentemente dai futuristi, non presuppone solo un generico culto della macchina, ma auspica ad un innovativo e trionfale ingresso della macchina nel regno della natura.**

Su questa base filosofica mantenuta più o meno intatta per oltre 30 anni, si estende la "poetica della macchina" futurista espressa in tutte le sue sfaccettature, che subirà nel tempo uno sviluppo concettuale non indifferente.

## 2. Fromm, Marinetti e la necrofilia

Il futurismo si offre senza indugio all'era elettromeccanica e come primo atto aderisce alla storica avversione verso quella natura autonoma, indipendente dall'azione dell'uomo e pertanto non facilmente trasformabile e manipolabile.

**La natura che fino al Rinascimento veniva conosciuta attraverso deduzioni empiriche e capacità intuitive proprie dell'anima, considerata da migliaia di anni come laboratorio della conoscenza intuitiva e della saggezza operativa, viene sostituita con una natura artificializzata, trasformabile a piacimento e conoscibile per induzione sperimentale.**

**L'amore incondizionato dei futuristi verso questa tecnologia privata della coscienza, dell'etica e dei suoi attributi vitali, farà sorgere, in uno studio di Erich Fromm *Anatomia della distruttività umana* (1973), il sospetto che Marinetti, insieme a personaggi come Hitler o Churchill, fosse affetto da tensioni *necrofile*.** Infatti la definizione che Fromm dà di *necrofilia* non è molto lontana da alcune tematiche affrontate ricorrentemente dai futuristi ed è utile sia per una lettura psicoanalitica delle loro particolari espressioni comportamentali, sia per l'influenza che questa patologia assume nella realizzazione estetica del manifesto e sulla nascita del prodotto artistico.

**Per Fromm *la necrofilia può essere descritta come la passione, l'attrazione per tutto quanto è morto, putrido, marcio, malato; la passione di trasformare quel che è vivo in qualcosa di non vivo; di distruggere per il piacere di distruggere; l'interesse esclusivo per tutto quanto è puramente meccanico. E' la passione di lacerare le strutture viventi* (Fromm, *Anatomia della distruzione umana* 1975)**

**La passione per la distruzione e l'interesse per il "puramente meccanico" ritrovata analogamente e consequenzialmente anche nel fare futurista, agiscono in attrazione sinergica, sono necessari l'uno all'altro e sostanzialmente opposti, come con l'*accanimento dei futuristi nei confronti di simboli notturni e catamorfici con la concomitante esaltazione dei valori diurni e ascensionali* ([Artioli](#)).**

**Da una parte la caducità dell'essere umano, spinge i futuristi alla sistematica distruzione e rimozione della natura biologica dell'uomo, compresi i sentimenti di dolore e piacere considerati in un manifesto**

## Futurismo

da Marinetti *soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale*; dall'altra *si invoca la conoscenza meccanico scientifica, per creare il "tipo non umano e meccanico" naturalmente crudele, onnisciente e combattivo.*

È proprio in questa sostituzione del "mondo della vita" dove la morte è rappresentata da feci e cadaveri maleodoranti, con quello di "non vita" fatto di macchine scintillanti, che viene riconosciuto il primo elemento necrofilo indicato da Fromm (1975, 437).

Il "tipo non umano ma meccanico", idolo futurista il cui dogma è riposto nella scienza estrovertita in tecnologia, *nonostante il loro verbalismo dinamico*, diventano i più ingenui adoratori di una scienza che rende immutabile il diversificarsi delle cose, manipolatrice di sezioni cadaverizzate e non più osservatrice della natura (Flora, Dal Romanticismo al futurismo, 1921, 64).

La palese connessione fra distruzione e adorazione della tecnica, insieme all'amore per la guerra e all'avversione di ogni forma di "passatismo" umanitario, che invade prepotentemente la nostra epoca con ideologie coercitive e rivoluzionarie, rivela quella qualità necrofila fascista, esplicitata dapprima da Marinetti, che Fromm chiamerà *fascista per tutta la vita*.

All'immagine di guida sicura, dinamica e ispiratrice del movimento, Marinetti ne affianca una decisamente più macabra e funerea che si preoccupa, per esempio, di pubblicare in prima pagina a scopo propagandistico su riviste come "Roma Futurista", elenchi dettagliati dei caduti futuristi con l'indicazione degli interventi subiti eroicamente dagli stessi) o di celebrare i grotteschi funerali di un critico passatista morto sotto gli schiaffi futuristi durante l'inaugurazione della prima "Esposizione Libera Futurista Internazionale" (Galleria Sprovieri, 13 aprile 1914).

Anche davanti alla morte di Boccioni, Marinetti si esprime con freddezza e cinismo in una lettera a Balilla Pratella (20 dicembre 1916) dove esorta tutti *a mettersi comodamente a tavola sul corpo di un artista morto*.

Tuttavia, al di là della posizione assunta nella circostanza della guerra reale, la paura di morire già indirettamente riconosciuta da Marinetti e posta da Celli come radice inconscia della sua incondizionata accettazione del mondo moderno, si manifesta con la volontà di dominanza che, nella sua visione, parte dall'autocontrollo di varie componenti psichiche.

*Nelle "sintesi teatrali" futuriste i caratteri necrofili si esprimono in personaggi come il poeta in Parallelepipedo di Paolo Buzzi, che dorme su un materasso imbottito da capelli di donna posto all'interno di una bara, di giorno usata come armadio; nel carro funebre che schiaccia un morto nella sintesi improvvisata di Marinetti; nel "corpo erotico" in Cura e Luce o nella mascella di uno scheletro mostrata dall'uomo vestito di bianco in Indecisione. Nei Pervertiti di Mario Carli l'interesse del personaggio "serio" ai segmenti e alle frazioni, ricorda la caratteristica necrofila indicata da Fromm nel suo saggio. In Costruzioni di Remo Chiti un "Assassino" desidera bere il sangue di un "Morto" che, a sua volta, lo invita a farlo. In Sensualità meccanica di Fillia, infine, la geometrica luminosità del "sesso artificiale" viene esaltata nel totale annullamento dell'io.*

Inclini al "sentimento" necrofilo sono anche alcuni "progetti per un'architettura funzionale al servizio del macchinesimo" di Renato di Bosso e Ignazio Scurto e lo slogan rivoluzionario lanciato dal poeta pubblicitario Giovanni Gerbino dalle pagine di "Dinamo Futurista"

"...perché la mia Beatrice non debba essere una Isotta Fraschini?" che sottolinea "Il nesso fra la necrofilia e la tecnica" indicato da Fromm, che permette di affermare che nel "...mondo industrializzato vi sono uomini che sono più teneri con la macchina che con la propria moglie...".

## Futurismo

Anche se Fromm non cita odori artificiali, si può estendere a questi ultimi, quali prodotti tecnologici - l'analogia con gli odori fecali e dei corpi in decomposizione caratteristici di una necrofilia pre-industriale esaltati dall'"aeropoeta" Fedele Azari nel manifesto *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*.

**Lo stesso ordine di considerazioni vale per il "cibo sintetico"**, (Fromm, 1975) fatto di nutrienti chimici in "polvere o pillole" da sostituirsi necessariamente al cibo naturale come sostenuto da Marinetti nel *Manifesto della cucina Futurista* (1930), o delle pietanze sbrigative e sintetiche del manifesto *Cucina futurista per il 1933 di Depero*, che vogliono arricchire la solita mensa e creare sostanze colorate, anticipando l'avvento dei coloranti industriali e manifestando contemporaneamente la ricreazione artistica del cibo in linea con i loro interessi pittorici.

Anche l'uso ricorrente del termine *igiene* negli scritti futuristi sottolinea quell'eccessiva igiene, e passione per i cattivi odori, quali caratteristiche della necrofilia indicati da Fromm.

L'amore futurista per la metropoli, considerata sia da Mumford che da Fromm come una ciclica estensione della necropoli, sviluppa, oltre al sadismo, la passione per la distruzione della vita e l'attrazione di tutto quanto è morto (necrofilia) (Fromm 1975)

La metropoli, regno del "diurno" con il suo continuo fluire di luci che annullano la notte, opera come lifting generazionale dell'apparenza architettonica (Sant'Elia), con una incessante demolizione-ricostruzione che sostituisce il concetto di passato con un cimiteriale ed eterno presente, sintesi della staticità e della distruzione delle stratificazioni simboliche, operate nel tempo dall'uomo. Stimola inoltre la nascita dell'androide, capace di resistere alla incessante richiesta metropolitana di energia e di movimento, e realizzato da organi artificiali di un uomo ridotto ad essere *parte del meccanismo complessivo che controlla e dal quale viene simultaneamente controllato* (Fromm).

Le necessità vitali delle caotiche sensazioni naturali vengono trasferite al meccanismo ed emulate attraverso la precisione dell'ordigno e l'esattezza ritmica dell'ingranaggio

**SENTIAMO MECCANICAMENTE. CI SENTIAMO COSTRUITI IN ACCIAIO ANCHE NOI MACCHINE. ANCHE NOI, MECCANIZZATI.** (Prampolini-Pannaggi-Paladini, 1923)

Nella teoria futurista così come nel prodotto artistico basato sul *culto della velocità e della macchina, poesia come strumento di attacco; glorificazione della guerra; distruzione della cultura; odio per le donne; locomotive e aeroplani visti come forze vitali*, Fromm individua e commenta gli ingredienti classici necrofilici contenuti in un manifesto di fondazione del futurismo del 1909.

L'amore per la macchina, piacere necrofilo centrale nel pensiero futurista, base di una poetica ancora oggi discussa, induce ad una rilettura necessaria a chi si vuole occupare di una delle macchine predilette dai futuristi, tenendo presente che in questo contesto il cinematografo assume il ruolo di *meta-macchina*, strumento in grado di riprodurre su uno schermo *l'immagine che produce la Morte volendo conservare la vita* (Barthes) e *(La)... produzione cinematografica (...) che manipola oggetti [...] già defunti in anticipo - e li lascia con rassegnazione nella loro esteriorità*, introducendosi nell'oggetto stesso solo ad *intermittenze...* (Adorno 1975).

# FUTURISMO, CINEMA ARTE E TEATRO

## 3. Le cineprese nello stomaco

Nel 1912 i pittori futuristi Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini tengono una serie di mostre in Europa e firmano la *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* di diverse capitali europee usando per la prima volta il termine *simultaneità*, già presente nelle opere di Boccioni e Balla.

L'interesse suscitato dalla proposta di lettura del movimento fisico come scansione e visione simultanea del movimento nello spazio riportato su tela, aveva prodotto una serie di analogie tra pittura futurista e cinematografo (suscitando affermazioni da parte di [Robert Delaunay](#) come *la vostra arte ha come espressione la velocità e come mezzo la cinematografia*).

[Roger Allard](#), forse tra i primi contatti tra il movimento e gli intellettuali parigini, coglie a pieno il fulcro teorico del futurismo basato sull'adorazione dell'uomo-macchina, con una sintetica frase: *hanno tutti le cineprese nello stomaco* (Lawder, 1983).

Questo legame non deve lasciar intendere che la nascita dell'interesse per il nuovo mezzo di comunicazione risieda nella sperimentazione pittorica del movimento, così come nel teatro o nella letteratura futurista.

Per individuare la radice, bisognerà risalire a quando l'influsso della metafisica di Bergson determinerà nel Futurismo l'adesione globale ai concetti di "durate e simultaneità", singolarmente analoghi ai modi percettivi instaurati dal film. Esplicitamente riconosciuto da Marinetti nel *1915 In quest'anno futurista*, questo influsso venne ribadito anche da diversi intellettuali e studiosi come in gran parte della letteratura critica sul futurismo.

Il movimento che appare su uno schermo come una originale manipolazione della luce artificiale, si trasforma in un'opera figurativa in perenne movimento, che da luogo nell'arte contemporanea, a un nuovo concetto di tempo, legato alla simultaneità dei punti di vista, al frazionamento della *durata*, alla ripetizione meccanica della *forma*, e al ritmo e velocità del film, considerato da Hauser come *la forma d'arte tipica dell'attuale modernità*.

Un mutamento di così larga portata, viene assorbito dal cubismo e dal futurismo non solo nella pittura ma anche in diversi ambiti. Pur non rappresentando una semplice connessione di causa-effetto tra l'ingresso del nuovo medium e la conseguente nascita di avanguardie artistico-letterarie da lui condizionate, certamente il prodotto futurista viene influenzato direttamente dal cinema ma anche indirettamente dalle teorie di Bergson che considerava il "cinema un modello per le proprie idee" (Lawder).

Ad ogni modo i futuristi estraggono dal nuovo mezzo le caratteristiche più evidenti, più che la conoscenza tecnica o linguistica, rendendo non facilmente dimostrabile il passaggio diretto e simultaneo *di idee, da un medium all'altro* (Lawder 1983).

Risulta molto più semplice, se consideriamo ad esempio le parole-concetto *simultaneità* o *compenetrazione* citate ripetutamente dai futuristi, individuare analogie parallele con le teorie di Bergson, artefice probabilmente di una pertinente e indiretta conoscenza dei modi temporali del film, a cui dedica un ruolo centrale in un capitolo della sua opera *L'Evoluzione creatrice*, che non lascia indifferenti anche altri protagonisti delle prime avanguardie come i cubisti.

Il concetto di *MOVIMENTO*, fondamentale sia per la *metafisica* bergsoniana che per la poetica di cubisti e futuristi, viene anticipato dunque dall'interesse di Bergson verso il cinematografo e più

ampiamente verso le modalità di rappresentazione dello stesso, verso i quali gli artisti delle avanguardie musicali, pittoriche e letterarie degli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, esplicitano con maggiore concentrazione poetica, come nel caso di Schonberg, Kandisky, Picasso, Apollinaire, Marinetti e i futuristi italiani e Majakovskij, Larionov, Goncarova e Malevic sul versante russo.

#### 4. Bergson e il “cinematografo interiore”

La *forma* per Bergson non esiste, poiché rappresenta qualcosa di *immobile*, un'*istantanea presa su una transizione*, mentre la realtà è nel *movimento*, poiché *tutte le cose mutano ad ogni istante*.

In *L'evoluzione creatrice* Bergson utilizza come esempi di riproduzione tecnica del movimento naturale, tre apparecchi che delineano sinteticamente anche l'evoluzione della rappresentazione cinetica delle forme.

Partendo dal movimento impresso alle figure del daedaleum (zootropio) e passando per le *IMMOBILI* immagini fotografiche, Bergson individua nel cinematografo l'*artificio* capace di riprodurre *la scioltezza e la varietà della vita* che opera allo stesso modo della conoscenza “ordinaria”, quando, *invece di spingerci sino all'intimo divenire delle cose*, ci separiamo da esse collocandoci all'esterno, operando così un “artificio” che esteriorizza il nostro sistema di conoscenza e lo ripresenta attraverso un procedimento meccanico-chimico che riproduce i materiali della nostra percezione.

Il Cinematografo, che in seguito sarà considerato (insieme ai media) da McLuhan come *estensione di qualche facoltà umana psichica o fisica* e da Morin come *macchina ausiliaria di percezione*, diventa quindi una proiezione esterna dell'espansione della nostra coscienza.

Bergson ad ogni modo non limita l'intuizione ai soli dati percettivi visivi legati alle immagini, ma la estende anche a quelle percezioni sensoriali interiori, espresse attraverso il linguaggio verbale o altri media, che azionano *una specie di cinematografo interiore*.

Con questa intuizione Bergson traccia un nodo concettuale rivoluzionario e di assoluta novità che sarà centrale nelle poetiche di alcuni autori del cinema d'avanguardia e successivamente dell'underground, fatta eccezione per quello che sarà considerata *biografia interiore* o *film assoluto* che catapulterà all'esterno la proposizione bergsoniana assumendo l'aspetto estrovertito del film o del racconto, come nel caso di *Cinematografo cerebrale* di Edmondo De Amicis 1909 o in *Cinematografie del cervello: attraverso il mare della vita* di Ginna del 1926.

Secondo Bergson, nel cinema è possibile proiettare *l'IO su un altro* poiché l'immagine che registra la realtà simula *il processo con cui questa viene appresa*, rendendo così possibile un coinvolgimento diretto dello spettatore a quel *cinema interiore* estrovertito in film, a differenza magari della letteratura che utilizzando il *segno verbale*, non sostituisce l'immagine mentale, ma piuttosto rappresenta *un veicolo verso di essa* (Cohen *Cinema e narrativa: Le dinamiche di scambio* 1982).

In una bozza dell'*estetica della settima arte* [Canudo](#) (*L'officina delle immagini*, 1966) esprimendo il desiderio di veder filmato il *subcosciente* come *diritto dell'uomo a fotografare la vita con il suo ritmo sconosciuto*, si pone come premessa all'estroversione del *cinema interiore*, anche se quello che sarà filmato rappresenterà piuttosto, così come indicato da [Balàzs](#) a proposito del *film assoluto* (*il film* 1979), il riflesso che l'esterno ha nell'anima.

*Berlin, Symphonie einer Grosstadt* di Walter Ruttmann (1927), *Die Strasse* (1923) di Karl Grune e [Rien que les heures](#) di Cavalcanti (Canudo *L'officina delle immagini*, 1966), ma anche la prima *biografia interiore* estrovertita in film dal titolo *Image in the snow* (1943-1948) a cui non sono rimasti indifferenti

## Futurismo

artisti del *new american cinema* come Stan Brakhage, sono solo alcuni esempi di film considerati portatori del poetico mondo.

### **Il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica**

Bergson prosegue con un'indagine dal carattere metafisico delineando i limiti della conoscenza del metodo cinematografico che nel ruolo di *imitatore* del movimento stesso del reale, è incapace di stabilirsi nel mutamento, e si colloca in una conoscenza non ordinaria.

In questa conoscenza, diversa da quella cinematografica che considera *abituale*, ogni tentativo di *ricostruire il mutamento* registrando *stati* immobili del reale, *implica la proposizione assurda che il movimento sia fatto di immobilità*, ed esclude quelle "immobilità virtuali" che rendono possibile la ricostruzione del mutamento.

In questi termini, il Cinematografo imita la riproduzione fisiologica visiva utilizzando però un metodo percettivo illusorio, che riconosce la realtà come verosimile, solo attraverso gli aspetti fenomenici.

L'illusione materializzata tecnicamente dalla mente grazie al Cinematografo, persuade i sensi imitando apparentemente un movimento; si osservano immagini che si aggiungono ad altre, ottenendo solo la soddisfazione a quel bisogno di negare la virtualità e la immanente vitalità del reale da cui *abitualmente* si fugge.

Il medium cinematografico si offre come l'ennesimo tramite illusorio per afferrare i meccanismi segreti della realtà fenomenica, meccanismi che estroflessi in film, rivelano casualità con l'apparato tecnico e linguistico che li genera, da trascendere il reale, ma che esclude ancora una volta quello che una macchina potrà difficilmente imitare: la vitalità del dotato dell'anima.

È in questa similitudine che Bergson fa nascere il "cinema interiore", introducendo un innovativo parallelo concettuale tra conoscenza ordinaria e metodo cinematografico, che pone il nuovo medium, sino ad allora considerato spettacolo da fiera, ad un livello concettuale tale da basare una riflessione filosofica e non un timido intervento teorico come quello contenuto nel saggio di Canudo (1911) o dalle riflessioni estetiche di [Lukàcs](#) (1913), entrambi successivi alla pubblicazione del *L'Evoluzione Creatrice*.

Nelle sue teorie, che allo stato attuale delle nostre conoscenze non hanno trovato miglior interprete del filosofo francese, è possibile individuare il superamento del cinematografo come meccanismo di conoscenza, che permette di svincolarsi da quel *ginepraio logico* in grado di imbrigliare le potenzialità delle esperienze extra concettuali, compiute naturalmente dalla mente dell'uomo, se rinunciamo *alle abitudini cinematografiche della nostra mente*, cosa che Marinetti, fortemente influenzato da Bergson, aveva probabilmente inteso tradurre nel *flusso continuo* della illogicità letteraria delle sue parole in libertà.

## 5. Il quadro futurista

Il concetto di *movimento* nell'arte e nell'estetica futurista, elaborata prima a livello teorico secondo le direttive della "scuola marinettiana" e successivamente fluiva nel contesto percettivo ed emozionale del quadro, rappresenta forse il primo caso in cui *nell'arte moderna, l'idea del movimento precede sia la sua percezione sia l'emozione* ([Popper](#), *L'arte cinetica*, 1970).

Anche se inizialmente (1910) Marinetti precisa che il *Futurismo non è né una chiesuola né una scuola ma piuttosto un grande movimento di energie ed eroismi intellettuali, nel quale l'individuo è nulla, mentre la volontà di distruggere e rinnovare è tutto*, di parere contrario sono Papini e Soffici che accuseranno successivamente il movimento, nell'articolo collettivo *Il Futurismo e Lacerba* pubblicato

## Futurismo

nel 1914 su una rivista fiorentina, di essersi trasformato in *una scuola, una setta, una chiesa, con grandi sacerdoti conosciuti*.

Il manifesto teorico si configura dunque come strumento per incanalare la creatività individuale dell'artista entro ambiti e precetti anticipatamente definiti, entro i quali poi è libero di muoversi.

Dal 1909 al 1916 una lunga serie di manifesti applicati alle varie arti, hanno esposto il dogma violento e coercitivo dell'arte e della politica futurista, dando il merito a Marinetti di aver edificato una vera e propria "scuola", sprovvista del connotato architettonico classico (Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962), che utilizza come centro di smistamento e programmazione delle idee, solo uno studio, in via Senato a Milano.

Nel manifesto di fondazione, si delineano i principi generali dell'interesse cinetico e si decanta la violenta avversione a tutto ciò che è passato, immobile, comprese le istituzioni museali e accademiche, da sostituire con un presente rinnovato dalla *bellezza della velocità*, dall'*insonnia febbrile*, dalle *officine* e dall'amore per il *movimento aggressivo*, che vedrà nella macchina e nel meccanismo il fulcro centrale della quotidianità del Movimento all'interno della società e dell'arte (Marinetti, 1909).

I successivi manifesti tecnici applicati alle varie arti, rappresenteranno un vero e proprio aforisma filosofico bergsonianesimo arricchito dalla innovativa scoperta scientifica di inizio secolo che fonde i modelli separati di massa-energia e spazio-tempo (Einstein), base dell'estetica del movimento e su cui si svilupperanno le teorie della cinetica delle forme, dei suoni e della parola futurista.

Il pensiero marinettiano individua nell'*onnipresenza* della velocità, il concetto psichico e percettivo suggerito dal tempo e spazio universale del circuito elettrico che, attraverso l'energia che pervade in ogni dove, contiene in sé e istantaneamente, spazi distanti e contigui, e si fa interprete di una scoperta scientifica tecnologica applicata all'arte che contestualmente indica una rottura con la concezione uniforme dello spazio e del tempo (Atrioli, *La scena e la Dynamis*, 1975).

Marinetti, inoltre spinge l'arte ad aderire al linguaggio delle tecnologie emergenti che trova nel medium meccanico elettrico una prima conferma delle nuove teorie. Successivamente patiranno il "limite storico" di una rivoluzione estetica, che osserva gli aspetti mediatici della conoscenza, incapaci di indicare quale specie di tecnologia, se meccanica (automobile, aeroplano, ecc...) o elettromagnetica (luce, raggi X, radio, ecc..), può considerarsi portante del movimento (Barilli, *L'arte contemporanea* 1984).

Nel manifesto *La Radia* (Marinetti-Masnata 1933) Marinetti insieme a Pino Masnata parla di radio e televisione elogiando concetti come il "teletattismo", il "teleprofumo" o "telesapore", a sottolineare la scelta tardiva del medium televisivo, non pienamente sperimentato a causa della ancora scarsa massiva presenza quotidiana dello stesso.

Secondo Barilli, il ritardo e l'indecisione è da attribuire, sul piano metodologico, alla visione del medium come elemento che si antepone per importanza all'uomo, che prescinde dalle sue esigenze in senso antropologico, fisico e psichico (Barilli, *L'arte contemporanea* 1984). Anteponendo l'uomo al medium invece, possiamo riconoscere nei futuristi un interesse per la tecnologia elettronica che appare andare oltre quello delle avanguardie storiche, e che vedrà il suo culmine nelle arti nel secondo dopoguerra con sperimentazioni come la videoart e videosperimenti che hanno dato slancio alla collaborazione di artisti e intellettuali del calibro di [Nam June Paik](#), McLuhan, [John Cage](#) e [Wolf Vostel](#).

L'insieme delle teorie filosofiche e scientifiche dell'inizio del secolo, unitamente alla presenza del medium, elettronico o meccanico, rappresentano la centralità nella poetica futurista dell'interesse cinetico.

## Futurismo

Sia l'immagine sincronica, che si sviluppa verticalmente e rappresenta l'emblema dell'espansione o della contrazione del tempo, che quella diacronica, che si sviluppa orizzontalmente in qualità di scansione dei movimenti congiunti, viene presentata dai futuristi come "quadro", che assume, nel senso di piano fisico definito nello spazio, la consistenza concettuale del quadro fotografico o della pagina a stampa, con la funzione di rappresentazione statica del movimento.

Boccioni partendo dal carattere di "piano", si collocherà nello spazio tridimensionale teorizzando il "trascendentalismo fisico" per le sue sculture e, come per la sua pittura, svilupperà prevalentemente l'aspetto sincronico, mostrando molteplici punti di vista contemporaneamente, con aspetti strutturali che saranno cari al teatro futurista sintetico.

Balla, invece, esprime il valore cinematografico della percorrenza, rappresentando tante stazioni diverse del movimento che si succedono diacronicamente l'uno all'altra. Allo stesso modo, nei *complessi plastici dinamici*, tenta di uscire fuori dai limiti bidimensionali del quadro, per installarsi nello spazio tridimensionale, ottenendo un movimento diacronico sequenziale (l'aspetto cinematografico), nei paesaggi, percorsi dallo spettatore, fatti con materiali come fili di ferro, piani di cartone e stoffe, analoghi probabilmente anche agli effetti cinetici e sonoro-rumoristici ottenuti da Depero.

Nel manifesto futurista sulla cinematografia del 1916, vengono sollevate le problematiche e la complessa consequenzialità fra risultati dell'indagine pittorica, cinetica e cinematografica delle forme, con conseguente nascita di una nuova cinematografia, che rivela lo stesso campo di indagine costituendosi come estensione della pittura futurista.

In questi termini, è possibile individuare nel "quadro" futurista, il primo germoglio del futuro interesse per il cinematografo, dove vengono riportati e osservati quelle che saranno peculiarità strutturali tipici del nuovo medium come il "taglio" dell'inquadratura, gli "effetti di luce", il "montaggio", la sequenza, e la successione dei "punti di vista".

A questo punto, la formalizzazione statica dell'immagine cinetica e cinematografica del quadro futurista, dissociata tra Boccioni Balla e Bragaglia, può essere lecitamente rintracciata nella **SINCRO-DIACRONIA** dell'immagine cinematografica:

L'immagine diacronica nel cinema, è riferita a quello sviluppo spazio-temporale della narrazione o all'immagine-movimento di Deleuze, che si esprime il suo significato narrativo, orizzontale, attraverso il montaggio; mentre l'immagine, sincronica, è quello sviluppo temporale-spaziale della diegesi (linea di racconto essenziale) (Cohen, 1982) che coincide con l'immagine-tempo di Deleuze e sviluppa progressivamente il senso del film, in rapporto al suo avanzamento diacronico, ottenendo sincronicamente il senso globale, in ogni momento, ma limitatamente all'avanzamento diacronico; la sincronia invece agisce teoricamente in un "tempo fermo" raggiungendo il suo massimo percettivo alla fine del film.

L'aspetto diacronico si sottomette al valore della sincronicità e apporta variazioni alla struttura della progressione; l'aspetto sincronico a sua volta, alimentato dalla progressione diacronica si distingue nell'aspetto percettivo

nel regista:

- a. diacronia-percezione-progettazione del senso
- b. sincronia-percezione-progettazione del senso

nello spettatore:

- a. diacronia-percezione-elementi del senso
- b. sincronia-percezione-ri-creazione del senso

## 6. Cinetico cinematografico

Come abbiamo già visto, per quadro i futuristi non intendono solo il risultato dell'evento pittorico ma anche il suo equivalente fotografico e tipografico, e questo in considerazione dell'interesse che il Futurismo ha nelle *tavole parolibere*, a rappresentare staticamente il movimento.

Viazzi (*i poeti del futurismo*, 1978), utilizzando i parametri *sincronico-diacronico* ed osservando i dati emergenti dalla pittura futurista, sottolinea *equivalenze con certe soluzioni figurative e/o plastiche* delle tavole parolibere con i dipinti di Boccioni, e individua *due piani del narrato, il visto e il pensato, intesi da Boccioni come momenti sincronici dell'esperienza, inconciliabili, però sempre interagenti e compenetranti*.

Il discorso tipografico boccioniano, caratterizzato dalla sua frammentarietà, così come nella sua pittura, prevede livelli di verbalizzazione sovrapposti che esaltano l'aspetto sincronico, e rendono possibile una leggibilità simultanea di due piani del narrato, in una lettura verticale che somma parole che diversamente, per norma, sarebbero disposte in senso orizzontale a diversa spaziatura.

In *Scarpetta società + orina* (Lacerba, 1913) Viazzi parla di una piattaforma grafico-sonora fatta di *formazioni cinematiche che vengono poi saldate le une alle altre, dando luogo a repliche duplicative, cosicché ogni occorrenza si presenta come doppio dell'altro*, dando come risultato un effetto non di "interrotto", ma di "identico" in una posizione di *ridondanza*.

Di diversa evidenza percettiva sono le unità-base verbali che Balla compone e dispone in sequenza replicando una costruzione diacronico-orizzontale (esempio *Onomatopea umorista Macchina Tipografica* successione sequenziale suoni).

Tornando alla pittura, la sintesi schematica del quadro presentata è quella di una struttura che si compie nello spazio pittorico. Solo il percorso oculare, che registra fasi percettive, la staticità si eleva nel tempo della percezione stessa del movimento, facendoci apparire il quadro istantaneamente presente, in un colpo d'occhio. Nella sua interezza, il quadro ci trasmette simultaneamente i suoi attributi temporali attraverso la percorrenza del suo spazio, *un effetto cinematografico* che si configura in una sequenza che *non può essere temporale, come se una fase compare mentre la successiva occupa la nostra coscienza* (Arnheim, *Arte e percezione visiva* 1982).

La sincronia è un concetto temporale paragonabile alla simultaneità, perché riguarda il tempo e la sua manifestazione contemporanea come forma, suono, odore, ecc..., mentre in termini spaziali, rappresenta la verticale che si configura nella sua estensione come compenetrazione di piani e forme diverse, tutti diacronicamente sincronici. Parallelamente la diacronia rappresenta l'asse orizzontale, lineare o parabolica, dove vengono raffigurati in successione forme, suoni e odori in un dato momento, e dove si innestano le fasi intermovimentali dell'oggetto. Gli stadi precedenti e successivi del movimento dell'oggetto, se presentati simultaneamente nel quadro, riguarderanno la sincronia pur restando nella struttura diacronica.

La sincronia è nel quadro quando sono presenti elementi formali compenetrati e verticalmente simultanei, che riguardano l'interezza dei sottoinsiemi rappresentati dai microelementi formali presenti nel quadro stesso.

La diacronia a sua volta è nel quadro, quando sono presenti complessi formali reiterati a cui non concorre l'interezza dei sottoinsiemi che in realtà contrasterebbero verticalmente, l'andatura orizzontale dell'oggetto a beneficio dell'effetto cinematografico.

Il fuori-quadro è implicito sia nel quadro sincronico che in quello diacronico poiché entrambi presentano un *Tutto*: il primo si estende verso il mondo circostante in una vertiginosa compressione degli elementi adiacenti a quelli presentati nel quadro (la verticale della conoscenza simultanea); il secondo indica complessi espedienti formali separati nel passaggio veloce nel quadro (l'orizzontale della conoscenza panoramica). Il quadro futurista ospita dunque sia l'aspetto sincronico-cinetico che sarà principalmente utilizzato da Boccioni, che quello diacronico-cinematico utilizzato da Balla in pittura e da Bragaglia nelle fotodinamiche, in un movimento sempre virtuale dove vengono prelevati frazioni immobili dal "tempo interiore (*solidificazione dell'impressione e emozione come legge suprema*, Boccioni, 1914), dal "tempo artificiale" (lastra fotografica), o dal tempo concettuale (pagina a stampa e tempo di percorrenza della lettura).

## 7. Boccioni

La pittura, così come la scultura di Boccioni, sviluppa prevalentemente l'aspetto sincronico-cinetico, dove i piani e gli oggetti, entro cui la figura interagisce, si sommano verticalmente. La figura ingloba l'esterno, in una istantanea che ha una sequenzialità di percorrenza relativa, e blocca in poche fasi, le interazioni fra piani e oggetti in un dato momento, trasformandosi nella solidificazione della complessità del frammento (Boccioni, 1914).

Nella serie di dipinti "Stati d'animo" (1911) Boccioni si serve visivamente della verticale, o diagonale, per sincronizzare le diverse sensazioni offerte da un frammento di vita.

L'effetto prodotto dalle figure avvitate su sé stesse e immerse in uno sfondo di pennellate filamentose (Barilli, 1984) producono il fermento cinematografico, mentre gli oggetti osservati da molteplici punti di vista, e spesso disposti alla maniera cubista, sortiscono l'effetto cinetico di una transizione nella stasi. Anche in "Visioni simultanee" (1911) è possibile una lettura simile riferita al movimento di rotazione intorno all'oggetto, che permette alle figure degli uomini a lavoro sullo sfondo, di osservare da diversi punti di vista.

Nella duplicazione su varie traiettorie del cavallo ne "La città che sale" (1910), è più evidente l'interesse di Boccioni alla drammatizzazione dello spazio che intercorre fra gli oggetti, che alla narrazione dello sviluppo formale dell'oggetto che percorre lo spazio, dove l'esaltazione delle molteplicità delle traiettorie osservate sincronicamente, accentua il carattere cinetico del dipinto e si allontana da sequenzialità cinematiche.

In molte opere pittoriche di Boccioni, il movimento è espresso come "trasformazione" facendo assumere all'oggetto i connotati formali di quello che lo circonda e mantenendo i propri "trasformati", mentre nella pittura di Balla l'oggetto si sviluppa e si evolve nello spazio-tempo solo in relazione alla sua massa apparendo come "traslazione".

Ma l'adesione di Boccioni alle idee di "durata" bergsoniana sviluppata in una ricerca tesa a catturare "la forma unica della continuità" (Calvesi 1967) non è conciliabile con un'analisi del movimento fatta di fasi e sezioni mobili. Il movimento che si formalizza come sequenza e traiettoria che permette l'effetto cinetico, è da attribuirsi piuttosto allo sviluppo diacronico dell'immagine di Balla e Bragaglia. Boccioni infatti, si schiererà in aperto contrasto con la foto-dinamica, e in maniera più sottile con le analoghe e precedenti ricerche di Balla, ritenendole *puramente fotografiche* e non inerenti a *qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura* (Avviso, Lacerba 27/09/1913)

## 8. Balla e Bragaglia e i valori diacronici.

L'interesse per l'immagine movimento del cinema è affermato da Balla proprio a partire dal 1915 negli scritti "*Fu balla – Balla futurista*" e "*Ricostruzione futurista dell'universo*" quest'ultimo scritto insieme a Depero. Nel 1916 partecipa alla stesura del manifesto *La cinematografia futurista* e interpreta e progetta i costumi per due episodi del film *Vita futurista*.

Anche Boccioni in *Pittura e Scultura futuriste* si riferisce al cinematografo sostenendo però, che i pittori futuristi sono ingiustamente accusati di *visione esteriore, di cinematografia*, quando invece hanno la tendenza verso *una ricerca del definitivo nella successione di stati di intuizione* (Boccioni, 1914) di segno decisamente interiore. Egli sostiene che il dinamismo è *una mania cinematografica* è che quando parla di movimento in pittura e scultura non si riferisce in nessun modo ad una *preoccupazione cinematografica*, né ad una *sciocca gara con l'istantanea*, né, riferendosi implicitamente ad alcune tele di Balla, ma alla *puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto A ad un punto B* (Boccioni 1914)

Balla *subì il fascino dei progressi dei nuovi mezzi di comunicazione* (Nazzaro, 1973) mentre Boccioni riteneva esclusiva, la possibilità di contribuire alla formulazione di una nuova visione, alle tecniche tradizionali delle arti. Ed è proprio nel rapporto con i media dell'immagine chimico-meccanica che nasce la diffidenza di Boccioni ad esplicitare una diversa concezione del movimento, e che in Balla, invece, veste le fasi di una percorrenza, mentre in Boccioni si stabilisce *nel mutamento* bergsoniano dell'artista che *guarda le cose, non da fermo, ma a bordo di un'automobile in corsa* (Nazzaro 1973).

A partire dal 1901, è evidente in Balla un iniziale marcato interesse per il taglio fotografico dell'inquadratura nei suoi dipinti dedicati a Villa Borghese, e successivamente in "Fallimento" del 1902, nella serie "Dei viventi" 1902-5, in "Salutando" 1910-11 per fare alcuni esempi. In seguito, aggancia il senso della sequenza già con "Villa Borghese, parco dei Daini" del 1910 composto da una serie di pannelli di vedute parziali che se "montati", restituiscono la globalità di un'immagine presa col grandangolo.

Per parlare di effetto cinematografico bisognerà attendere il 1912 con [Dinamismo di un cane al guinzaglio](#) o "il film di un bassotto che zampetta", come lo definì il critico Emilio Cecchi, e con [Le mani del violinista](#). I legami di questi dipinti con le parallele ricerche sul linguaggio e sull'espressione, soprattutto con lo studio del taglio e dell'inquadratura di Balla, sono tali considerarlo raduttore della fotodinamica di Bragaglia (Ragghianti 1963).

In quel periodo Balla e Bragaglia compilano omaggi reciproci alle rispettive ricerche e interessi espressivi, Balla con i suoi dipinti *fotodinamici* e Bragaglia ritraendo l'artista vicino ad uno di essi come in *Ritratto dinamico* del 1913.

Balla probabilmente certo di non tradire le intuizioni bergsoniane sul *movimento*, coglie lo stimolo della fotodinamica, ma è difficile quantificare l'influenza del filosofo francese sull'artista, mentre Boccioni rivendica alla sua pittura lo stesso concetto di movimento, inteso come filo conduttore teorico all'interno della poetica futurista e delle arti.

Ma le molteplici valenze estetiche che le teorie di Bergson possono avere su questo concetto, rendono plausibili applicazioni teorico-pratiche anche contrastanti, e se lo *stabilirsi nel mutamento* è l'aspetto che incuriosisce Boccioni, non è escluso che l'idea di una *traiettoria mobile* che il movimento deposita *una volta effettuato*, abbia affascinato Balla e lo stesso Bragaglia.

Nello stesso periodo Balla e Bragaglia tentano, infatti, di esprimere il dinamismo della figura, registrando l'impressione che il movimento deposita su ogni punto al suo passaggio.

## Futurismo

Nell'*Evoluzione creatrice* Bergson esprime un concetto in singolare sintonia con le ricerche dove, discutendo i paradossi sul movimento, presentati all'attenzione del filosofo greco Zenone di Elea, definisce la fotodinamica una registrazione di tutte le immobilità possibili, depositate dal movimento nel svolgersi.

In questo senso, la fotodinamica è riferita al superamento della micro-sequenzialità a fasi e stazioni, delle ricerche scientifiche, basate sulla fotografia, del francese Marey e dell'americano Muybridge. Bragaglia, di contro, affermava che la [cronofotografia](#) era limitata a salti *da un punto del movimento ad un altro ben lontano*, senza individuare le *entità esistenti e inafferrabili di un gesto* percepiti dalla fotodinamica - tra *INTERSTATICI, INTERMOVIMENTALI e INTERMOMENTALI* - e *gli stati statici esistenziali che compongono materialmente il gesto*, mentre lui cercava *nuove sensazioni di ritmo*, negando *l'istantanea e i vecchi valori di linea e di colore*, alla base della cronofotografia.

Da un altro punto di vista, la fotodinamica secondo la poetica di Bragaglia, rappresenta l'espansione amplificata dei frammenti presentati nel movimento peculiare al cinematografo, troppo ampi e distanti l'uno dall'altro tanto da essere considerati mancanti e superficiali rispetto all'analisi dettagliata che Bragaglia vuole compiere nella fotodinamica, capace di osservare precisamente i particolari del movimento senza suddividerlo come accade con il cinematografo.

Balla sempre nel 1912 cambia di rotta e surclassa l'approccio al fotodinamismo della figura di Bragaglia per approfondire lo studio della micro-sequenzialità del movimento, decretando così il superamento della sua fase fotografica. In alcuni dipinti sviluppa facilmente l'aspetto diacronico-cinematico paradossalmente grazie proprio alla ricerca fotodinamica della figura, e che ora invece riprende in mano in una sorta di regressione concettuale.

La fotodinamica di Bragaglia ha in sé il germe del superamento della sequenza proprio perché il gesto, che negli scatti di Marey viene frammentato o inserito sullo stesso fotogramma, o viene rappresentato nei fotogrammi contigui della cronofotografia di Muybridge (e poi nel cinema), acquista con il valore temporale di una lunga esposizione, il superamento dell'istantanea *tout court* per collocarsi tra l'immediato fotografico e la successione di fotogrammi del cinematografo.

Bragaglia pare non interessato a produrre fotodinamiche in sequenza perché l'aspetto diacronico avrebbe avuto prevalenza e, in qualche modo, contraddetto il suo lavoro.

La fotodinamica può essere considerata dotata di una diacronia virtuale privata degli attributi spaziali della sequenza, ma contestualmente anche lei ricca di attributi temporali.

Balla viene invece sollecitato dalla forte valenza espressiva del nuovo mezzo di comunicazione del Cinematografo e dalle scoperte di Marey, e si allontana dalle proposte estetiche e poetiche di Bragaglia, proprio in concomitanza con l'esortazione del nuovo medium da parte di Marinetti nel movimento.

In "Ragazza che corre sul balcone" 1912 e "Studi per figura in corsa" 1912-13, Balla sembra trasporre in pittura quello che Marey ha fatto con la fotografia. Nel "[Volo di rondini](#)" del 1913 Balla approda alla sequenza *tout court* lasciando all'andamento diacronico-sincronico un'ampia formalizzazione pittorica, compromettendo poeticamente il dipinto a tal punto che il taglio dell'inquadratura e gli effetti luce rievocano una fotografia, per poi considerare il movimento nei termini frammentati della sequenza e verso altri itinerari come interprete, coreografo, costumista, e forse anche regista nel cinema (Terzano 2007).

All'inizio del secolo scorso molti artisti iniziarono a lavorare con la rappresentazione del movimento grazie all'influsso delle teorie di Bergson e ad una sperimentazione resa possibile dalle nuove scoperte in campo scientifico, come la macchina fotografica e cinematografica.

La fotografia e il cinema trovano, negli anni successivi alle ricerche di Balla e di Bragaglia, il loro sbocco all'interno del movimento, segnando la nascita di una cinematografia futurista culminata con la realizzazione nel 1916 del film *Vita futurista*, esperienza cinematografica che farà contrarre debiti di

invenzione sia alle avanguardie storiche successive, che al cinema sperimentale del secondo dopoguerra, senza escludere il cinema ordinario e la televisione. Quest'ultima, in particolare, riceve un influsso legato allo sviluppo e alla nascita degli spot pubblicitari collegati direttamente con la sintesi terrorizzata e praticata degli artisti futuristi, insieme all'azione di propaganda volta alla conquista futurista del mondo.

### 9. Le serate, il Varietà e il Teatro Sintetico

Marinetti ha perseguito l'idea di di incanalare il movimento futurista in una incessante produzione di ideazioni e motti programmatici, nonostante lo scarto evidente e permanente fra, l'invenzione estetica del manifesto e il prodotto artistico.

I futuristi rivolgono così il loro interesse verso i media collettivi del teatro e del cinema, dove la responsabilità dell'opera è riposta su un insieme di persone e non più esclusiva del singolo artista così da lasciare la messa in scena alla libera interpretazione, che incontrerà il limite nella concreta realizzazione delle cose pensate in sede di intuizione o di poetica.

Il teatro futurista trova nelle "serate" il suo momento più significativo, incidendo la dura cortecchia nichilista dei Dada per poi insinuarsi sotto forma di fase profetica e utopica alla rivoluzione annunciata, nei salotti snob dei surrealisti ([Poggioli](#) vedrà come *La fase profetica e utopica, lo stadio, se non nella rivoluzione, dell'agitazione e della preparazione per la rivoluzione annunciata*)

Il Teatro di Varietà con la fantasmagorica rassegna di *attualità*, realizza il "meraviglioso futurista" nella scena, attraverso meccanismi e invenzioni che nessuna platea ha mai potuto godere, ma è ancora molto lontano dalla fase "rivoluzionaria" delle "serate", e resterà solo un manifesto che porterà trasformazioni solo concettuali ad uso del futurismo teorico.

Molto concentrato sulla persuasione occulta per pubblicizzare il vivere futurista, Il Teatro Sintetico, rappresenta una incursione del movimento nel teatro borghese (Lista, *il Futurismo* 1986) e si confermerà come un teatro fatto essenzialmente di testi con una struttura stilistica della sintesi che riduce lo spazio d'azione del regista e costringe l'attore a interpretare ruoli, non meglio definiti psicologicamente che da un costume, e resta molto spesso antieconomico e tecnicamente difficoltoso.

Il Teatro di Varietà mostra anch'esso di avere una stretta affiliazione teorica con la serata futurista soprattutto in relazione al tipo di provocazione-rapporto presente in essa (Fossati 1977), una pratica che Lista riconosce come adottata *integralmente da Dada*.

Nelle serate futuriste ripercorse da Cangiullo nel suo *romanzo storico vissuto* (1961), vengono descritte le modalità con cui queste erano condotte dai futuristi e le relative reazioni tumultuose del pubblico.

Nelle serate futuriste gli *atti verbali* e quelli *simbiotici*, e hanno l'effetto rivoluzionario di una momentanea sommossa che necessita dell'intervento della forza pubblica.

All'esplosivo coinvolgimento del pubblico nelle *performance* delle serate futuriste, subentra il teatro Sintetico, dove la tecnica e l'ideologia viaggiano compenetrata e meticolosamente preordinate, sul piano simbolico della scena.

Al teatro sintetico viene attribuita l'invenzione del meccanismo di azione-reazione con cui si tenta di restituire alla dinamica scenica, la presenza vivente dello spettatore, che pone i futuristi come anticipatori delle tecniche dell'[happening](#) e principali contributori nella progettazione teatrale novecentesca. Imprime nel pubblico un silenzio contemplativo, ottenuto con lo stupore visivo e l'assurdo delle situazioni presentate in rapida successione.

## Futurismo

Entrambi aspirano ad una radicale trasformazione delle abitudini teatrali ma solo il teatro sintetico tende a proporsi come un'arte totale (Fossati 1977), distruggendo la tecnica teatrale tradizionale con la presentazione di testi brevissimi che in pochi minuti, parole e gesti, sintetizzano innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli, che sviluppano una serie di varianti tematico-strutturali (raggruppate da Verdone 1969 in 6 comparti: grottesco; assurdo; occultista magico; astratto; filmico e visionico; ideologico e polemico) mantenendo sempre l'aspetto di uno *sketch*.

Il teatro sintetico ha avuto una maggiore fortuna critica proprio per una congrua produzione di testi, a differenza del teatro di varietà che si è limitato ai soli manifesti e, escludendo il cinematografato, rappresenta in un certo senso il traguardo di tutte le ricerche futuriste.

Le sintesi rappresenteranno soltanto un'innovazione strutturale e tematica filtrata dalle precedenti esperienze delle serate, ma con un'immagine globale della ricerca futurista che fonde nel medium del Teatro le esigenze di rinnovamento letterario, figurativo e scenico dell'intero movimento (Antonucci 1974).

Il Teatro di varietà resta, in ogni caso, il primo ad aver posto la considerazione che il futurismo è un'arte di mutata epoca societaria in grado di integrare i nuovi mezzi di comunicazione tecnologici, facendoli propri.

Marinetti ha preconizzato nel teatro di varietà, un'arte dei mezzi di comunicazione di massa prima ancora di essere definiti tali, attraverso il futurismo, un intervento teorico che voleva preparare le masse ad un ascolto facile e veloce, inneggiando ad una vita estetizzata elevata a rango di opera d'arte, come metodo per la liberazione dalle miserie della vita quotidiana, attraverso la teatralizzazione della stessa (Lista).

Queste abitudini panestetiche di confusione tra arte e vita, hanno origine nel pensiero di Bergson, e più in generale, nell'idea di fusione della vita con l'arte che giunge alle avanguardie negli anni Dieci e Venti che puntano alla spettacolarizzazione delle esperienze artistiche.

Il teatro sintentico, sofferente dell'assenza di una struttura che sia adatta alle sue esigenze di rappresentazione e in mancanza di un manifesto che programmi i cambiamenti, fa godere alle serate futuriste, di una certa extraterritorialità ideologica ed estetica, che pongono l'artista nelle doppie vesti simultanee di responsabile dell'opera e critico, attore che veicola l'evento spettacolare in risposta alla reazione del pubblico.

L'assenza di un copione preordinato nelle serate pone l'artista nelle condizioni di accettare l'interazione del pubblico e che paradossalmente slitta in un'interazione anche fisica del pubblico con gli attori, con la scena e con l'edificio del teatro stesso.

## 10. La simultaneità del punto di vista.

I futuristi, prima di avventurarsi nella scoperta del nuovo cinematografico, hanno voluto riscrivere con le serate e le sintesi, la tecnica e l'estetica delle arti figurative e del teatro.

Infatti, troveranno nella caoticità sensoriale delle "serate" quella spinta che modificherà la modalità percettiva attraverso il superamento dei confini fino ad allora invalicabili fra ogni singola arte, e segneranno la nascita di un nuovo universo estetico, che possa placare l'ansia del nuovo e dell'inedito.

Non a caso gli anni a cavallo fra il 1910 e 1920 saranno riconosciuti proprio per la proliferazione degli scambi artistici anche in campi diversi, una possibilità di interazione tra le arti che caratterizzerà tutto il XX secolo (Cohen, 1982) come le *serate futuriste*, riprese dai dadaisti proprio per la carica

## Futurismo

aggressiva e nichilista, mentre con il Teatro di Varietà si tenta di imitare l'*opera totale* di Wagner per poi rifiutare il *testo* trasformandolo in una forma ermetica di *sintesi*.

La forma di spettacolo *diacronico* delle *serate*, presenta l'aspetto *sinestetico* di varie arti che interagiscono tra loro seguendo però una scaletta prestabilita per ogni singola rappresentazione.

Il Teatro di *Varietà* e quello *Sintetico* hanno una forma *sincronica*, poiché nel primo sono presentati azioni e linguaggi diversi nella stessa *scena*, nel secondo le diverse azioni simultanee e compenstrate sono presentate in più scene da personaggi tutti sincronicamente presenti alla vista dello spettatore. Unica eccezione fatta per *La camera ufficiale di Marinetti* (1960) dove gli attori sono fuori dalla scena e la *sintesi* è rappresentata dalla sola scenografia.

Il teatro per i futuristi rappresenterà un po' la linea centrale della loro esperienza estetica ed è in un certo senso un medium, contenitore di altri media.

L'interesse per il procedimento sinestesico, che riunisce i modi percettivi prima attribuiti a ogni singola arte, molto importante per il Futurismo, viene rinnovato alla luce dell'esaltazione della potenza distruttiva della macchina in un mondo radicalizzato dal decorso bellico.

Lo spostamento dell'asse direttivo del movimento da Milano a Firenze poi, farà perdere al teatro gran parte della sua forza attrattiva, anche se in seguito la *sintesi* diventerà una sorta di esercizio di stile soprattutto con l'ingresso di forze giovani fra i quali Ginna e Corra, tra l'altro molto attenti al nuovo cinematografico.

La visione futurista del nuovo medium del cinematografo passa da essere elemento dello spettacolo teatrale ad una controparte da battere sul piano della comunicazione, inneggiando alla frantumazione temporale degli *atti* ridotti con il teatro *sintetico* in *attimi*.

Nascono così le sintesi, *tranche* del teatro sintetico che si sviluppano in un teatro *filmico e visionico*, messaggi brevi e resi facilmente comprensibili poiché alleggeriti dalle pesanti intelaiature psicologiche dei personaggi, che assumeranno il ruolo di sostenere e vincere la concorrenza con il Cinematografo. come *Le mani* di Marinetti e Corra; *Il donnaiole* e *Le quattro stagioni*, *Non c'è un cane* e *Detonazione* di Cangiullo.

Il teatro futurista ha fatto emergere la questione della simultaneità dei punti di vista, attraverso una serie di proposizioni sceniche e figurali, che utilizzano lo sguardo come una costante modalità percettiva.

Nelle sue forme precedenti al 1916, il punto di vista scardina la fissità percettiva del teatro ottocentesco e allo stesso tempo si assume la responsabilità di un rinnovamento basato su una mobilità reale, in riferimento allo spettatore o l'attore che spostano l'attenzione dalla platea al palcoscenico e viceversa, e virtuale, quando sulla scena sono presenti autonome variazioni contestualmente interdipendenti, che beneficiano ognuna di una diversa traiettoria dello sguardo. Il Cinematografo invece, con la sua sola presenza e in brevissimo tempo, riesce a smantellare la concezione teatrale di spazio chiuso e di unità temporali, dove la realtà parallela, passata o futura, è suggerita dalla parola testo prima ancora dall'immagine-sequenza; e pittorica poiché sfrutta l'unidirezionalità del punto di osservazione, piuttosto che una molteplicità dei punti di vista.

Il teatro futurista, che dalle spettacolari *serate*, aveva esaltato il rinnovamento percettivo del cinematografo, così come la stessa struttura narrativa delle *sintesi*, risente di quella "coincidenza temporale e disgiunzione spaziale" che fa apparire il cinema come *essere giunto alla narrativa attraverso il concetto di simultaneità* (Cohen, 1982).

Si potrebbe affermare che il Cinematografo è presente nelle arti futuriste, in forma di spore strutturali sparse ancor prima che si palesi l'impegno programmatico, che lo vedrà coinvolto in maniera esplicita nel un processo di rinnovamento delle arti.

La violenta forzatura strutturale a cui vengono sottoposti i media tradizionali delle Arti nel debutto del nuovo secolo, giustificata dall'incontenibile ansia per il nuovo, permette al modello foto-cinematico di comunicazione di espandersi, e creare quel modello d'arte sinestetico che nasce e si sviluppa con il cinema.

# FUTURISMO: CINEMA E PROPAGANDA

## 11. Arte e modello cinematografico.

Il precetto sinestetico, lega le diverse arti del ventesimo secolo ad un medesimo intento percettivo. Nella seconda metà del XX secolo, vengono compiuti i rivoli programmatici lasciati irrisolti grazie all'imitazione strutturale e all'avanzamento concettuale delle proposte artistiche elaborate dalle avanguardie storiche negli anni Dieci e Venti

In Italia l'esperienza futurista con il mutato atteggiamento verso le arti, con il rifiuto della figura dell'artista inteso come specialista di una singola disciplina, riesce a reclutare vari adepti con diversa preparazione e spessore culturale, e con personalità giudicate indipendentemente dalle loro competenze specifiche. Contemporaneamente, si cercano coperture ideologiche dal carattere educativo, che faranno nascere e pianificare una politica culturale tutta futurista.

Il Controllo costante di Marinetti sull'operato dell'intero movimento e la sua avversione per tutto ciò che non è considerato futurista, non è sufficiente a sottomettere l'arte, alla tecnologia ed alla scienza, e induce Marinetti ad aderire, senza condizioni, alla tecnocrazia fascista, per proporre un'arte unificata che punta all'estromissione della variazione estetica e tematica del prodotto artistico, ripresa poi integralmente dal regime.

I manifesti consentono a Marinetti e ai futuristi, di prevedere la linea teorica-estetica e tecnica poiché pianificano anticipatamente una traiettoria che elimina ogni possibile evoluzione dell'invenzione artistica ma permette di condizionare tematiche e strutture dei futuri prodotti artistici, e getteranno le basi della metodologia del *contenimento estetico* che dal 1909 continua a disegnare mappe di evoluzioni future di ogni singola arte, agevolando il controllo centralizzato del singolo.

Il modello unificato di arte, o meglio la nuova arte sinestetica in grado di recepire in un unico contenitore le diverse istanze estetiche, sarà quello cinematografico del Cinematografo, frutto tecnologico di quella rivoluzione della scienza delle *Idee*, divenuta sperimentale o della **estroversione tecnologica**.

I futuristi trovano nel cinematografo il mezzo di espressione più adatto alla loro plurisensibilità, la macchina per disegnare la geografia dell'invisibile, un metodo per "velocizzare l'immaginazione creatrice" ("[La cinematografia futurista](#)"), in sintonia con quella filosofia e quella scienza, verso le quali esprimono tutta la loro ammirazione.

L'iniziale fascinazione della macchina (auto, treno, ecc) come mediatrice tattile della percorribilità dello spazio fisico, viene così implementata con quella che integra l'universo fisiologico del visivo.

## Futurismo

Nel manifesto *La cinematografia futurista* vengono inserite una serie di tematiche estetiche e mediologiche, coerentemente agganciate al teatro futurista, in netta anticipazione rispetto a tutto il cinema delle avanguardie storiche.

Il “modello cinematografico” già esistente nelle arti futuriste alla nascita della cinematografia di movimento, diventa il presupposto necessario per dimostrare, con il film, la perfetta sintonia con il mondo tecnologico.

Il cinema per futuristi non è solo arte sinestetica per eccellenza, ma rappresenta il Medium che sostituisce sia le arti tradizionali che parzialmente anche la vita stessa, legittimati dal pregiudizio storico sull'imperfezione della natura.

La tecnologia viene intesa dai futuristi come materializzazione dell'esterno dell'uomo, come estroflessione della sapienza interiore e della manualità, che viene sostituita da una tecnologia che riscatta la fallibilità e l'imprecisione proprie alla natura.

Il Futurismo accetta la macchina come status symbol, il Cinematografo come un capriccio che contrappone una virile capacità di scelta tutta italiana, al coraggio necessario per il nuovo, l'inedito e l'inusuale.

Il cinematografo infine è il prototipo di un'arte unificata che racchiude, nella versatilità dei suoi strumenti retorici e nella provata massificazione del suo modello strutturale (l'arte monostrutturale del XX secolo), ogni utopico governo della percezione delle masse.

Ai futuristi l'invenzione degli still life pubblicitari, la “Vita Futurista” diviene, l'arte stessa.

## 12. La macchina fra le macchine.

Di cinematografo nell'ambito del futurismo teorico si comincia a parlare dal 1912, con riflessioni che si svilupperanno negli anni sino a sbocciare nel 1916 in un manifesto programmatico specifico.

Il primo riferimento diretto appare nel “Manifesto tecnico della letteratura futurista” del 1912, dove il poeta futurista è esortato a studiare l'andamento analogico del Cinematografo per farsi guidare verso una nuova forma di invenzione letteraria, che attinge forza ed energia dalla distruzione dell'IO.

Per Marinetti, incarna il prototipo di macchina che generare eventi autonomamente e rappresenta una mutata concezione della *velocità* attraverso l'alterazione del movimento che si osserva nella sua realtà fenomenica.

L'eccitazione dei futuristi per il Cinematografo è legata alla sua capacità di realizzare concretamente i percorsi teorici sino ad allora progettualizzati “fuori dalle leggi dell'intelligenza” che assumono un'essenza *più significativa* (Marinetti), in analogia con le innovazioni strutturali delle *parole in libertà*, quando prospettano una sintesi del reale.

Il Cinematografo viene presentato nel 1912 dai futuristi, come la *macchina fra le macchine* anche se la sua integrazione nel processo di rinnovamento delle Arti del movimento è ancora lontana.

## 13. La propaganda globale.

Un secondo riferimento al cinematografo compare in “*Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*” dell'11 maggio 1913, dove Marinetti sembra aver maturato una coscienza critica e più ampia del nuovo medium.

Per la prima volta nel futurismo si pensa al cinema come un mezzo di informazione con una “decisiva influenza sulla psiche dell'uomo” .

## Futurismo

Il Cinematografo, così come il quotidiano, costituisce un primo nucleo delle forze di informazione del mondo meccanizzato, a cui si aggiungeranno in seguito la radio e la televisione.

In questo manifesto, si esclude il medium del libro e del teatro che sottolinea come Marinetti scelga i diversi media disponibili, in base alle loro fondate qualità: da una parte vi sono i media freddi di derivazione meccanica, come cinema e fotografia, e dall'altra quelli caldi (partecipanti dal corpo umano), come il teatro e le arti tradizionali, o quelli della materia primaria come la carta nel caso della Stampa.

La miscelazione tra i media tradizionali (primari) e quelli elettromeccanici (secondari) inseriscono il Cinematografo nel manifesto sul teatro di varietà, inteso come in un'arcaica multimedialità in grado di creare sulla scena, *la forte e sana atmosfera del pericolo* (Marinetti 1913) applicando il suo linguaggio a spettacoli teatrali del varietà e in alcune sintesi o miscelandolo alla letteratura attraverso l'uso delle *parole in libertà*.

L'estrema sicurezza espressa con cui si agganciano legami con il nuovo mezzo di comunicazione, è data dall'intuizione marinettiana che il Cinematografo esercita una forte influenza sulla psiche dell'uomo, in un momento in cui altri intellettuali non hanno idea del potere che può esercitare il cinema in questo senso.

Marinetti, a beneficio delle Arti futuriste, riconosce nel Cinematografo la capacità di modificare la sensibilità e di accelerare e immensificare le percezioni sensoriali sino porre il fruitore di fronte ad un'altra realtà, senza muoverlo fisicamente, e a permettergli di governare l'andamento del tempo. Una artificializzazione del percepito, alla quale i futuristi rimangono fedeli a partire dal manifesto di fondazione.

Attraverso i media viene esercitato il distacco della sensazione corporea dal percipiente, una sensazione immediata che agita in una *assenza virtuale* dove il medium educa alla sua presenza artificiale e dove ha luogo la persuasione occulta.

In questa presenza artificiale, Marinetti individua la potenzialità del medium di massa nel Cinematografo, capace di persuadere senza assunzioni di responsabilità, e inserisce i futuristi tra i primi sperimentatori dell'innovazione artistica visiva a scopo pubblicitario.

Un'arte che reclamizza il proprio prodotto estetico attraverso il prodotto stesso, come nel caso del film *Vita futurista* dove la vita estetica futurista nella costante confusione programmata fra arte e vita, viene raccontata e sponsorizzata.

Marinetti inaugura una vera e propria politica della propaganda globale che si serve di un'azione pubblicitaria poliespressiva, come nuova vocazione che si rispecchia nell'auto pubblicizzazione e si allontana, come dichiarato dall'ormai disinteressato Papini, nell'articolo [Contro il Futurismo](#) del 15 marzo 1913, da *lo scopo di creare l'ingegno o l'arte*.

Le stesse [tavole parolibere](#) diventano la matrice da cui diparte lo studio e l'esercizio del messaggio retorico e restano un episodio fondamentale nella moderna estetica tipografica, che influenzerà il campo della pubblicità (Crispolti, 1969).

L'atto della persuasione è operata dai futuristi sia sul piano fisico che su quello dell'informazione, che radicalizza i conflitti socio-politici e l'interventismo e prosegue la battaglia a favore dei proclami estetici della nuova scuola e per l'anti passatismo.

L'arte per i futuristi diventa un'arma piegata alla dimensione dello slogan, da utilizzare per la fantomatica ascesa degli artisti al potere (Calvesi)

In seguito Depero nel 1927, parlerà della [necessità di auto-reclame](#) come *indispensabile necessità per far conoscere pienamente al pubblico le proprie idee creazioni* e non una inutile espressione di megalomania.

## Futurismo

Nel 1929 sarà redatto il manifesto *L'arte della réclame* a cura del pittore [Enzo Benedetto](#) dove verrà sostenuta l'utilità e di *decorare con dignità di notte* con pannelli luminosi che proiettano *senza riposo, nomi e motti di ditte e di industrie, colorando la fantasia dello spettatore*, preannunciando che *l'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria* (1931 in [Futurismo e l'arte pubblicitaria](#)).

Nascerà così la *poesia pubblicitaria* con Giovanni Gerbino come primo poeta, sino a parlare di *cinepubblicità* in una pagina interamente dedicata ai problemi del cinema, dove [Fillia](#) (alias Luigi Colombo, poeta futurista) indagando sul rapporto creativo in quanto *mass medium* nella sua stessa sede commerciale (Crispolti, 1987), testimonia il mutato rapporto disinibito del secondo Futurismo, con il cinema pubblicitario e la pubblicità dei film tramite i cartelloni, e invita gli editori della pubblicità cinematografica a chiedere progetti futuristi quali *autentiche creazioni, originali, varie, imprevisite, divertenti, colorate, nuove ed efficaci*.

I futuristi, non parlano di coscienza della funzione dei mass media, ma hanno intuito le coordinate concettuali che nel secondo dopoguerra faranno da griglia alle elaborate teorie di comunicazione dei mass media come Arold Adams Innis e Marshall McLuhan.

Per i futuristi, così come per i teorici canadesi (Innis e McLuhan), i media sono modificatori della sensibilità, estensori del nostro sistema nervoso, decuplicatori della nostra capacità di apprendimento, e strumenti espliciti di persuasione che operano attraverso l'artificializzazione dei sensi e anticipano l'ipotesi di trasformazione del mondo in *Villaggio Globale* di McLuhan (Artioli, 1975).

Soffici, che aveva inteso l'importanza di una comunanza internazionale di modi culturali e di espressione (il villaggio globale) come diffusione planetaria di un'unica ideologia politica ed estetica, afferma che i media del trasporto e dell'informazione, porteranno *ad eliminare ancor più le differenze di cultura e di razza, i pregiudizi e misteri psicologici, e quindi di stabilire un'unità internazionale di sentimento e di espressione* (Soffici, 1970).

*Gli effetti della tecnologia*, secondo McLuhan, *non si verificano a livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente e senza incontrare resistenza, le sensazioni o le forme di percezione* e, in una visione più drastica, assumono la responsabilità della progettazione culturale di una civiltà determinando, in una certa misura, *il carattere della conoscenza* (Innis, 1982).

Marinetti riconosce ai nuovi mezzi di comunicazione quell'essere modificatori della nostra sensibilità, base di ogni futura estensione teorica che preannuncia la trasformazione o la nascita di un'intera civiltà ponendo i futuristi come un punto di partenza incontestabile, per una riflessione sulla comunicazione di massa.

*L'uomo dalle parti cambiabili* è la vittoria dell'uomo meccanizzato contro il tempo e la morte.

I mezzi di trasporto sono un'estensione del nostro corpo in senso spaziale (mcluhan 1981).

I media dell'informazione sono estensioni della nostra capacità percettiva e cognitiva, sono sostituti artificiali del nostro essere. L'arte futurista è passione, fenomeno culturale, e non emozione o fenomeno biologico.

L'uso diretto del Cinematografo da parte dei futuristi viene teorizzato per la prima volta come abbiamo visto nel *teatro di varietà* nell'ottobre del 1913 dove il numero ridotto di ambienti rappresentabili in una serata, si contrappone un ventaglio figurativo praticamente illimitato e con una capacità di sintesi all'epoca ineguagliabile. Ma siamo ancora in un contesto di sintesi di aspetti figurativi del reale meccanizzato (corse, circuiti di automobili ecc.), e non ancora nella "ricostruzione irrealista" del mondo. La stessa funzione rappresentativa del *teatro di varietà*, non contempla ancora quella intuizione futurista di un linguaggio che è proprio del cinema.

Nello stesso anno Marinetti, in un'intervista rilasciata al giornalista Franquinet, dichiara l'intento di fondare un'estetica tutta futurista del Cinematografo, che nasca dalle solide basi di una profonda

## Futurismo

conoscenza delle sue valenze linguistiche e che si esprima con la realizzazione di un prodotto cinematografico tutto futurista come un film (Marinetti, 1913).

Parallelamente Bragaglia, ispirato dai suoi interessi astrologici e occultisti e forte dell'esperienza tecnica sulla fotografia, prevede la tele-foto e il telefono-televisore, confermando ulteriormente la spiccata sensibilità futurista, verso i media della contemporaneità e le sue estensioni tecnologiche plausibili.

Da una prima fase di interesse per il Cinematografo come medium preso nelle sue evidenze psico-sociologiche, si passa all'inizio del 1914 ad un timido ma eloquente accenno critico verso un Cinematografo passatista che *sorgendo come teatro senza parole, ha registrato tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario*.

Nello stesso anno un tentativo di "ignobile contraffazione" di un *Pathé Journal* spacciato come film futurista, porta alla luce le capacità di coinvolgimento del nuovo mezzo in azione, che incuriosisce il pubblico italiano ma anche lo stesso Marinetti.

Marinetti, aveva in realtà già pensato di realizzare un secondo film in Francia, con la collaborazione di Valentine de Saint Pont (firmataria del *manifesto futurista della lussuria*), ma la guerra interruppe la lavorazione di questa pellicola.

Nel 1914 Marinetti compie un viaggio a Mosca e Pietroburgo dove frequenta il cabaret *Cane randagio*, senza incontrare gli interpreti russi del Futurismo che erano dissidenti verso la linea italiana del movimento.

Il primo Futurismo Russo nato con Michail Larionov e Natal'ja Goncarova, *cubofuturisti* prima che fondatori del [raggismo](#), riserva a un Marinetti snob e con il fare di un capo in visita a una delle sue filiali, un'accoglienza non troppo calorosa che non favorisce una proficua presa di contatto con i prodotti più innovativi del movimento russo.

*Gli sfruttatori del Futurismo* del Aprile 1914 il primo documento successivo al viaggio in Russia di Marinetti

## Nota sul Futurismo anticlericale

La maggior parte dei critici e degli studiosi crede che il Futurismo sia movimento che non ha alcuna ascendenza massonica. Che Marinetti sia anticlericale è da più parti ampiamente ricordato, ma ciò non smentisce che lo stesso concetto di anticlericalismo, corrisponde con il pensiero deista che attribuisce ogni cosa all'esistenza di un Dio, e che si palesa per Marinetti con una religione artificiale dove scienza e misticismo viaggiano compenetrati.

Questo aspetto esoterico o più opportunamente spiritista, si esprime attraverso la pratica di sedute spiritiche che per Marinetti rappresentano l'immensificazione percettiva dell'IO, nei confronti della realtà circostante, e non una semplice anticipazione della metafisica Dada, in realtà di segno opposto, o dei tratti esoterici surrealisti di natura psicoanalitica.

Per i futuristi il culto della scienza si esprime con un'arte sacra, che appare conciliante con i dogmi simultanei del culto cattolico che non individua un doppio o multiplo di Dio.