



I S E M P R E V E R D E

FILIPPO TOMMASO MARINETTI



Manifesti e scritti vari

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

F. T. Marinetti

Uccidiamo il Chiaro di Luna!

aprile 1909

1.

— Olà! grandi poeti incendiarî, fratelli miei futuristi!... Olà! Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D'Alba, Mazza! Usciamo da Paralisi, devastiamo Podagra e stendiamo il gran Binario militare sui fianchi del Gori-sankar, vetta del mondo!

Uscivamo tutti dalla città, con un passo agile preciso, che sembrava volesse danzare cercan-

do ovunque ostacoli da superare. Intorno a noi, e nei nostri cuori, l'immensa ebrietà del vecchio sole europeo, che barcollava tra nuvole color di vino... Quel sole ci sbatté sulla faccia la sua gran torcia di porpora incandescente, poi crepò, vomitandosi tutto all'infinito.

Turbini di polvere aggressiva; acciecante fusione di zolfo, di potassa e di silicati per le vetrate dell'Ideale!... Fusione d'un nuovo globo solare che presto vedremo risplendere!

— Vigliacchi! — gridai, voltandomi verso gli abitanti di Paralisi, ammucchiati sotto di noi, massa enorme di obici irritati, già pronti per i nostri futuri cannoni.

«Vigliacchi! Vigliacchi!... Perché queste vostre strida di gatti scorticati vivi?... Temete forse che appicchiamo il fuoco alle vostre catapecchie?... Non ancora!... Dovremo pur scaldarci nell'inverno

prossimo!... Per ora, ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni, come ponti fradici!... La guerra?... Ebbene, sì: essa è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà!... Sì, la guerra! Contro di voi, che morite troppo lentamente, e contro tutti i morti che ingombrano le nostre strade!...

«Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!... Che mai pretendono le donne, i sedentarî, gl'invalidi, gli ammalati, e tutti i consiglieri prudenti? Alla loro vita vacillante, rotta da lugubri agonie, da sonni tremebondi e da incubi gravi, noi preferiamo la morte violenta e la glorifichiamo come la sola che sia degna dell'uomo, animale da preda.

«Vogliamo che i nostri figliuoli, seguano allegramente il loro capriccio, avversino brutalmente i vecchi e sbeffeggino tutto ciò che è consacrato dal tempo!

«Questo v'indigna? Mi fischiate?... Alzate la voce!... Non ho udita l'ingiuria! Più forte! Che cosa? Ambiziosi?... Certamente! Siamo degli ambiziosi, noi, perché non vogliamo strofinarci ai vostri fetidi velli, o gregge puzzolente, color di fango, canalizzato nelle strade antiche della Terra!... Ma “ambiziosi” non è la parola esatta! Noi siamo piuttosto dei giovani artiglieri in baldoria!... E voi dovete, anche a vostro dispetto, abituarvi al frastuono dei nostri cannoni! Che cosa dite?... Siamo pazzi?... Evviva! Ecco finalmente la parola che aspettavo!... Ah! Ah! Bellissima trovata!... Prendete con cautela questa parola d'oro massiccio, e tornatevene presto in processione, per celarla

nella più gelosa delle vostre cantine! Con quella parola fra le dita e sulle labbra, potrete vivere ancora venti secoli... Per conto mio, vi annuncio che il mondo è fradicio di saggezza!...

«È perciò che noi oggi insegnamo l'eroismo metodico e quotidiano, il gusto della disperazione, per la quale il cuore dà tutto il suo rendimento, l'abitudine all'entusiasmo, l'abbandono alla vertigine...

«Noi insegnamo il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bianchi e fissi dell'Ideale... E noi stessi daremo l'esempio, abbandonandoci alla furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addosso una bella divisa scarlatta, sgar-giante al sole, ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili... Così appunto la calura di una sera estiva spalma i campi d'uno scivolante fulgòre di lucciole.

«Bisogna che gli uomini elettrizzino ogni giorno i loro nervi ad un orgoglio temerario!... Bisogna che gli uomini giuochino d'un tratto la loro vita, senza spiare i biscazzieri bari e senza controllare l'equilibrio delle *roulettes*, stando chini sui vasti tappeti verdi della guerra, covati dalla fortunosa lampada del sole. Bisogna, – capite? – bisogna che l'anima lanci il corpo in fiamme, come un brutto lotto, contro il nemico, l'eterno nemico che si dovrebbe inventare se non esistesse!...

«Guardate laggiù, quelle spiche di grano, allineate in battaglia, a milioni... Quelle spiche, agili soldati dalle baionette aguzze, glorificano la forza del pane, che si trasforma in sangue, per sprizzar dritto, fino allo Zenit. Il sangue sappiatelo, non ha valore né splendore, se non liberato, col ferro o col fuoco, dalla prigione delle arterie! E noi insegneremo a tutti i soldati *armati* della terra come il

sangue debba essere versato... Ma, prima, converrà ripulire la grande Caserma dove voi pullulate, insetti che siete!... Ci vorrà poco... Frattanto, cimici, potete ancora tornare, per questa sera, agl'immondi giacigli tradizionali, su cui noi non vogliamo più dormire!»

Mentre volgevo loro le spalle, io sentii, dal dolore della mia schiena, che troppo a lungo avevo trascinato, nella rete immensa e nera della mia parola, quel popolo moribondo, coi suoi ridicoli guizzi di pesce ammucchiato sotto l'ultima ondata di luce che la sera spingeva alle scogliere della mia fronte.

2.

La città di Paralisi, col suo gridìo di pollaio, coi suoi orgogli impotenti di colonne troncate, con le sue cupole tronfie che partoriscono statuette me-

schine, col capriccio dei suoi fumi di sigaretta sopra bastioni puerili offerti ai buffetti... scomparve alle nostre spalle, danzando al ritmo dei nostri passi veloci.

Davanti a me, ancora distante alcuni chilometri, si delineò ad un tratto il Manicomio, alto sulla groppa di una collina elegante, che sembrava trotterellare come un puledro.

— Fratelli, — diss'io — riposiamoci per l'ultima volta, prima di muovere alla costruzione del gran Binario futurista!

Ci coricammo, tutti fasciati dall'immensa follia della Via Lattea, all'ombra del Palazzo dei vivi, e subito tacque il fracasso dei grandi martelli quadrati dello spazio e del tempo... Ma Paolo Buzzi, non poteva dormire, poiché il suo corpo spossato sussultava ad ogni istante alle punture delle stelle velenose che ci assalivano da ogni parte.

— Fratello! — mormorò — scaccia lontano da me codeste api che ronzano sulla rosa porporina della mia volontà!

Poi si riaddormentò nell'ombra visionaria del Palazzo ricolmo di fantasia, da cui saliva la melopea cullante ed ampia della eterna gioia.

Enrico Cavacchioli sonnacchiava e sognava ad alta voce:

— Io sento ringiovanire il mio corpo ventenne!... Io ritorno, d'un passo sempre più infantile, verso la mia culla... Presto, rientrerò nel ventre di mia madre!... Tutto, dunque, mi è lecito!... Voglio preziosi gingilli da rompere... Città da schiacciare, formicai umani da sconvolgere!... Voglio addomesticare i Venti e tenerli a guinzaglio... Voglio una muta di venti, fluidi levrieri, per dar la caccia ai cirri flosci e barbuti.

La respirazione dei miei fratelli dormenti fingeva il sonno di un mare possente, su una spiaggia. Ma l'entusiasmo inesauribile dell'aurora traboccava già dalle montagne, tanto copiosamente la notte aveva dovunque versato profumi e linfe eroiche. Paolo Buzzi, bruscamente sollevato da quella marea di delirio, si contorse, come nell'angoscia di un incubo.

— Li udite i singhiozzi della Terra?... La Terra agonizza nell'orrore della luce!... Troppi soli si chinarono al suo livido capezzale! Bisogna lasciarla dormire!... Ancora! Sempre!... Datemi delle nuvole, dei mucchi di nuvole, per coprire i suoi occhi e la sua bocca che piange!

A queste parole il Sole ci porse dall'estremità dell'orizzonte, il suo tremulo e rosso volante di fuoco.

— Alzati, Paolo! — gridai allora. — Afferra quella ruota!... Io ti proclamo guidatore del mondo!... Ma, ahimè, noi non potremo bastare al gran lavoro del Binario futurista! Il nostro cuore è ancora pieno di un ciarpame immondo: code di pavoni, pomposi galli di banderuole, leziosi fazzoletti profumati!... E non abbiamo ancora scacciate dal nostro cervello le lugubri formiche della saggezza... Ci vogliono dei pazzi!... Andiamo a liberarli!

Ci avvicinammo alle mura imbevute di gioia solare, costeggiando una sinistra vallata, ove trenta gru metalliche sollevano stridendo, dei vagoncini pieni d'una biancheria fumigante, inutile bucato di quei Puri, lavati già da ogni sozzura di logica.

Due alienisti comparvero, categorici, sulla soglia del Palazzo. Io non avevo fra le mani che uno smagliante fanale d'automobile; e fu col suo manico di lucido ottone che inculcai loro la morte.

Dalle porte spalancate, pazzi e pazze scamiati, seminudi, eruppero a migliaia, torrenzialmente, così da ringiovanire e ricolorare il volto rugoso della Terra.

Alcuni vollero subito brandire, come bastoni d'avorio, i campanili lucenti; altri si misero a giocare al cerchio con delle cupole... Le donne pettinavano le loro lontane capigliature di nuvole con le acute punte di una costellazione.

— O pazzi, o fratelli nostri amatissimi, seguitemi!... Noi costruiremo il Binario sulle cime di tutte le montagne, fino al mare! Quanti siete?... Tremila?... Non basta! D'altronde la noia e la monotonia troncheranno in breve il vostro bello slancio... Corriamo a domandar consiglio alle belve dei serragli accampati alle porte della Capitale. Sono gli esseri più vivi, i più sradicati, i meno vegetali! Avanti!... A Podagra! A Podagra!...

E partimmo, scarica formidabile di una chiusa immane.

L'esercito della follia si avventò di pianura in pianura, colò per le valli, ascese rapido alle cime, con lo slancio fatale e facile d'un liquido entro enormi vasi comunicanti, e infine mitragliò di grida, di fronti e di pugni le mura di Podagra che risuonò come una campana.

Dopo avere ubbriacati, uccisi o calpestati i guardiani, la gesticolante marea inondò l'immenso corridoio melmoso del serraglio, le cui gabbie, piene di velli danzanti ondeggiavano nel vapore delle urine selvatiche e oscillavano più leggiere che gabbie di canarini fra le braccia dei pazzi.

Il regno dei leoni ringiovanì la Capitale. La ribellione delle criniere e il voluminoso sforzo delle groppe inarcate a leva scolpivano le facciate. La loro forza di torrente, scavando il selciato, trasfor-

mò le vie in altrettanti tunnel dalle vòlte scoppiate. Tutta la tistica vegetazione degli abitanti di Podagra fu infornata nelle case, le quali, piene di rami urlanti, tremavano sotto la impetuosa grandinata di sgomento che crivellava i tetti.

Con bruschi slanci e con lazzi da *clowns*, i pazzi inforcavano i bei leoni indifferenti, che non li sentivano, e quei bizzarri cavalieri esultavano ai tranquilli colpi di coda che ad ogni istante li gettavano a terra... Ad un tratto, le belve si arrestarono, i pazzi tacquero, davanti alle mura che non si muovevano più...

— I vecchi son morti!... I giovani sono fuggiti!... Meglio così!... Presto! Siano divelti i parafulmini e le statue!... Saccheggiamo gli scrigni colmi d'oro!... Verghe e monete!... Tutti i metalli preziosi saranno fusi, pel gran Binario militare!...

Ci precipitammo fuori, coi pazzi gesticolanti e le pazze scarmigliate, coi leoni, le tigri e le pantere cavalcate a nudo da cavalieri che l'ebbrezza irrigidiva contorceva ed esilarava freneticamente.

Podagra non fu più che un immenso tino, pieno di un rosso vino dai gorgi spumosi, che colava veemente dalle porte, i cui ponti levatoi erano imbuti trepidanti e sonori...

Attraversammo le rovine dell'Europa ed entrammo nell'Asia, sparpagliando lontano le orde terrorizzate di Podagra e di Paralisi, come i seminatori gettano la semente con un gran gesto circolare.

3.

A notte piena, eravamo quasi in cielo, su l'altipiano persiano, sublime altare del mondo, i cui gradini smisurati portano popolose città. Allineati

all'infinito lungo il Binario ansavamo su crogiuoli di barite, di alluminio e di manganese, che a quando a quando spaventavano le nuvole con la loro esplosione abbagliante; e ci sorvegliava, in cerchio, la maestosa ronda dei leoni che, erette le code, sparse al vento le criniere, foravano il cielo nero e profondo coi loro ruggiti tondi e bianchi.

Ma, a poco a poco, il lucente e caldo sorriso della luna traboccò dalle nuvole squarciate. E, quando ella apparve infine, tutta grondante dell'inebriante latte delle acacie, i pazzi sentirono il loro cuore staccarsi dal petto e salire verso la superficie della liquida notte.

Ad un tratto, un grido altissimo lacerò l'aria; un rumore si propagò, tutti accorsero... Era un pazzo giovanissimo, dagli occhi di vergine, rimasto fulminato sul Binario.

Il suo cadavere fu subito sollevato. Egli teneva fra le mani un fiore bianco e desioso, il cui pistillo s'agitava come una lingua di donna. Alcuni vollero toccarlo, e fu male, poiché rapidamente, con la facilità di un'aurora che si propaga sul mare, una verdura singhiozzante sorse per prodigio dalla terra increspata di onde inattese.

Dal fluire azzurro delle praterie, emergevano vaporose chiome d'innomerevoli nuotatrici, che schiudevano sospirando i petali delle loro bocche e dei loro occhi umidi. Allora, nell'inebbriante diluvio dei profumi, vedemmo crescere distesamente intorno a noi una favolosa foresta, i cui fogliami arcuati sembravano spossati da una brezza troppo lenta. Vi ondeggiava una tenerezza amara... Gli usignuoli bevevano l'ombra odorosa con lunghi gorgoglii di piacere, e a quando a quando scoppiavano a ridere nei cantucci gio-

cando a rimpiazzino come fanciulli vispi e maliziosi. Un sonno soavissimo vinceva lentamente l'esercito dei pazzi, che si misero a urlare dal terrore.

Irruenti, le belve si precipitarono a soccorrerli. Per tre volte, stretti in gomitoli balzanti, e con assalti uncinati di rabbia esplosiva, le tigri caricarono gli invisibili fantasmi di cui ribolliva la profondità di quella foresta di delizie... Finalmente, fu aperto un varco: enorme convulsione di fogliami feriti, i cui lunghi gemiti svegliarono i lontani echi loquaci appiattati nella montagna. Ma, mentre ci accanivamo, tutti, a liberar le nostre gambe e le nostre braccia dalle ultime liane affettuose, sentimmo a un tratto la Luna carnale, la Luna dalle belle coscie calde, abbandonarsi languidamente sulle nostre schiene affrante.

Si udì gridare nella solitudine aerea degli altipiani:

— Uccidiamo il chiaro di Luna!

Alcuni accorsero alle cascate vicine; gigantesche ruote furono inalzate, e le turbine trasformarono la velocità delle acque in magnetici spassimi che s'arrampicarono a dei fili, su per alti pali, fino a dei globi luminosi e ronzanti.

Fu così che trecento lune elettriche cancellarono coi loro raggi di gesso abbagliante l'antica regina verde degli amori.

E il Binario militare fu costruito. Binario stravagante che seguiva la catena delle montagne più alte e sul quale si slanciarono tosto le nostre veeementi locomotive impennacchiate di grida acute, via da una cima all'altra, gettandosi in tutti i precipizi e arrampicandosi dovunque, in cerca di abissi affamati, di svolti assurdi e d'impossibili zig-

zag... Tutt'intorno, da lontano, l'odio illimitato segnava il nostro orizzonte irto di fuggiaschi... Erano le orde di Podagra e di Paralisi, che noi rovesciammo nell'Indostan.

4.

Accanito inseguimento... Ecco scavalcato il Gange! Finalmente il soffio impetuoso dei nostri petti fugò davanti a noi le nuvole striscianti, dagli avvolgimenti ostili, e noi scorgemmo all'orizzonte i sussulti verdastri dell'Oceano Indiano, a cui il sole metteva una fantastica museruola d'oro... Sdraiato nei golfi di Oman e del Bengala, esso preparava perfidamente l'invasione delle terre.

All'estremità del promontorio di Cormorin, orlato di una poltiglia di ossami biancastri, ecco l'Asino colossale e scarno la cui groppa di cartapeccora grigiastra fu incavata dal peso delizioso della

Luna... Ecco l'Asino dotto, dal membro prolioso rammentato di scritture, che raglia da tempo immemorabile il suo rancore asmatico contro le brume dell'orizzonte, dove tre grandi vascelli s'avanzano immobili, con le loro velature simili a colonne vertebrali radiografate.

Subito, l'immensa mandra delle belve cavalcate dai pazzi protese sui flutti musci innumerevoli, sotto il turbinò delle criniere che chiamavano l'Oceano alla riscossa. E l'Oceano rispose all'appello, inarcando un dorso enorme e squassando i promontorî prima di prender lo slancio. Esso provò lungamente la propria forza, agitando le anche e ripiegando il ventre sonoro fra le sue vaste fondamenta elastiche. Poi, con un gran colpo di reni, l'Oceano poté sollevare la propria massa e sormontò la linea angolosa delle rive... Allora, la formidabile invasione cominciò.

Noi marciavamo nell'ampio accerchiamento delle onde scalpitanti, grandi globi di schiuma bianca che rotolavano e crollavano, docciando le schiene dei leoni... Questi, allineati in semicerchio intorno a noi, prolungavano da ogni parte le zanne, la bava sibilante e gli urli delle acque. Talvolta, dall'alto delle colline, guardavamo l'Oceano gonfiare progressivamente il suo profilo mostruoso, come un'immensa balena che si spingesse innanzi su un milione di pinne. E fummo noi che lo guidammo così fino alla catena dell'Imalaia, aprendo, come un ventaglio, il formicolio delle orde in fuga che volevamo schiacciare contro i fianchi del Gorisankar.

— Affrettiamoci, fratelli miei!... Volete dunque che le belve ci sorpassino? Noi dobbiamo rimanere in prima fila malgrado i nostri lenti passi che pompano i succhi della terra... Al diavolo queste

mani vischiose e questi piedi che trascinano radici!... Oh! noi non siamo che poveri alberi vagabondi! Vogliamo delle ali!... Facciamoci dunque degli aeroplani.

— Saranno azzurri! — gridarono i pazzi — azzurri, per sottrarci meglio agli sguardi del nemico, e per confonderci con l'azzurro del cielo, che, quando c'è vento, garrisce sulle vette come un'immensa bandiera.

E i pazzi rapirono mantelli turchini alla gloria dei Budda, nelle antiche pagode, per costruire le loro macchine volanti.

Noi ritagliammo i nostri aeroplani futuristi nella tela color d'ocra dei velieri. Alcuni avevano ali equilibranti e portando i loro motori, s'inalzavano come avvoltoi insanguinati che sollevassero in cielo vitelli convulsi.

Ecco: il mio biplano multicellulare a coda direttiva: 100 HP, 8 cilindri, 80 chilogrammi... Ho fra i piedi una minuscola mitragliatrice, che posso scaricare premendo un bottone d'acciaio...

E si parte, nell'ebbrezza di un'agile evoluzione, con un volo vivace, crepitante, leggero e cadenzato come un canto d'invito a bere e a ballare.

— Urrà! Siam degni finalmente di comandare il grande esercito dei pazzi e delle belve scatenate!... Urrà! Noi dominiamo la nostra retroguardia: l'Oceano col suo avviluppamento di schiumanti cavallerie!... Avanti, pazzi, pazze, leoni, tigri, e pantere! Avanti, squadroni di flutti!... I nostri aeroplani saranno per voi, a volta a volta, bandiere di guerra e amanti appassionate! Deliziose amanti che nuotano, aperte le braccia, sull'ondeggiar dei fogliami, o che indugiano mollemente sull'altalena della brezza!... Ma guardate

lassù, a destra, quelle spole azzurre... Sono i pazzi, che cullano i loro monopiani sull'amaca del vento del sud!... Io intanto, sto seduto come un tessitore davanti al telaio e vo tessendo l'azzurro serico del cielo!... Oh! quante fresche vallate, quanti monti burberi, sotto di noi!... Quanti greggi di pecore rosee, sparsi sui declivi delle verdi colline che si offrono al tramonto!... Tu le amavi, anima mia!... No! No! Basta! Tu non godrai più, mai più, di simili insipidezze!... Le canne colle quali un tempo facevamo delle zampogne formano l'armatura di questo aeroplano!... Nostalgia! Ebbrezza trionfale!... Presto avremo raggiunti gli abitanti di Podagra e di Paralisi, poiché voliamo rapidi ad onta delle raffiche avverse... Che dice l'anemometro?... Il vento che ci è contrario ha una velocità di cento chilometri all'ora!... Che importa? Io salgo a duemila metri, per sorpassare

l'altipiano... Ecco! Ecco le orde!... Là, là, davanti a noi, e già sotto ai nostri piedi!... Guardate, laggiù, a picco, fra gli ammassi di verdura, la tumultuante follia di quel torrente umano che s'accanisce a fuggire!... Questo fracasso?... È lo schianto degli alberi! Ah! Ah! Le orde nemiche sono ormai cacciate contro l'alta muraglia del Gorisankar!... E noi diamo loro battaglia!... Udite? Udite i nostri motori come applaudono?... Olà, grande Oceano Indiano, alla riscossa!

L'Oceano ci seguiva solennemente, atterrando le mura delle città venerate e gettando di sella le torri illustri, vecchi cavalieri dall'armatura sonora, crollati giù dagli arcioni marmorei dei templi.

— Finalmente! Finalmente! Eccoti dunque davanti a noi, gran popolo formicolante di Podagrosi e di Paralitici, lebbra schifosa che divora i bei fianchi della montagna... Noi voliamo rapidi con-

tro di voi, fiancheggiati dal galoppo dei leoni, nostri fratelli, e abbiamo alle spalle l'amicizia minacciosa dell'Oceano, che ci segue da vicino per impedire che s'indietreggi!... È soltanto una precauzione, poiché non vi temiamo!... Ma voi siete innumerevoli!... E potremmo esaurire le nostre munizioni, invecchiando durante la carneficina!... Io regolerò il tiro!... L'alzo a ottocento metri!

Attenti!... Fuoco!... Oh! l'ebbrezza di giocare alle biglie della Morte!... E voi non potrete carpircele!... Indietreggiate ancora? Questo altipiano sarà presto superato!... Il mio aeroplano corre sulle sue ruote, scivola sui pattini e s'alza a volo di nuovo!... Io vado contro il vento!... Bravissimi, i pazzi!... Continuate il massacro!... Guardate! Io tolgo l'accensione e calo giù tranquillamente, a volo librato, con magnifica stabilità, per toccar terra dove più ferve la mischia!

«Ecco la furibonda copula della battaglia, vulva gigantesca irritata dalla foia del coraggio, vulva informe che si squarcia per offrirsi meglio al terrifico spasimo della vittoria imminente! È nostra, la vittoria... ne sono sicuro, poiché i pazzi lanciano già al cielo i loro cuori, come bombe!... L'alzo a cento metri!... Attenti!... Fuoco!... Il nostro sangue?... Sì! Tutto il nostro sangue, a fiotti, per ricolorare le aurore ammalate della Terra!... Sì, noi sapremo riscaldarti fra le nostre braccia fumanti, o misero Sole, decrepito e freddoloso, che tremi sulla cima del Gorisankar!...

F. T. Marinetti

Prefazione futurista a «Revolverate» di

Gian Pietro Lucini

Da un'atmosfera d'idee ancora confuse e caotiche, lampeggiò improvvisa una parola di fiamma che resiste oramai a tutte le raffiche

«FUTURISMO»

Nelle colonne del «Figaro» io riassunsi, con laconiche e violente affermazioni tutto quello che il Futurismo significa, tutte le aspirazioni demolitrici della parte più giovane e migliore della nostra generazione, stanca di adorare il passato, nauseata dal pedantismo accademico, avida di originalità temeraria e anelante verso una vita avventurosa, energica e quotidianamente eroica.

Subito scoppiarono innumerevoli polemiche; avemmo difensori entusiasti e detrattori idrofobi; e ne fummo soddisfatti perché noi amiamo la lotta ancor più della Verità.

«Al manicomio!... Pazzi!... Incendiarii!...» si gridò da ogni parte, in Italia.

Meno facili a sgomentarsi, meno vili e più sottilmente ragionatori, gli americani parteciparono alla discussione mondiale plaudendo risolutamente al Futurismo, e, pur lamentando come una loro debolezza la mancanza di una tradizione classica e gloriosa, essi lodarono quei figli della vecchia Europa i quali manifestavano alfine il bisogno di far *tabula rasa* d'un passato troppo venerato e troppo imitato. A Parigi, intanto, il Futurismo veniva riconosciuto come il più logico programma intellettuale di una gioventù virilmente educata nell'amore degli *sports* violenti. Ai manifesti e alle

polemiche, succedono, ecco, i fatti: le opere dei Poeti.

È l'ora propizia.

Gli uomini ridiventano mitici! Le viscere della terra vomitano i mostri della velocità. Il ferro fossile cerca il fulmineo fuoco. Si onorano gli atleti, i corridori di stadio e di cielo.

La natura è un cumulo di portentosi amori che procreano le forze conquistatrici dell'Assoluto. Lo spazio è vinto. Le membra caduche degli uomini corrono rapide coi pensieri e danno la scalata al regno delle stelle come nei sogni del Poeta.

Nasce dunque la nuova Poesia!

Al prorompere vertiginoso delle odierne correnti reali si accompagna un magnifico, vergine scoppio di energie ideali. La Poesia vuol cantare diverso ed universale. È l'età stessa che sospinge gli ingegni all'atto d'audacia e di speranza.

Il presente non mai come in questi tempi apparve staccato dalla catena genetica del passato, figlio di sé stesso e generatore formidabile delle potenze future. Le voci che si levano dal Mondo, i moti che il Mondo medesimo inaugura per opera dell'Umanità rivelata, suscitano echi e proiettano miraggi di meraviglia sulla distesa delle vicende a venire. Anche i profili delle cose, degli esseri, degli eventi sembrano mutarsi.

La Poesia di tutto ciò è presaga. I Poeti, del presagio, vanno spasimando. Oggi, più che mai, non fa dell'arte se non chi fa della guerra. Degne di gloria non appaiono che le fronti erette a violentare il Mistero, a gettare la sfida verso le mostruosità tentatrici dell'Impossibile. In Italia, nel paese di tutte le tirannidi intellettuali e morali, è sacro dovere combattere sempre e dovunque con l'arma della Poesia: di una Poesia libera,

emancipata da tutti i vincoli tradizionali, ritmata alla sinfonia dei comizi, delle officine, delle automobili, degli aeroplani volanti. È, questa, l'unica impresa degna di innamorare la generazione successa a quella che fece la Patria sulle campagne del sangue. L'epoca delle battaglie non è finita per le anime essenzialmente italiane. Su questa divina terra i Poeti accettano di vivere a patto di essere ancora e più che sempre Eroi. E il Futurismo, scuola di eroismo e di ebrezza, è nato.

Del Futurismo, G. P. Lucini è il più strano avversario, ma anche, involontariamente, il più strenuo difensore.

Il suo spirito socratico, la sua cultura enorme, il suo isolamento doloroso dagli esseri e dai frangenti reali ne fanno un uomo che serba tenace gli amori per molte varie propagini del Passato. Egli ha dichiarato di non essere un settatore del Futu-

rismo. E sia. Ma se non tali i suoi amori, tutti i suoi odî sono i nostri. La intera sua mirabile azione letteraria si risolve in un'avversione implacabile delle formule cieche ed impure onde così spesso la Poesia italiana, anche celebratissima, è andata rivestendosi, specie in questi ultimi anni di equivoca fortuna, e il Lucini ha strenuamente combattuto queste viete forme consunte, nella sua opera magistrale: *Il Verso libero*, che è senza dubbio una delle più alte, delle più sfolgoranti vette del pensiero umano.

Egli adora i libri dei grandi Morti come la secrezione ancora meno corrotta di questa corrottissima carne umana; e lo si deve comprendere. Tuttavia odia l'Accademia e tutte le sue bastiglie, e lo si deve esaltare; ogni suo conato letterario è come un gesto meccanico fatto per dare luce nuova ai fantasmi ed aria nuovissima alle parole;

egli ha foggato dei vocaboli diversi; ne ha accolti dagli idiomi stranieri; ha tracciato, spesso, negli impeti alati, i segni alla lingua che parleranno, un giorno, i nostri poemi più spasimati; del Verso Libero egli ha fatto, infine, una ragion poetica che sorpassa lo stesso valore della sua opera ed asurge a cànone di ogni evoluzione estetica per il futuro. Non distruttore, ma edificatore barbarico. Non settatore, sia pure: ma futurista bellissimamente perverso, suo malgrado; ma enigma di per sé stesso e con sé stesso; ma, perciò solo, giudice pessimo del proprio psicologico mistero; fossile, ammettiamolo, ma sbalorditivamente acceso. Perciò il Futurismo, che ama i riverberi delle fornaci, lo reclama.

Le nostre affinità sono grandissime. S'egli le nega ha torto: noi abbiamo ragione. E il volume che appare sotto la nostra bandiera, solo col suo

titolo minaccioso e frastornante lo sta a dimostrare. Non si può sparare un'arma se non contro un bersaglio che stia davanti.

D'altronde tutto l'atteggiamento eroico di questo uomo, nella vita e nell'arte, prova la sua aborigena natura di futurista. Araldo dell'evoluzione letteraria, Gian Pietro Lucini ha sempre considerato il Verso Libero come il simbolo e lo strumento più naturale di quell'evoluzione. Egli fu, da giovanissimo, il provocatore più ardente delle prime scaramucce liberiste in Italia: paese nel quale (son sue parole) la pigrizia della critica, il nessun interesse del pubblico, la mancanza di atmosfera sociale e di istituti politici favorevoli, l'eccessivo sospetto reciproco lasciarono svampare la tendenza tra molto fumo di parole innocue e tra molte risate, *riserbando (è nella speranza) decisioni*

vive e vigorose per un tempo meno manifatturiero e per una patria più libera.

Ecco, quindi, subito, l'uomo che si è fatto, del futuro, la sua bandiera etico-politico-sociale.

Ma sentite, attraverso questa meravigliosa definizione del fenomeno poetico, tutto il valore estetico-futurista di questa tipica contraddizione intellettuale personificata:

Ho usato, da giovanissimo, a dubitare dei maestri: volli maestra l'esperienza. Dal fatto che conosceva, estraeva le leggi; ogni fatto rappresenta per me un tipo anormale; la somma delle anomalie, coi loro rapporti, significa la vita; e la vita ha leggi generali, a punto differenziali perché è sintesi, nello scambio e nel ricambio, delle anomalie che popolano lo spazio e che esistono nel tempo. Così non mi accontentai affatto di quelle defini-

zioni che i lessici competenti ed i professori mi sciorinavano sopra il *concetto di Poesia*. Per conto mio, sottoposi alla abituale dissociazione questo fenomeno d'intelligenza, questo modo di vivere del cervello umano, ed ai reagenti molto caustici della mia critica trovava che si scomponeva in due elementi primi e fondamentali: *Imagine* e *Musica*, come l'acqua si dispone alla elettrolisi ne' suoi due gas produttori, idrogeno e ossigeno. Tutto che in letteratura sarà Musica e Imagine, legato indissolubilmente, sì che l'una sia nell'altra compenetrata, ma non perda la sua natura, né si confonda; sì che l'altra vesta la prima, non con abiti posticci, e comperati dal rigattiere, ma con giuste maglie e perfette guaine seriche e dorate, sarà Poesia.

Non cerco misure prestabilite (versi), non sequenze numerate di misure (strofe), non asse-

gnati e complicati modi di accento, di rime, di elisioni, di dieresi: ma è *verso, strofe, poema logico e naturale*, POESIA insomma, ciò che viene espresso con una ingenuità, o con una raffinatezza, in quel modo nativo e sonoro su cui la gamma risuoni e la plastica informi: ciò che rende un concetto ed un pensiero poetico in tutte le loro sfumature, in quel suono ed in quel colore per cui hanno vita e vibrano personalmente le idee presentate.

... lo sentiva, così, di cooperare, colla mia opera e colla mia volontà, al bisogno che promanava dal tempo, alla necessità della mia aspirazione. Certo, in qualche modo era obbligato ad esprimere parole che riguardavano al divenire, non al presente immediato. Ma colui che vuol essere attuale in qualche punto di vita, non può essere il contemporaneo, perché nel momento stesso nel

quale egli pronuncia la sillaba, il fatto è già compiuto: e sta cadendo nel passato chi vuol essere semplicemente ligio ad una verità oggi brillante, domani già annubilata, dopo domani tramontata per sempre. Io amo la verità, che, come le stelle nascoste tuttora al telescopio e ricercate dal suo obbiettivo, esistono ma non sono ancora disegnate dalle carte del planisfero. Sarà prossimo il giorno in cui sorgeranno sull'orizzonte: e con più tardano a salire, con più duratura la loro permanenza.

Con questi criteri, Gian Pietro Lucini entrò, adolescente, a combattere nel torneo dei Poeti; fu subito un uomo d'armi tetro, vestito di ferro nero, panoplia imperterrita, vivente, pronta, piuttosto che a cedere, a morire nel suo chiuso ma lucido destino di lutto. Colpi ne diede, ne parò, ne accol-

se. Egli, per noi, resta, ancora oggi, come significazione ideale, la più misteriosa e provata figura guerriera della Poesia italiana scaraventatasi a mischia dopo il Foscolo.

Ma sappiate, oggi, dopo tanto, quello che ancora sente e confessa di sé questa nobile ermetica Maschera di ferro:

Oggi torno a professare li stessi principii, come quando incominciai: ed ho l'orgoglio di una coscienza intatta e ferma e *la superbia di aver preveduto*. Delle voci giovani sento vicino ripetere, con altre parole, lo stesso motivo, ancora embrionale ma sincero ed intenso. L'altra generazione che ci segue è più audace, pretende di più, ci incalza e ci vuol sorpassare: ha fretta di mettersi in mostra, ma confonde volentieri, perché è più facile, il successo col merito. Svampato l'impeto, sa-

ziato l'appetito, si fermerà a meditare: dopo, colle forze rinnovate ed allenate dalla avventura, potrà scoprire e divulgare altre verità forse opposte alle nostre e più utili. *Non me ne dolgo; l'opera loro non può distruggere la nostra: la continuerà.* Alcuni adolescenti generosi si sono accostumati a chiamarmi *Maestro*. Ed ho paura di questo onore, perché tra noi italiani, si fregiano calvizie e barbe canute, ed io mi sorprendo tuttora nello specchio, che raramente mi consiglia, con barba e capelli oscuri e pieni. *Il mio vezzo di guardare avanti sempre* mi svia le occhiate da quanto mi seguita: e la speranza mi sostiene oltre il merito. *Però non ho mai pronunciato verdetto definitivo che lascio ai preti ed ai legislatori. Tutto quanto si dice e si spera non può essere che provvisorio: è nella attualità un anello di congiunzione a collegare*

il trascorso col divenire. L'ideale umano d'arte è nel cammino indefinito.

Oggi, quando le dinamo sono gonfie di energia elettrica, trasformazione della forza di una cascata, e danno luce, fondono metalli; e vi è un'entelekeja tangibile nell'atomo del radium che è la condensazione degli elettroni irradianti, oggi, al fumo delle officine e delle vaporiere, alle idealità libertarie, allo sforzo generoso delle ricchezze della mente e dei forzieri, alla grande inquietudine egoistica ed imperialista dei popoli ed alla cosciente generosità, al sacrificio divino del singolo per una conquista di scienza e di libertà: oggi, risuona consuona e dà il metro: il verso libero. Domani, conquistata e sicura la viabilità aerea, confusa la morte colla vita, fusi in una grande famiglia li uomini in pienissima libertà, l'espressione della lirica sarà la semplice parola comune e fa-

migliare d'affetto e d'amore, la sicura parola mistica, riconfortata dalla simpatia universale; perché l'uomo avrà consacrata a sé stesso, la sua eterna divinità e non potrà più temere di sé, dei fratelli, di quanto sta sopra il firmamento e sotto, dentro le viscere fucinanti della terra. La poesia sarà imperialmente sovrana, l'accento consueto della famiglia redenta dalla ossessione del dio e dei padroni per sé ed al proprio destino.

Gian Pietro Lucini può anch'Egli combattere il Futurismo. Noi abbiamo voluto sorprenderlo in fallo con sé stesso, citando le parole più compromettenti della sua Arte Poetica, e soprattutto pubblicando i suoi versi nei quali squillano senza ritegno tutte le fanfare che hanno ispirato il Manifesto della nuova Scuola. Il che, in fine, è sperabile

torni ad onore non meno del poeta discolo che dei suoi editori ed amici futuristi.

Noi, d'altronde, abbiamo comuni con lui, oltre a tante ribellioni estetiche, le rabbie che oggi maggiormente urgono nelle nostre vene, e cioè l'odio per ogni forma di politica pacifista e l'esecrazione dell'Austria.

Volgono anni di diplomazia vigliacca. Serva è più che mai l'Italia al Pangermanismo, che cova gli eventi per calare, orrendamente barbaro, contro l'anima sfolgorante degli italiani *vivi*. E noi, con sulle labbra i versi esplosivi di Gian Pietro Lucini, affrettiamo l'ora divina in cui potremo, ancora giovani, scagliarci sull'orme eterne di Garibaldi alle balze del Tirolo, e, a costo della vita, accender fiamme di bandiere spiegate, su cataste di cadaveri austriaci, rovesciati nel sangue, giù dalla montagna.

Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo

Contro Venezia passatista

27 aprile 1910

Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico.

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vo-

gliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.

Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago Italiano.

Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi.

Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiamati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture.

Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobigliata.

L'8 luglio 1910, 800000 foglietti contenenti questo manifesto furono lanciati dai poeti e dai pittori futuristi dall'alto della Torre dell'Orologio sulla folla che tornava dal Lido. Così cominciò la campagna che i futuristi sostengono da 3 anni contro Venezia passatista.

Il seguente Discorso contro i Veneziani, improvvisato dal poeta Marinetti alla Fenice, suscitò una terribile battaglia. I futuristi furono fischiati, i passatisti furono picchiati.

I pittori futuristi Boccioni, Russolo, Carrà punteggiarono questo discorso con schiaffi sonori. I pugni di Armando Mazza, poeta futurista che è anche un atleta restarono memorabili.

Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani

Veneziani!

Quando gridammo: «Uccidiamo il chiaro di luna!»

noi pensammo a te, vecchia Venezia fradicia di romanticismo!

Ma ora la voce nostra si amplifica, e soggiungiamo ad alte note «Liberiamo il mondo dalla tirannia dell'amore! Siamo sazi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia!»

Perché dunque ostinarti Venezia, a offrirci donne velate ad ogni svolto crepuscolare dei tuoi canali?

Basta! Basta!... Finiscila di sussurrare osceni inviti a tutti i passanti della terra o Venezia, vecchia ruffiana, che sotto la tua pesante mantiglia di mosaici, ancora ti accanisci ad apprestare estenuanti notti romantiche, querule serenate e paurose imboscate!

Io pure amai, o Venezia, la sontuosa penombra del tuo Canal Grande, impregnata di lussurie

rare, e il pallore febbrile delle tue belle, che scivolano giù dai balconi per scale intrecciate di lampi, di fili di pioggia e di raggi di luna, fra i tintinni di spade incrociate...

Ma basta! Tutta questa roba assurda, abbominabile e irritante ci dà la nausea! E vogliamo ormai che le lampade elettriche dalle mille punte di luce taglino e strappino brutalmente le tue tenebre misteriose, ammalianti e persuasive!

Il tuo Canal Grande allargato e scavato, diventerà fatalmente un gran porto mercantile. Treni e tramvai lanciati per le grandi vie costruite sui canali finalmente colmati vi porteranno cataste di mercanzie, tra una folla sagace, ricca e affaccendata d'industriali e di commercianti!...

Non urlate contro la pretesa bruttezza delle locomotive dei tramvai degli automobili e delle biciclette in cui noi troviamo le prime linee della gran-

de estetica futurista. Potranno sempre servire a schiacciare qualche lurido e grottesco professore nordico dal cappelluccio tirolese.

Ma voi volete prostrarvi davanti a tutti i forestieri, e siete di una servilità ripugnante!

Veneziani! Veneziani! Perché voler essere ancora sempre i fedeli schiavi del passato, i lerci custodi del più grande bordello della storia, gl'infermieri del più triste ospedale del mondo, ove languono anime mortalmente corrotte dalla lue del sentimentalismo?

Oh! le immagini non mi mancano, se voglio definire la vostra inerzia vanitosa e sciocca come quella di un figlio di grand'uomo o di un marito di cantante celebre! I vostri gondolieri, non potrei forse paragonarli a dei becchini intenti a scavare cadenzatamente delle fosse in un cimitero inondato?

Ma nulla può offendervi, poiché la vostra umiltà è smisurata!

Si sa, d'altronde, che voi avete la saggia preoccupazione di arricchire la Società dei Grandi Alberghi, e che appunto per questa vi ostinate ad imputridire senza muovervi!

Eppure, voi foste un tempo invincibili guerrieri e artisti geniali, navigatori audaci, ingegnosi industriali e commercianti instancabili... E siete divenuti camerieri d'albergo, ciceroni, lenoni, anti-quarî, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, pittori plagiari e copisti. Avete dunque dimenticato di essere anzitutto degl'Italiani, e che questa parola, nella lingua della storia, vuol dire: *costruttori dell'avvenire?*

Oh! non vi difendete coll'accusar gli effetti avvilenti dello scirocco! Era ben questo vento torrido e bellicoso, che gonfiava le vele degli eroi di Le-

panto! Questo stesso vento africano accelererà ad un tratto, in un meriggio infernale, la sorda opera delle acque corrosive che minano la vostra città venerabile.

Oh! come balleremo, quel giorno! Oh! come plaudiremo alle lagune, per incitarle alla distruzione! E che immenso ballo tondo danzeremo in giro all'illustre ruina! Saremo tutti pazzamente allegri, noi, gli ultimi studenti ribelli di questo mondo troppo saggio!

Così, o Veneziani, noi cantammo, danzammo e ridemmo davanti all'agonia dell'isola di File, che morì come un sorcio decrepito dietro la diga d'Assuan, immensa trappola dalle botole elettriche, nella quale il genio futurista dell'Inghilterra imprigiona le fuggenti acque sacre del Nilo!

Alzate pure le spalle, e gridatemi che sono un barbaro, incapace di gustare la divina poesia che ondeggia sulle vostre isole incantatrici!

Via! non avete motivo di esserne molto orgogliosi!...

Liberate Torcello, Burano, l'Isola dei Morti, da tutta la letteratura ammalata e da tutta l'immensa fantasticheria romantica di cui le hanno velate i poeti avvelenati dalla febbre di Venezia, e potrete, ridendo con me considerare quelle isole come mucchi di sterco che i mammoth lasciarono cadere qua e là nell'attraversare a guado le vostre preistoriche lagune!

Ma voi le contemplate stupidamente, felici di marcire nella vostra acqua sporca, per arricchire senza fine la Società dei Grandi Alberghi, che prepara con cura le notti eleganti di tutti i grandi sulla terra!

Certo, non è cosa da poco, l'eccitarli all'amore. Sia pure vostro ospite un Imperatore, bisogna che egli navighi lungamente nel sudiciume di questo immenso acquaio pieno di cocci istoriati, bisogna che i suoi gondolieri zappino coi remi parecchi chilometri di escrementi liquefatti, in un divino odor di latrina passando accanto a barche ricolme di belle immondizie, tra equivoci cartocci galleggianti, per poter giungere da vero Imperatore alla sua mèta, contento di sé e del suo scettro imperiale!

Ecco, ecco quale fu la vostra gloria fino ad oggi, o Veneziani!

Vergognatevene! Vergognatevene! e gettatevi supini gli uni sugli altri, come sacchi pieni di sabbia per formare il bastione, sul confine, mentre noi prepareremo, una grande e forte Venezia in-

dustriale, commerciale e militare sull'Adriatico,
gran lago italiano!

F. T. Marinetti

Contro la Spagna passatista

Pubblicato dalla rivista «Prometeo» di Madrid –
giugno 1911

Ho sognato d'un gran popolo: – certo del vostro, Spagnuoli!

L'ho visto avanzarsi, d'età in età, conquistando le montagne, salendo sempre più in alto, verso la grande luce che splende oltre le cime inaccessibili.

Dall'alto dello Zenit, ho contemplato in sogno le vostre innumerevoli navi ben cariche, formanti lunghi cortei di formiche sulla verde prateria del mare, così da congiungere isole ad isole, come

tanti formicai, e indifferenti ai cicloni, pedate formidabili di un dio che voi non temete.

Quanto a voi, costruttori di città, soldati e bifolchi, camminavate di un passo forte che faceva le strade, trascinando una lunga retroguardia di donne, di fanciulli, e di perfidi monaci.

E furono questi che vi tradirono, attirando sul vostro esercito in marcia tutti i pesanti climi d'Africa, stregoni e lenoni aerei che complottano nelle cupe gole della Sierra Nevada.

Mille brezze avvelenatrici spiavano il vostro passaggio; mille morbide primavere dall'ali di vampiro vi assopirono voluttuosamente. Subito le lupe della lussuria, urlarono in fondo ai boschi. Ai lenti soffi rosei del crepuscolo, gli uomini schiacciarono sotto i baci le donne ignude fra le loro braccia. Forse speravano essi di fare impazzire di gelosia le stelle, inafferrabili, perdute lontano,

nell'abisso delle notti!... Oppure, la paura di morire li spingeva a ripetere senza fine i giuochi della morte nei letti dell'amore! – Certo, le ultime fiamme dell'Inferno che andava spegnendosi lambirono le loro schiene di maschi accaniti sui bei sessi golosi...

E frattanto il vecchio sole cristiano moriva in un tumulto di nuvole striate di sangue, che scoppiarono ad un tratto, per vomitare, rossa e ribollente, la Rivoluzione francese, formidabile uragano di giustizia.

Nell'immensa inondazione di libertà, cancellate finalmente tutte le strade dell'autorità, voi gridaste lungamente la vostra angoscia ai monaci sornioni che facevan cauti la ronda intorno alle vostre ricchezze ammucciate.

Ed eccoli tutti chini su di voi, borbottando:

«Figliuoli, entrate, entrate, con noi nella cattedrale di Dio!... È antica, ma solida ancora! Entrate, pecorelle... Riparatevi in questo ovile! Ascoltate le sante campane amorevoli, che fanno ondeggiare i loro suoni come le Andalusie fanno ondeggiare i loro fianchi rotondi. Noi abbiamo coperti di rose e di viole gli altari della Madonna. La penombra delle cappelle è misteriosa come quella della camera nuziale. Le fiamme dei nostri ceri sono simili ai garofani rossi che ridono tra i denti delle vostre languide femmine... Venite! Avrete amore, profumi, oro e seta, e avrete anche delle canzoni, poiché la Vergine è indulgente!...»

A queste parole, voi staccaste gli occhi dalle costellazioni indecifrabili, e la vasta paura dei firmamenti vi spinse nei portici affamati della cattedrale, sotto la voce liquefacente dell'organo, che vi spezzò completamente le ginocchia.

Ed ora che vedo?... Nella notte impenetrabile, la cattedrale trema sotto la rabbia di una pioggia scrosciante. Il terrore soffocante solleva a stento, dovunque, giganteschi macigni di tenebre. L'uragano con una voce desolata accompagna i gemiti lunghi dell'organo, e a quando a quando le loro voci commiste si prolungano in un fracasso di ruina. Sono le mura del chiostro che crollano!...

Spagnuoli! Spagnuoli! Che mai aspettate, così atterrati dallo spavento, con la faccia al suolo nell'ammorbante fetore dell'incenso e dei fiori fradici, in questa navata di cattedrale, arca immonda che non può salvarvi dal diluvio, bestiame cristiano, né condurvi al cielo?... Alzatevi! Arrampicatevi fino alle vostre vetrate ancora spalmate di mistica luna, e contemplate lo spettacolo degli spettacoli!...

Ecco levarsi subitamente in un prodigio, più alta che le *sierras* di ebano, la sublime Elettricità, unica e divina madre dell'umanità futura, l'Elettricità dal torso guizzante d'argento vivo, l'Elettricità dalle mille braccia sfolgoranti e violette...

Ecco! Ecco!... Essa lancia da ogni parte le sue Folgori di diamante, giovani, danzanti e nude, che corrono, per azzurre scale serpeggianti, all'assalto, all'assalto della Cattedrale nera!

Sono più di diecimila, palpitanti, affannate, che si scagliano all'assalto sotto la pioggia, scavalcando i muri, cacciandosi dappertutto, mordendo il ferro fumante delle grondaie e spezzando, con tuffi pazzeschi, le madonne dipinte delle vetrate.

Ma voi tremate in ginocchio come alberi schiantati in un torrente... Alzatevi!... I più anziani si affrettino a sollevare sulle loro spalle la miglior parte delle vostre ricchezze. Agli altri, ai più gio-

vani un compito più allegro!... Siete voi gli uomini di vent'anni? Sta bene: Ascoltatemi!...

Brandite un candelabro d'oro massiccio e servitevene come di una mazza volteggiante, per fraccassare il cranio ai monaci e ai sagrestani!...

Poltiglia sanguinosa, rossa imbottitura con cui tapperete i buchi della vòlta e le vetrate infrante.

Una sanguinante armatura di diaconi e d'arcidiaconi, d'arcivescovi e di cardinali, incastrati l'uno nell'altro, intrecciate le braccia e le gambe, sosterrà le mura pieganti della navata!

Ma affrettatevi dunque, prima che le Folgore trionfanti si avventino su di voi per punirvi della vostra colpa millenaria!...

Poiché voi siete colpevoli del delitto d'estasi e di sonno. Poiché voi siete colpevoli di non aver voluto vivere e di avere assaporata la morte a piccoli sorsi... Colpevoli di aver soffocato in voi lo

spirito, la volontà e l'orgoglio conquistatore, sotto tristi guanciali d'amore, di nostalgia, di lussuria, e di preghiera!...

Ed ora sfondate i battenti della porta, che scricchiolano sui loro cardini vivi!... La bella terra di Spagna è stesa davanti a voi, tutta bruciata dalla sete e tutta pesta da un sole implacabile. Essa vi mostra il suo ventre abbrustolito e disseccato... Correte, correte dunque a soccorrerla!... Perché mai indugiate? Ah! un fossato vi arresta; il gran fossato medioevale che difendeva la Cattedrale... Ebbene: colmatelo, vecchi, gettandovi le ricchezze che vi opprimono la schiena!... Giù, giù tutto insieme: quadri sacri, statue immortali, chitarre grondanti di chiaro di luna, arnesi preferiti dagli avi, metalli e legni preziosi!... Il fossato è troppo vasto, e non vi resta più nulla per riempirlo?... A

voi, dunque! Sacrificatevi! Gettatevi giù alla vostra volta!... I vostri vecchi corpi ammucchiati prepareranno la strada alla grande speranza del mondo.

E voi, giovani, voi, coraggiosi, passate sopra!... Che c'è?... Ancora un ostacolo?... Ah! non è altro che un cimitero!... A galoppo!... A galoppo!... Attraversatelo sgambettando come una banda di scolari in baldoria!... Sconvolgete le erbe, le croci e le tombe!... Come rideranno i vostri avi!... Rideranno di una gioia futurista, felici, follemente felici di sentirsi calpestati da piedi più possenti dei loro!

Che cosa portate?... Delle zappe?... Sbarazzatevi!... Esse non hanno scavato altro che fosse mortuarie!...

Per sconvolgere la terra della vita inebriante, ne fucinerete delle altre, fondendo l'oro e l'argento degli *ex-voto*!

Finalmente, finalmente, voi potete scatenare i vostri sguardi liberati sotto il vasto garrire rivoluzionario delle bandiere dell'aurora!

I fiumi in libertà vi indicheranno la via!... I fiumi che snodano alfine le loro verdi e seriche sciarpe di frescura sulla terra dalla quale avete spazzate via le immondizie clericali!

Poiché, sappiatelo bene, Spagnuoli: il vecchio cielo cattolico lasciando piover giù le sue ruine ha fecondato involontariamente la siccità del vostro grande Altipiano centrale!

Per calmare la vostra sete durante la vostra marcia entusiastica mordetevi fino al sangue le labbra, che vorrebbero ancora pregare, perché imparino a comandar al Destino schiavo!... Camminate dritto!... Dovete disabituare dalla terra le vostre ginocchia indolenzite poiché ormai non le

piegherete più se non per schiacciare i vostri antichi confessori, bizzarri inginocchiatoi!

Essi agonizzano – udite? – sotto questo crollare di pietre e questi urti pesanti di frana che cadenzano i vostri passi... Ma guai a voi se volgete la testa... La vecchia Cattedrale nera può ben sprofondarsi, a poco a poco, con le sue vetrate mistiche e i suoi buchi di vólta debitamente otturati con la fetida poltiglia dei monaci e dei sagrestani!

Conclusioni futuriste

Il progresso della Spagna contemporanea non potrà compiersi senza la formazione di una ricchezza agricola e di una ricchezza industriale.

Spagnuoli! Voi giungerete infallibilmente a questo risultato mediante l'autonomia municipale, e regionale, divenuta indispensabile, e l'istruzione

popolare, alla quale il governo deve consacrare ogni anno i 60 milioni di *pesetas* assorbiti dal culto e dal clero.

Bisogna per questo estirpare in modo totale, e non parziale, il clericalismo, e distruggere il suo corollario, collaboratore e difensore: il Carlismo.

La monarchia abilmente difesa da Canalejas, sta facendo appunto ora questa bella operazione chirurgica.

Se la monarchia non riesce a condurla a termine, se vi sarà, da parte del primo ministro o dei suoi successori, debolezza o tradimento, verrà la volta della repubblica radico-socialista, con Lerroux e Iglesias, che, con mano rivoluzionaria, farà un taglio più profondo e forse definitivo nella carne avvelenata del paese.

Frattanto gli uomini politici, i letterati e gli artisti devono lavorare energicamente, coi loro libri, i lo-

ro discorsi, le loro conferenze e i loro giornali, a trasformare completamente l'intellettualità spagnuola.

1. Essi devono, per giungere a questo, esaltare l'orgoglio nazionale sotto tutte le sue forme;

2. Difendere e sviluppare la dignità e la libertà individuali;

3. Propagare e glorificare la scienza vittoriosa e il suo eroismo quotidiano;

4. Dividere nettamente l'idea di patria, d'esercito potente e di guerra possibile dall'idea di monarchia reazionaria e clericale;

5. Fondere l'idea di patria, d'esercito potente e di guerra possibile con l'idea di progresso e di proletariato libero. Educare patriotticamente il proletariato.

6. Trasformare senza distruggerle tutte le qualità essenziali della razza spagnuola e cioè: l'amore del pericolo e della lotta, il coraggio temerario, l'ispirazione artistica, la spavalderia arrogante e la destrezza muscolare che aureolarono di gloria i vostri poeti, i vostri cantori, i vostri danzatori, i vostri Don Giovanni, e i vostri *matadores*.

Tutte queste energie traboccanti possono essere canalizzate nei laboratori e nelle officine, sulla terra, sul mare e in cielo, per le innumerevoli conquiste della scienza;

7. Combattere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna ideale, gli alcool del sentimento e le monotone battaglie dell'adulterio, che estenuano gli uomini di venticinque anni;

8. Difendere la Spagna dal maggiore dei pericoli e dalla più grave delle epidemie intellettuali; il *passatismo*, cioè il culto metodico e stupido del

passato, l'immondo commercio delle nostalgie storiche.

Sappiate, sappiate, Spagnuoli, che la gloriosa Spagna d'un tempo non è *assolutamente nulla* di fronte alla Spagna che le vostre mani futuriste fabbricheranno un giorno.

Semplice problema di volontà che bisogna risolvere, spezzando brutalmente il circolo vizioso di preti, di *toreros*, e di suonatori di serenate, nel quale vivete ancora.

Vi lagnate nel vostro paese del fatto che i monelli delle vostre città morte, possono liberamente lanciare dei sassi contro i preziosi merletti di pietra dei vostri Alhambra e contro le vecchie vetrate inimitabili delle vostre chiese!

Oh! via! date dei dolci a codesti monelli benefici poiché vi salvano senza volerlo, dalla più infame

e perniciosa delle industrie: lo sfruttamento degli stranieri.

Quanto ai turisti milionari, impotenti *voyeurs* stupefatti che fiutano le tracce dei grandi uomini d'azione e si divertono talvolta a coprire i loro fragili cranii con un vecchio elmo di guerriero, – disprezzateli tutti, con la loro stupidaggine chiacchierona e col denaro con cui possono arricchirvi! Impedite loro di venire a visitare la vostra Spagna, come vengono a visitare Roma, Venezia, Firenze, ideali cimiteri!...

So bene che c'è chi si sforza di allucinarvi coi guadagni enormi che potrebbe darvi il commercio sapiente del vostro glorioso passato... Sputatevi sopra, e voltate la testa!...

Voi siete degni, Spagnuoli, di essere dei lavoratori eroici non già dei ciceroni, dei lenoni, dei pittori copisti, dei restauratori di vecchi quadri, degli

archeologi pedanti e dei fabbricanti di falsi capolavori.

Guardatevi dall'attirare sulla Spagna le grottesche carovane dei ricconi cosmopoliti, che portano a spasso il loro snobismo ignorante, la loro stupidità inquieta, la loro sete morbosa di nostalgia e i loro sessi restii, invece d'impiegare le loro ultime forze e le loro ricchezze alla costruzione del Futuro!...

I vostri alberghi sono pessimi, le vostre cattedrali ruinano... Tanto meglio! tanto meglio! Rallegratevi! Rallegratevi! Avete bisogno di grandi porti commercianti, di città industriali, di campagne ubertose irrigate dai vostri grandi fiumi ancora inoperosi.

Voi non ambite, che io sappia, di fare della Spagna una Spagna di Baedeker, stazione cli-

matica di primo ordine: mille musei, centomila panorami e rovine illustri *a volontà!*

F. T. Marinetti

Manifesto tecnico della letteratura futurista

11 maggio 1912

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali.

Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!

Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fuma-
iuoli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.

2. Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.

3. Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.

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

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

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

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

7. Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. (Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una **gradazione di analogie**

sempre più vaste, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi.)

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

Quando nella mia *Battaglia di Tripoli*, ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice ad una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana.

Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto di

immagini nuove senza di che non è altro che anemia e clorosi.

Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione. Bisogna – dicono – risparmiare la meraviglia del lettore. Eh! via! Curiamoci, piuttosto, della fatale corrosione del tempo, che distrugge non solo il valore espressivo di un capolavoro, ma anche la sua forza di stupefazione. Le nostre vecchie orecchie troppe volte entusiaste non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner? Bisogna dunque abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto.

8. Non vi sono categorie d'immagini, nobili o grossolane o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né prefe-

renze né partiti-presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

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

Ecco un esempio espressivo di una catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale:

Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante, e sinistra, e divina, al volante di un invisibile centocavalli, che rugge con scoppii d'impazienza. Oh! certo fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitombolo fracassante o la vittoria!... Volete che io vi faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore? A vostra

scelta signora... Voi somigliate per me, a un tribuno proteso, la cui lingua eloquente, instancabile, colpisce al cuore gli uditori in cerchio, commossi... Siete, in questo momento, un trapano onnipotente, che fora in tondo il cranio troppo duro di questa notte ostinata... Siete, anche, un laminatoio, un tornio elettrico, e che altro? Un gran cannello ossidrico che brucia, cesella e fonde a poco a poco le punte metalliche delle ultime stelle!...

(Battaglia di Tripoli)

In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano, nel loro volo tutto un gruppo d'alberi.

Per avvolgere e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle **strette reti d'immagini o analogie**, che verranno lanciate nel mare miste-

rioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio *Mafarka il futurista* è un esempio di una simile fitta rete di immagini:

Tutta l'acre dolcezza della gioventù scomparsa gli saliva su per la gola, come dai cortili delle scuole salgono le grida allegre dei fanciulli verso i maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire i bastimenti...

Ed ecco ancora tre reti d'immagini:

Intorno al pozzo della Bumeliana, sotto gli olivi folti, tre cammelli comodamente accovacciati nella sabbia si gargarizzavano dalla contentezza, come vecchie grondaie di pietra, mescolando il ciac-ciac dei loro sputacchi ai tonfi regolari della pompa a vapore che dà da bere alla città. Stridori e dissonanze futuriste, nell'orchestra profonda

delle trincee dai pertugi sinuosi e dalle cantine sonore, fra l'andirivieni delle baionette, archi di violino che la rossa bacchetta del tramonto infiamma di entusiasmo...

È il tramonto-direttore d'orchestra, che con un gesto ampio raccoglie i flauti sparsi degli uccelli negli alberi, e le arpe lamentevoli degli insetti, e lo scricchiolìo dei rami, e lo stridìo delle pietre. È lui che ferma a un tratto i timpani delle gamelle e dei fucili cozzanti, per lasciar cantare a voce spiegata sull'orchestra degli strumenti in sordina, tutte le stelle d'oro, ritte, aperte le braccia, sulla ribalta del cielo. Ed ecco una gran dama allo spettacolo... Vastamente scollacciato, il deserto infatti mette in mostra il suo seno immenso dalle curve liquefatte, tutte verniciate di belletti rosei sotto le gemme crollanti della prodiga notte. (*Battaglia di Tripoli*)

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

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

Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc.

Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con **l'ossessione lirica della materia.**

Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna.

Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conoscere-

mo l'istinto generale allorché avremo conosciuto gl'istinti delle diverse forze che lo compongono.

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

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

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

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

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

Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

La materia fu sempre contemplata da un *io* distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane.

L'uomo tende a insudiciare della sua gioia giovane o del suo dolore vecchio la materia, che possiede una ammirabile continuità di slancio verso un maggiore ardore, un maggior movimento, una maggiore suddivisione di sé stessa. La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta.

Essa appartiene intera al poeta divinatore che saprà liberarsi dalla sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali perché è soltanto intelligente. Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi.

Il periodo latino che ci ha servito finora era un gesto pretensioso col quale l'intelligenza tracotante e miope si sforzava di domare la vita multiforme e misteriosa della materia. Il periodo latino era dunque nato morto.

Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascerne illogico, ci daranno le linee generali di una **psicologia intuitiva della materia**. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di

faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica.

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

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

compresi, non è necessario. Noi ne abbiamo fatto a meno, d'altronde, quando esprimevamo frammenti della sensibilità futurista mediante la sintassi tradizionale e intellettiva.

La sintassi era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica e dell'architettura dell'universo. La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perché la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso.

Indiscutibilmente la mia opera si distingue nettamente da tutte le altre per la sua spaventosa potenza di analogia. La sua ricchezza inesauribile d'immagini uguaglia quasi il suo disordine di punteggiatura logica. Essa mette capo al primo

manifesto futurista, sintesi di una 100 HP lanciata alle più folli velocità terrestri.

Perché servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali.

Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondolii, e dalle cadenze tranquillizzanti!» Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. **Facciamo coraggiosamente il «brutto» in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità.** Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni

giorno sull'*Altare dell'Arte*! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente **le parole in libertà**!

Non c'è in questo, niente di assoluto né di sistematico. Il genio ha raffiche impetuose e torrenti melmosi. Esso impone talvolta delle lentezze analitiche ed esplicative. Nessuno può rinnovare improvvisamente la propria sensibilità. Le cellule morte sono commiste alle vive. L'arte è un bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi, grande inaffiatoio di eroismo che inonda il mondo. I microbi – non lo dimenticate – sono necessari alla salute dello stomaco e dell'intestino. Vi è anche una specie di microbi necessaria alla vitalità dell'**arte**, **questo prolungamento della foresta delle nostre vene**, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo.

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

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

Risposte alle obiezioni

11 agosto 1912

Disprezzo gli scherzi e le ironie innumerevoli, e rispondo alle interrogazioni scettiche e alle obiezioni importanti lanciate dalla stampa europea contro il mio *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

1. Quelli che hanno capito ciò che intendevo per *odio dell'intelligenza* hanno voluto scorgervi la influenza della filosofia di Bergson. Certo costoro non sanno che il mio primo poema epico: *La Conquête des Étoiles*, pubblicato nel 1902, recava nella prima pagina, a guisa di epigrafe, questi tre versi di Dante:

O insensata cura dei mortali,
Quanto son difettivi *sillogismi*
Quei che *ti fanno in basso batter l'ali*.
(*Paradiso* – Canto XI)

E questo pensiero di Edgardo Poe:

... lo spirito poetico – codesta facoltà più sublime di ogni altra, ormai lo sappiamo, – poiché verità della massima importanza non potevano esserci rivelate se non da quell'*Analogia* la cui eloquenza, irrecusabile per l'immaginazione, nulla dice *alla ragione inferma e solitaria*.

(Edgardo Poe – *Colloquio fra Monos e Una*)

Assai prima di Bergson questi due genî creatori coincidevano col mio genio affermando nettamente il loro odio per l'intelligenza strisciante, inferma e solitaria, e accordando tutti i diritti all'immaginazione intuitiva e divinatoria.

2. Quando parlo d'intuizione e d'intelligenza non intendo già di parlare di due domini distinti e nettamente separati. Ogni spirito creatore ha potuto constatare, durante il lavoro di creazione,

che i fenomeni intuitivi si fondevano coi fenomeni dell'intelligenza logica.

È quindi impossibile determinare esattamente il momento in cui finisce l'ispirazione incosciente e comincia la volontà lucida. Talvolta quest'ultima genera bruscamente l'ispirazione, talvolta invece l'accompagna. Dopo parecchie ore di lavoro accanito e penoso, lo spirito creatore si libera ad un tratto dal peso di tutti gli ostacoli, e diventa, in qualche modo, la preda di una strana spontaneità di concezione e di esecuzione. La mano che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lungi dal cervello, che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall'alto, con una terribile lucidità, le frasi inattese che escono dalla penna.

Questo cervello dominatore contempla impassibile o dirige, in realtà, i balzi della fantasia che

agitano la mano? È impossibile rendersene conto. In quei momenti, io non ho potuto notare, dal punto di vista fisiologico, che un gran vuoto allo stomaco.

Per *intuizione*, intendo dunque uno stato del pensiero quasi interamente intuitivo e incosciente. Per *intelligenza*, intendo uno stato del pensiero quasi interamente intellettuale e volontario.

3. La poesia ideale che io sogno, e che altro non sarebbe se non il seguirsi ininterrotto dei secondi termini delle analogie, non ha nulla a che fare con l'allegoria. L'allegoria, infatti, è il seguirsi dei secondi termini di parecchie analogie, tutte legate insieme *logicamente*. L'allegoria è anche, talvolta, il secondo termine sviluppato e minuziosamente descritto, di una analogia.

Al contrario io aspiro a dare il seguirsi illogico, non più esplicativo, ma intuitivo, dei secondi termini di molte analogie tutte slegate e molto spesso opposte l'una all'altra.

4. Tutti gli stilisti di razza hanno potuto constatare facilmente che l'avverbio non è soltanto una parola che modifica il verbo, l'aggettivo o un altro avverbio, ma anche un legamento musicale che unisce i differenti suoni del periodo.

5. Credo necessario sopprimere l'aggettivo e l'avverbio, perché sono ad un tempo, e a volta a volta, i festoni variopinti, i panneggi a sfumature, i piedistalli, i parapetti e le balaustre del vecchio periodo tradizionale.

È appunto mediante un uso sapiente dell'aggettivo e dell'avverbio, che si ottiene il dondolio melodioso e monotono della frase, il suo

sollevarsi interrogativo e commovente e il suo cadere riposante e graduale di onda sulla spiaggia. Con una emozione sempre identica, l'anima trattiene il fiato, trema un poco, supplica di essere calmata e respira infine ampiamente quando l'ondata delle parole ricade, con la sua punteggiatura di ghiaia e la sua eco finale.

L'aggettivo e l'avverbio hanno una triplice funzione: esplicativa, decorativa e musicale, mediante la quale indicano l'andatura grave o leggera, lenta o rapida del sostantivo che si muove nella frase. Sono, a volta a volta, i bastoni o le grucce del sostantivo. La loro lunghezza e il loro peso regolano il passo dello stile che è sempre necessariamente sotto tutela, e gli impediscono di riprodurre il volo dell'immaginazione.

Scrivendo per esempio: «Una donna giovane e bella cammina rapidamente sul lastricato di mar-

mo», lo spirito tradizionale si affretta a spiegare che quella donna è giovane e bella, quantunque l'intuizione dia semplicemente un movimento bello. Più tardi, lo spirito tradizionale annuncia che quella donna cammina rapidamente, e aggiunge infine che essa cammina su un lastricato di marmo.

Questo procedimento puramente esplicativo, privo d'imprevisto, imposto anticipatamente a tutti gli arabeschi, zig-zag e sobbalzi del pensiero, non ha più ragione di essere. È quindi press'a poco sicuro che non s'ingannerà chi farà il contrario.

Inoltre è innegabile che abolendo l'aggettivo e l'avverbio si ridarà al sostantivo il suo valore essenziale, totale e tipico.

Io ho, d'altronde, un'assoluta fiducia nel sentimento di orrore che provo pel sostantivo che si

avanza seguito dal suo aggettivo come da uno strascico o da un cagnolino. Talvolta, quest'ultimo è tenuto a guinzaglio da un avverbio elegante. Talvolta il sostantivo porta un aggettivo davanti e un avverbio di dietro, come i due cartelloni d'un uomo-sandwich. Sono altrettanti spettacoli insopportabili.

6. Perciò appunto io ricorro alla aridità astratta dei segni matematici, che servono a dare le quantità riassumendo tutte le spiegazioni, senza riempitivi, ed evitando la mania pericolosa di perder tempo in tutti i cantucci della frase, in minuziosi lavori da cesellatore, da gioielliere o da lustrascarpe.

7. Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto

del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione. Le lettere maiuscole indicheranno al lettore i sostantivi che sintetizzano una analogia dominatrice.

8. La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopее, anche le più cacofoniche, che riproducono gli innumerevoli rumori della materia in movimento.

Tutte queste elastiche intuizioni, con le quali io completo il mio *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, sono sbocciate successivamente nel mio cervello mentre creavo la mia nuova opera

futurista, della quale ecco un frammento fra i più significativi:

Battaglia

Peso + Odore

Mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone **tumbtumb**
allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione
marcia Tintinnò zaini fucili zoccoli chiodi cannoni
criniere ruote cassoni ebrei frittelle pani-all'olio
cantilene bottegucce zaffate lustreggìo cispà puz-
zo cannella muffa flusso e riflusso pepe ris-
sa sudiciume turbine aranci-in-fiore filigrana mi-
seria dadi scacchi carte gelsomino + nocemosca-
ta + rosa arabesco mosaico carogna pungiglioni
acciabattìo mitragliatrici = ghiaia + risacca +
rane Tintinnò zaini fucili cannoni ferraglia atmo-
sfera = piombo + lava + 300 fetori + 50 profumi
selciato materasso detriti sterco-di-cavallo caro-

gne flic-flac ammassarsi cammelli asini **tumb-**
tuuuum cloaca Souk-degli-argentieri dedalo seta
azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh
archi scavalcare biforcazione piazzetta pullulìo
concerìa lustrascarpe gandouras burnous formi-
colìo colare trasudare policromìa avvolgimento
escrescenze fessure tane calcinacci demolizione
acido-fenico calce pidocchiume Tintinnìo
zaini **tatatatata** zoccoli chiodi cannoni cassoni
frustate panno-da-uniforme lezzo-d'agnelli via-
senza-uscita a-sinistra imbuto a-destra quadrivio
chiaroscuro bagno-turco frittture muschio giunchi-
glie fiore-d'arancio nausea essenza-di-rosa insi-
dia ammoniacca artigli escrementi morsi carne +
1000 mosche frutti secchi carrube ceci pistacchi
mandorle regimi-banani datteri **tumbtumb**
caprone cusscuss-ammuffito aromi zafferano ca-
trame uovo-fradicio cane-bagnato gelsomino

gaggia sandalo garofani maturare intensità ribolli-
mento fermentare tuberosa Imputridire sparpa-
gliarsi furia morire disgregarsi pezzi briciole pol-
vere eroismo **tatatata** fuoco-di-fucileria **pic**
pac pun pan pan mandarino lana-fulva mitraglia-
trici raganelle ricovero-di-lebbrosi piaghe avanti
carne-madida sporcizia soavità etere Tintinnò
zaini fucili cannoni cassoni ruote benzoino tabac-
co incenso anice villaggio rovine bruciato ambra
gelsomino case sventramenti abbandono giarra-
di-terracotta **tumbtumb** violette ombrie pozzi asi-
nello asina cadavere sfracellamento sesso esibi-
zione aglio bromi anice brezza pesce
abete-nuovo rosmarino pizzicherie palme sabbia
cannella Sole oro bilancia piatti piombo cielo seta
calore imbottitura porpora azzurro torrefazione
Sole = vulcano + 3000 bandiere atmosfera preci-
sione corrida furia chirurgia lampade raggi

bisturì scintillò biancherie deserto clinica ×
20000 braccia 20000 piedi 10000 occhi mirini
scintillazione attesa operazione sabbie forni-di-
navi Italiani Arabi 4000 metri battaglioni caldaie
comandi stantuffi sudore bocche fornaci
perdio avanti olio **tatatata** ammoniaca > gaggè
viole sterchi rose sabbie barbaglio-di-specchi tut-
to camminare aritmetica tracce obbedire ironia
entusiasmo ronzio cucire dune guanciali
zigzags rammendare piedi mole scricchiolò sab-
bia inutilità mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane
Avanguardie: 200 metri caricate-alla-baionetta
avanti Arterie rigonfiamento caldo fermentazione
capelli ascelle rocchio fulvoro biondezza aliti +
zaino 18 chili prudenza = altalena ferraglie salva-
danaio mollezza: 3 brividi comandi sassi rabbia
nemico calamita leggerezza gloria eroismo
Avanguardie: 100 metri mitragliatrici fucilate eru-

zione violini ottone **pim pum pac pac tim tum**

mitragliatrici **tataratatarata** Avanguardie: 20

metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-
guadi generale-isolotto staffette-cavallette sab-
bie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-
martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizio-
ne divisione obici-sottrazione granata-cancellatu-
ra grondare colare frana blocchi valanga

Avanguardie: 3 metri miscuglio andirivieni incol-
larsi scollarsi lacerazione fuoco sradicare cantieri
frana cave incendio pànico accieramento schiac-
ciare entrare uscire correre zacchere Vite-
razzi cuori-ghiottonerie baionette-forchette mor-
dere trinciare puzzare ballare saltare rabbia cani-
esplosione obici-ginnasti fragori-trapezi esplosio-
ne rosa gioia ventri-inaffiatoi teste-foot-ball spar-
pagliamento

Cannone 149-elefante artiglieri-cornacs issa-oh

collera leve lentezza pesantezza centro carica
fantino metodo monotonìa allenatori distanza
gran-premio parabola x luce **zang-tumb-tuum**
mazza infinito Mare = merletti-smeraldi-fre-
schezza-elasticità-abbandonno-mollezza coraz-
zate-acciaio-concisione-ordine Bandiera-di-com-
battimento (prati cielo-bianco-di-caldo sangue) =
Italia forza orgoglio-italiano fratelli mogli madre
insonnia gridò-di-strilloni gloria dominazione caf-
fè racconti-di-guerra

Torri cannoni-virilità-volate erezione telemetro
estasi **tumb-tumb** 3 secondi **tumbtumb** onde
sorrisi risate cic ciac plaff pluff gluglugluglu gio-
care-a-rimpiattino cristalli vergini carne gioielli
perle iodio sali bromi gonnelline gas liquori bolle
3 secondi tumbtumb ufficiale bianchezza te-
lemetro croce fuoco drindrin megafono alzo-4-
mila-metri tutti-a-sinistra basta fermi-tutti sbanda-

mento-7-gradi erezione splendore getto forare
immensità azzurro-femmina sverginamento
accanimento corridoi grida labirinto materassi
singhiozzi sfondamento deserto letto precisione
telemetro monopiano loggione applausi mo-
nopiano = balcone-rosa-ruota-tamburo trapano-
tafano > disfatta-araba bue sanguinolenza ma-
cello ferite rifugio oasi umidità ventaglio freschez-
za siesta strisciamento germinazione sforzo
dilatazione-vegetale sarò-più-verde-domani re-
stiamo-bagnati serba-questa-goccia-d'acqua bi-
sogna-arrampicarsi-3-centimetri-per-resistere-
a-20-grammi-di-sabbia-e-3000-grammi-di-tene-
bre via-lattea-albero-di-cocco stelle-noci-di-cocco
latte grondare succo delizia

F. T. Marinetti

Il poeta futurista Aldo

Palazzeschi

A forza di conferenze, di declamazioni e di pubblicazioni, noi futuristi siamo riusciti a far proclamare in Italia l'ingegno originalissimo e la personalità eccezionale del poeta futurista Aldo Palazzeschi. I critici però dichiarano, con miopia intellettuale o con malafede, che Palazzeschi «non è *futurista*». Spieghiamoci dunque sul significato esatto di questa parola. «*Futurismo*» vuol dire anzitutto «*originalità*», cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. «*Movimento futurista*» vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, siste-

matico dell'originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un'atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico.

Ecco ciò che lega il grande poeta Aldo Palazzeschi al Futurismo, *scuola*, se volete, ma scuola nella quale s'insegna a ribellarsi, a essere originali, indipendenti. Una *scuola* che mi fa pensare a una certa caverna di Belgrado, dove vidi un capo Macedone dare quotidianamente delle lezioni di lancio di bombe. Non vi è al mondo un lanciatore di bombe intellettuali più sicuro di Aldo Palazzeschi.

Colla loro abituale leggerezza e imbecillità, i critici, basandosi su una prima impressione superficiale, lo considerano un sentimentale, un decadente, un simbolista, cioè un poeta alla punta estrema del romanticismo. Per giudicare una poesia, questi pedanti si accontentano di leggerne il titolo. Nell'*Incendiario* c'è una poesia intitolata *L'Orologio*, dove si parla di suicidio: «È evidente, dichiarano i critici, che il poeta ha subito questa o quest'altra influenza: romanticismo, simbolismo, Poe, ecc.». Se volessero e sapessero leggere, comprenderebbero invece che Palazzeschi ha dato, primo e solo, appunto nell'*Orologio*, il grido della libertà umana, sintetizzando tragicamente, in una forma lirica e drammatica assolutamente nuova, l'agitazione febbrile ed esasperata dell'*io* che si sforza di rompere la sua gabbia ferrea di determinismo o di fatalità.

Nell'*Orologio*, come in tutte le poesie dell'*Incendiario*, Palazzeschi è assolutamente originale. Egli entra in tutte le zone di tristezza umana: cimiteri, ospedali, conventi, viuzze di città morte, ma dopo aver congedato con una risata ironica tutti i sacri custodi di questi luoghi: Lamartine, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Rodenbach e Maeterlinck. Palazzeschi vive tra le beghine, ma per stuprarle, e si impietosisce, invece sulle sue care mistiche dame di *Villa Celeste*. Passeggia di notte nei giardini primaverili, ma per scoprire i mali costumi dei fiori. Entrando in un cimitero, Palazzeschi, cataloga filosoficamente le facce dei morti, contratta uno scheletro e se ne ritorna con un teschio sotto il braccio, mangiando delle caldarroste nel più nostalgico dei tramonti.

L'ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi

sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc. L'opera di Aldo Palazzeschi (come quella, pure audacissima, di Corrado Govoni) costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruggitrice, quella che G. A. Borgese, conversando recentemente con me a Roma, definiva con acume «*la critica parodistica del romanticismo*».

Coll'apparente incoscienza d'un bambino, guidato però da un fiuto sicuro, il poeta Palazzeschi ha insegnato all'Italia, a ridere allegramente dei professori, infischandosi, meglio e più d'ogni altro, di tutte le regole, di tutti i divieti stilistici e linguistici. *E lasciatemi divertire* è il più bel trattato d'arte poetica, e insieme lo schiaffo più poderoso che abbiano mai ricevuto in faccia i passatisti d'Italia.

Spirito rivoluzionario e assolutamente futurista in tutte le sue opere, Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo romanzo sintetico, senza legami né ponti esplicativi, senza quei capitoli grigi pieni di belle zeppe necessarie, nelle quali Flaubert si rammaricava di aver sciupato tanto ingegno.

Questa sincerità assoluta, unita ad un profondo disprezzo per ogni armonia tradizionale hanno spinto Palazzeschi ad usare coraggiosissimamente dell'onomatopea. Egli obbedisce in ciò ad un naturale desiderio di nutrire con elementi brutali di vita la sua ispirazione lirica, liberandola da ogni solennità scolastica. È per questo che la *Fontana malata* segna, per me, una data importantissima nella letteratura italiana. I suoi «*Clof, clop, cloch, cloffete, chchch...*» sono senza dubbio i primi sputi gloriosi che il Futurismo ha la-

sciato cadere sul ridicolo Altare dell'Arte coll'A
maiuscolo.

F. T. Marinetti

Distruzione della sintassi

Immaginazione senza fili

Parole in libertà

11 maggio 1913

La sensibilità futurista

Il mio *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (11 Maggio, 1912) col quale inventai il *lirismo essenziale e sintetico*, *l'immaginazione senza fili* e *le parole in libertà*, concerne esclusivamente l'ispirazione poetica.

La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando

forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione.

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle

piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante di un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs negri, eccentrici americani inesauribili, parigine elegantissime, spendendo un franco al teatro di varietà. Coricato poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lontanissima e costosa voce di un Caruso o di una Burzio.

Queste possibilità diventate comuni, non suscitano curiosità alcuna negli spiriti superficiali, assolutamente incapaci di approfondire qualsiasi fatto nuovo *come gli arabi che guardavano con indifferenza i primi aeroplani nel cielo di Tripoli*. Queste possibilità sono invece per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità, poiché hanno creato i seguenti fenomeni significativi:

1. Acceleramento della vita, che ha oggi, un ritmo rapido. Equilibrismo fisico, intellettuale e sentimentale sulla corda tesa della velocità fra i magnetismi contraddittorii. Coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo.

2. Orrore di ciò che è vecchio e conosciuto. Amore del nuovo, dell'imprevisto.

3. Orrore del quieto vivere, amore del pericolo e attitudine all'eroismo quotidiano.

4. Distruzione del senso dell'*al di là* e aumento valore dell'individuo che vuol *vivre sa vie* secondo la frase di Bonnot.

5. Moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani.

6. Conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'inaccessibile e d'irrealizzabile.

7. Semi-uguaglianza dell'uomo e della donna, e minore slivello dei loro diritti sociali.

8. Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o lussuria), prodotto della maggiore libertà e facilità erotica nella donna e dall'esagerazione universale del lusso femminile. Mi spiego: Oggi la donna ama più il lusso che l'amore. Una visita a

una grande sartoria fatta in compagnia d'un banchiere amico, panciuto, podagroso, ma che paga, sostituisce perfettamente il più caldo convegno d'amore con un giovane adorato. La donna trova tutto l'ignoto dell'amore nella scelta di una toilette straordinaria, ultimo modello, che le sue amiche non hanno ancora. L'uomo non ama la donna priva di lusso. L'amante ha perso ogni prestigio, l'Amore ha perso il suo valore assoluto. Questione complessa, che mi accontento di sfiorare.

9. Modificazione del patriottismo diventato oggi l'idealizzazione eroica della solidarietà commerciale, industriale e artistica di un popolo.

10. Modificazione della concezione della guerra, diventata il collaudo sanguinoso e necessario della forza di un popolo.

11. Passione, arte, idealismo degli Affari. Nuova sensibilità finanziaria.

12. L'uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate.

13. Passione, arte e idealismo dello Sport. Concezione e amore del «record».

14. Nuova sensibilità turistica dei transatlantici e dei grandi alberghi (sintesi annuale di razze diverse). Passione per la città. Negazione delle distanze e delle solitudini nostalgiche. Derisione del *divino silenzio verde* e del paesaggio intangibile.

15. La terra rimpicciolita dalla velocità. Nuovo senso del mondo. Mi spiego: Gli uomini conquistarono successivamente il senso della casa, il senso del quartiere in cui abitavano, il senso del-

la città, il senso della zona geografica, il senso del continente. Oggi posseggono il senso del mondo; hanno mediocrementemente bisogno di sapere ciò che facevano i loro avi, ma bisogno assiduo di sapere ciò che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessità, per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra. Conseguente bisogno di sentirsi centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato. Ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità.

16. Nausea della linea curva, della spirale e del *tourniquet*. Amore della retta e del tunnel. Abitudini delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create dalla velocità dei treni e degli automobili che guardano dall'alto città e campagne. Orrore

della lentezza, delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni minute. Amore della velocità, dell'abbreviazione e del riassunto. «*Raccontami tutto, presto, in due parole!*»

17. Amore della profondità e dell'essenza in ogni esercizio dello spirito.

Ecco alcuni degli elementi della nuova sensibilità futurista che hanno generato il nostro dinamismo pittorico, la nostra musica antigraziosa senza quadratura ritmica, la nostra Arte dei rumori e le nostre parole in libertà.

Le parole in libertà

Scartando ora tutte le stupide definizioni e tutti i confusi verbalismi dei professori, io vi dichiaro che il *lirismo* è la *facoltà* rarissima di *inebbriarsi della vita* e di *inebbriarla di noi stessi*. La facoltà

di cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole.

Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?...

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incal-

zante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Munate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io.

Se questo narratore dotato di lirismo avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni coll'universo intero conosciuto o intuito da lui. E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogie sul mondo. Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra, pei loro racconti superficiali. Questo bisogno di laconismo non risponde solo alle leggi di velocità che ci governa-

no, ma anche ai rapporti multisecolari che il pubblico e il poeta hanno avuto. Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*.

Morte del verso libero

Il verso libero dopo avere avuto mille ragioni d'esistere è ormai destinato a essere sostituito dalle parole in libertà.

L'evoluzione della poesia e della sensibilità umana ci ha rivelati i due irrimediabili difetti del verso libero.

1. Il verso libero spinge fatalmente il poeta a facili effetti di sonorità, giochi di specchi previsti,

cadenze monotone, assurdi rintocchi di campana e inevitabili risposte di echi esterni o interni.

2. Il verso libero canalizza artificialmente la corrente della emozione lirica fra le muraglie della sintassi e le chiuse grammaticali. La libera ispirazione intuitiva che si rivolge direttamente all'intuizione del lettore ideale si trova così imprigionata e distribuita come un'acqua potabile per l'alimentazione di tutte le intelligenze restie e meticolose.

Quando parlo di distruggere i canali della sintassi, non sono né categorico, né sistematico. Nelle parole in libertà del mio lirismo scatenato si troveranno qua e là delle tracce di sintassi regolare ed anche dei veri periodi logici. Questa disuguaglianza nella concisione e nella libertà è inevitabile e naturale. La poesia non essendo, in realtà, che una vita superiore, più raccolta e più intensa di quella che viviamo ogni giorno, – è come

questa composta di elementi ultravivi e di elementi agonizzanti.

Non bisogna dunque preoccuparsi troppo di questi ultimi. Ma si devono evitare ad ogni costo la retorica e i luoghi comuni espressi telegraficamente.

L'immaginazione senza fili

Per immaginazione senza fili, io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura.

Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-

terrier a un piccolissimo puro sangue. Altri più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una gradazione *di analogie sempre più vaste*, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia. Quando nella mia *Battaglia di Tripoli*, ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice a una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana. Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere

con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione... (*Manifesto della letteratura futurista*)

L'immaginazione senza fili, e le parole in libertà c'introdurranno nell'essenza della materia. Collo scoprire nuove analogie tra cose lontane e apparentemente opposte noi le valuteremo sempre più intimamente. Invece di *umanizzare* animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremo *animalizzare*, *vegetalizzare*, *mineralizzare*, *elettrizzare* o *liquefare lo stile*, facendolo vivere della stessa vita della materia. Es., per dare la vi-

ta di un filo d'erba, dico: «sarò più verde domani». Colle parole in libertà avremo: **Le metafore condensate. – Le immagini telegrafiche. – Le somme di vibrazioni. – I nodi di pensieri. – I ventagli chiusi o aperti di movimenti. – Gli scorci di analogie. – I bilanci di colore. – Le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni. – Il tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità, senza i cerchi concentrici che la parola produce. – I riposi dell'intuizione. – I movimenti a due, tre, quattro, cinque tempi. – I pali analitici esplicativi che sostengono il fascio dei fili intuitivi.**

Morte dell'io letterario

Materia e vita molecolare

Il mio manifesto tecnico combatteva l'ossessione dell'io che i poeti hanno descritto, cantato,

analizzato e vomitato fino ad oggi. Per sbarazzarsi di questo *io* ossessionante, bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni e preoccupazioni umane agli animali, alle piante, alle acque, alle pietre e alle nuvole. Si deve esprimere invece l'infinitamente piccolo che ci circonda, l'impercettibile, l'invisibile, l'agitazione degli atomi, il movimento Browniano, tutte le ipotesi appassionate e tutti i dominii esplorati dell'ultra-microscopia. Mi spiego: non già come documento scientifico, ma come elemento intuitivo, io voglio introdurre nella poesia l'infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell'opera d'arte, cogli spettacoli e i drammi dell'infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita.

Per aiutare in qualche modo l'intuizione del mio lettore ideale io impiego il carattere *corsivo* per

tutte le parole in libertà che esprimono l'infinitamente piccolo e la vita molecolare.

Aggettivo semaforico

Aggettivo-faro o aggettivo-atmosfera

Noi tendiamo a sopprimere ovunque l'aggettivo qualificativo, poiché presuppone un arresto nella intuizione, una definizione troppo minuta del sostantivo. Tutto ciò non è categorico. Si tratta di una tendenza. Ciò che è necessario è il servirsi dell'aggettivo il meno possibile e in un modo assolutamente diverso da quello usato fino ad oggi. Bisogna considerare gli aggettivi come segnali ferroviari o semaforici dello stile, che servono a regolare lo slancio, i rallentamenti e gli arresti della corsa, delle analogie. Si potranno così accumulare anche 20 di questi aggettivi semaforici.

lo chiamo aggettivo semaforico, aggettivo-faro o aggettivo-atmosfera l'aggettivo separato dal sostantivo isolato anzi in una parentesi, e diventato così una specie di sostantivo assoluto, più vasto e più potente di quello propriamente detto.

L'aggettivo semaforico o aggettivo-faro, sospeso in alto della gabbia invetriata della parentesi, lancia lontano tutt'intorno la sua luce girante.

Il profilo di questo aggettivo si sfrangia, dilaga intorno, illuminando, impregnando e avvolgendo tutta una zona di parole in libertà. Se, per esempio, in un agglomeramento di parole in libertà che descrive un viaggio in mare, io pongo i seguenti aggettivi semaforici tra parentesi: (calmo azzurro metodico abitudinario) non soltanto il mare è *calmo azzurro metodico abitudinario*, ma la nave, le sue macchine, i passeggeri, quello

che io faccio e il mio stesso spirito sono *calmi azzurri metodici abitudinarî*.

Verbo all'infinito

Anche qui, le mie dichiarazioni non sono categoriche. Io sostengo però che in un lirismo violento e dinamico, il verbo all'infinito sarà indispensabile, poiché, tondo come una ruota, adattabile come una ruota a tutti i vagoni del treno delle analogie, costituisce la velocità stessa dello stile.

Il verbo all'infinito nega per sé stesso l'esistenza del periodo ed impedisce allo stile di arrestarsi e di sedersi in un punto determinato. Mentre il **verbo all'infinito è rotondo** e scorrevole come una ruota, gli altri modi e tempi del verbo sono o triangolari, o quadrati, o ovali.

Onomatopée e segni matematici

Quando io dissi che «bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte*» incitai i futuristi a liberare il lirismo dall'atmosfera solenne piena di compunzione e d'incensi che si usa chiamare l'Arte coll'A maiuscolo. L'arte coll'A maiuscolo costituisce il clericalismo dello spirito creativo. Incitavo per ciò i futuristi a distruggere e a beffeggiare le ghirlande, le palme, e le aureole, le cornici preziose, le stole e i paludamenti, tutto il vestiario storico e il *bric-à-brac* romantico che formano una gran parte di tutta la poesia fino a noi. Propugnavo invece un lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri predecessori deve apparire come antipoetico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro, e, il più possibile, sapore di

vita. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e rumori anche i più cacofonici della vita moderna.

L'onomatopea che serve a vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà, fu usata in poesia (da Aristofane a Pascoli) più o meno timidamente. Noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea. Questo non deve essere sistematico. Per esempio il mio *Adrianopoli Assedio – Orchestra* e la mia *Battaglia Peso + Odore* esigevano molti accordi onomatopeici. Sempre allo scopo di dare la massima quantità di vibrazioni e una più profonda sintesi della vita, noi aboliamo tutti i legami stilistici, tutte le lucide fibbie colle quali i poeti tradizionali legano le immagini nel loro periodare. Ci serviamo invece dei brevissimi od anonimi segni matematici e musicali, e poniamo tra parentesi delle indicazioni co-

me: (presto) (più presto) (rallentando) (due tempi) per regolare la velocità dello stile. Queste parentesi possono anche tagliare una parola o un accordo onomatopeico.

Rivoluzione tipografica

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesi-

ma pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopее violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole.

Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell'aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito. Non voglio suggerire un'idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini passatiste: voglio anzi afferrarle brutalmente e scagliarle in pieno petto al lettore.

Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e

siluranti) tutte le velocità, quelle degli astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma marina, delle molecole, e degli atomi.

Realizzo così il 4° principio del mio Primo manifesto del Futurismo (20 febbraio 1909): «Noi affermiamo che la bellezza pel mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità».

Lirismo multilineo

Ho ideato inoltre il *lirismo multilineo* col quale riesco ad ottenere quella simultaneità lirica che ossessiona anche i pittori futuristi, *lirismo multilineo*, mediante il quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche.

Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pe-

si, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica.

Supponiamo che la catena delle sensazioni e analogie pittoriche domini sulle altre catene di sensazioni e analogie: essa verrà in questo caso stampata in un carattere più grosso di quelli della seconda e della terza linea (contenenti l'una, per esempio, la catena delle sensazioni e analogie musicali, l'altra la catena delle sensazioni e analogie odorose).

Data una pagina contenente molti fasci di sensazioni e analogie, ognuno dei quali sia composto di 3 o 4 linee, la catena delle sensazioni e analogie pittoriche (stampata in un carattere grosso) formerà la prima linea del primo fascio e continuerà, (sempre nello stesso carattere) nella prima linea di ognuno degli altri fasci.

La catena delle sensazioni e analogie musicali (2^a linea), meno importante della catena delle sensazioni e analogie pittoriche (1^a linea), ma più importante di quella delle sensazioni e analogie odorose (3^a linea) sarà stampata in un carattere meno grosso di quello della prima linea e più grosso di quello della terza.

Ortografia libera espressiva

La necessità storica dell'ortografia libera espressiva è dimostrata dalle successive rivoluzioni che hanno sempre più liberato dai ceppi e dalle regole la potenza lirica della razza umana.

1. Infatti, i poeti, incominciarono coll'incanalare la loro ebrietà lirica in una serie di fiati uguali con accenti, echi, rintocchi o rime prestabilite a distanze fisse (**metrica tradizionale**). I poeti alter-

narono poi con una certa libertà questi diversi fiati misurati dai polmoni dei poeti precedenti.

2. I poeti, più tardi, sentirono che i diversi momenti della loro ebrietà lirica dovevano creare fiati adeguati di diversissime e imprevedute lunghezze, con assoluta libertà di accentazione. Giunsero così al **verso libero**, ma conservarono però sempre l'ordine sintattico delle parole, affinché l'ebrietà lirica potesse colar giù nello spirito dell'ascoltatore, pel canale logico della sintassi.

3. Oggi noi non vogliamo più che l'ebrietà lirica disponga sintatticamente le parole prima di lanciarle fuori coi fiati da noi inventati, ed abbiamo le **parole in libertà**. Inoltre la nostra ebrietà lirica deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole allungandone, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti. Avremo

così la *nuova ortografia* che io chiamo *libera espressiva*. Questa deformazione istintiva delle parole corrisponde alla nostra tendenza naturale verso l'onomatopea. Poco importa se la parola deformata, diventa equivoca. Essa si sposterà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere presto all'accordo *onomatopeico psichico*, espressione sonora ma astratta di una emozione o di un pensiero puro. Mi si obietta che le mie **parole in libertà**, la mia immaginazione senza fili esigono declamatori speciali, sotto pena di non essere comprese. Benché la comprensione dei molti non mi preoccupi, risponderò che i declamatori futuristi vanno moltiplicandosi e che d'altronde qualsiasi ammirato poema tradizionale esige, per esser gustato, un declamatore speciale.

F. T. Marinetti

Il Teatro di Varietà

Pubblicato dal «Daily-Mail» 21 novembre 1913

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

IL FUTURISMO ESALTA IL TEATRO DI VARIE-
TÀ perché:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incal-

colabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

5. Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina remuneratrice d'innunmerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; 2. abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deliziose; 4. simboli avviluppanti e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabili; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del ri-

so e del sorriso per distendere i nervi; 10. tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti («ed ora diamo un'occhiata ai Balcani»: Re Nicola, Enverbey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e Bulgari, un *couplet*, e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esitante e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comi-

ci, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducen-
te e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli

uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

7. Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido *voyeur*, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori.

Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto.

9. Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risal-

tare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salti della morte, *Looping the loop* in bicicletta, in automobile, a cavallo.)

11. Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchiettiisti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perché spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati. Esempio: Un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno 3 anni di studi di politica estera. I due danzatori rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro, andavano facendosi delle reciproche concessioni di territorî, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno fissi gli occhi allo scopo, che era quello di imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento, di fero-

cia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita:

- a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;
- b) fatalità della menzogna e della contraddizione (es.: danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);
- c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica le forze umane;
- d) sintesi di velocità + trasformazioni (esempio: Fregoli).

13. Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà, colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici della passione. Esso meccanizza bizzar-

ramente il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente, di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggiери e ironici. Gli spettacoli di caffè-concerto all'aria aperta sulle terrazze dei *Casinos* offrono una divertentissima battaglia tra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni imbellettate, i gonnellini multicolori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi più significativo per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es.: il sistematico giro di palcoscenico che le chanteuses fanno, alla fine di ogni *couplet*, come belve in gabbia.)

15. Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero *d'attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.

16. Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tem-

po e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici americani passano aprendo e ripassano richiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti.)

17. Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrio e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli addestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.

18. Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisico-follia*.

19. Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante di lusso e di piacere ultra raffinato.

Il Futurismo vuole trasformare

il Teatro di Varietà in teatro dello stupore, del record e della fisicofollia

1. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo. Esempio: (Obbligare le chanteuses a tingersi il décolleté, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolaccie, ecc.)

2. Impedire che una serie di tradizioni si stabilisca nel Teatro di Varietà. Combattere perciò ed

abolire le *Revue*s parigine, stupide, e tediose quanto la tragedia greca, coi loro Compère et Commère, che esercitano la funzione del coro antico, e la loro sfilata di personaggi e d'avvenimenti politici, sottolineati da motti di spirito, con una logica e un concatenamento fastidiosissimi. Il Teatro di Varietà non deve essere, infatti, quello che pur troppo è ancora oggi, quasi sempre un giornale più o meno umoristico.

3. Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale, (il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita) – Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro,

battibecchi e alterchi. – Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto ecc.

4. Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. – Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. – Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse, e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. – Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. – Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. – Fare altrettanto con tutti gli attori più venera-

ti. – Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico.

5. Incoraggiare in ogni modo il *genere* degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Poiché, non lo dimenticate, noi futuristi siamo dei GIOVANI ARTIGLIERI IN BALDORIA, come proclamammo nel nostro manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna* fuoco + fuoco + luce contro chiaro di luna e vecchi firmamenti guerra ogni sera

grandi città brandire réclames luminose
Immensa faccia di negro (30 m. altezza + 150 m.
altezza della casa = 180 m.) aprire chiudere apri-
re chiudere occhio d'oro altezza 3 m. **FUMEZ**
FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARET-
TES donna in camicia (50 m. + 120 altezza
della casa = 170 m.) stringere allentare busto vio-
la roseo lilla azzurro spuma di lampadine
elettriche in una coppa di champagne (30 m.)
frizzare svaporare in una bocca d'ombra ré-
clames luminose velarsi morire sotto una mano
nera tenace rinascere continuare prolungare nel-
la notte lo sforzo della giornata umana coraggio +
follia mai morire né fermarsi né addormentarsi
réclames luminose = formazione e disgregazione
di minerali e vegetali centro della terra
circolazione sanguigna nei volti ferrei delle case
futuriste animarsi imporporarsi (gioia collera su

su ancora presto più forte ancora) appena le tenebre pessimiste negatrici sentimentali nostalgiche assediano la città risveglio sfolgorante delle vie che canalizzano durante il giorno il brulichio fumoso del lavoro due cavalli (altezza 30 m.) far ruzzolare con una zampa palle d'oro **GIOCONDA ACQUA PURGATIVA**

incrociarsi di **trrrr trrrrr** Elevated **trrrr trrrrr** sulla testa **trombeeebeeebeette** fiiiiiiiischi sirene d'autoambulanze + pompe elettriche trasformazione delle vie in splendidi corridoi condurre spingere logica necessità la folla verso trepidazione + ilarità + frastuono del Music-hall

FOLIES-BERGÈRE EMPIRE CRÈME-ÉCLIPSE

tubi di mercurio rossi rossi rossi turchini turchini violetti enormi lettere-anguille d'oro fuoco porpora diamante sfida futurista alla notte piagnucolosa sconfitta delle stelle calore entu-

siasmo fede convinzione volontà penetrazione
d'una réclame luminosa nella casa di rimpetto
schiaffi gialli a quel podagroso in pantofole bi-
bliofile che sonnecchia 3 specchi lo guarda-
no la réclame s'immerge nei 3 abissi rosso-
dooooorati aprire chiudere aprire chiudere delle
profondità di 3 miliardi di chilometri orrore
uscire uscire presto cappello bastone scala tas-
sametro spintoni **zuu zuoeu** eccoci barba-
glio del promenoir solennità delle pantere-
cocottes fra i tropici della musica leggera
odore tondo e caldo della gaiezza Music-hall =
ventilatore instancabile del cervello futurista del
mondo.

F. T. Marinetti

**Lettera aperta
al futurista Mac Delmarle**

Caro amico,

Mi è rincresciuto molto di non avervi trovato a Parigi, ultimamente. Volevo dirvi anzitutto che noi approviamo integralmente e con entusiasmo il vostro Manifesto futurista, batteria d'idee a tiro rapido puntata contro tutto ciò che rimane di più fradicio e di più passatista a Parigi. Montmartre va crollando sotto i vostri colpi, con le sue *casette*, i suoi *giardinetti*, i suoi *uccellini*, le sue Mimì Pinsons e i suoi pittorelli zizzeruti. Siamo veramente felici di constatarlo. La vostra coraggiosa iniziativa futurista dimostra luminosamente che il

Futurismo non è una *chiesuola* né una *scuola*,
ma piuttosto un grande movimento di energie e di
eroismi intellettuali, nel quale l'individuo è nulla,
mentre la volontà di distruggere e di rinnovare è
tutto.

Considerare il Futurismo come un monopolio di
Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini,
Buzzi, Cangiullo, Folgore, Palazzeschi, ecc., è
assurdo quanto l'attribuire alle lampade elettriche
il monopolio della elettricità atmosferica e all'Etna
il monopolio del fuoco terrestre e dei terremoti.

Poiché un passato illustre schiacciava l'Italia e
un avvenire infinitamente più glorioso ribolliva nel
suo seno, appunto in Italia, sotto il nostro cielo
troppo voluttuoso, l'energia futurista doveva na-
scere, 4 anni fa, organizzarsi, canalizzarsi, tro-
vare in noi i suoi motori, i suoi apparecchi di illu-
minazione e di propagazione.

L'Italia, più di qualunque altro paese, aveva un bisogno urgente di Futurismo, poiché moriva di passatismo.

L'ammalato inventò il proprio rimedio. *Noi siamo i suoi medici occasionali.* Il rimedio vale per gli ammalati di ogni paese.

Il nostro programma immediato è di combattimento accanito contro il passatismo italiano sotto tutte le sue forme ripugnanti: archeologia, accademismo, pedantismo, sentimentalismo, erotomania, ecc. Perciò noi professiamo un nazionalismo ultra-violento, anticlericale e antisocialista, un nazionalismo antitradizionale che ha per base il vigore inesauribile del sangue italiano.

Il nostro nazionalismo futurista lotta ferocemente contro il culto degli avi che, ben lungi dal cementare la razza, l'anemizza e la imputridisce miserevolmente.

Ma il Futurismo va oltre questo programma immediato che noi abbiamo realizzato (in parte) in 4 anni di battaglie incessanti.

Il Futurismo, nel suo programma totale, è un'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gl'innovatori o franchi tiratori intellettuali del mondo; è l'amore del nuovo; l'arte appassionata della velocità; la denigrazione sistematica dell'antico, del vecchio, del lento, dell'erudito e del professorale; è il rumore stridente di tutti i picconi demolitori; è un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; una bandiera di gioventù, di forza e di originalità ad ogni costo; è uno sputacchio enorme su tutti i passatismi deprimenti; un colletto d'acciaio contro l'abitudine dei torcicolli nostalgici; una mitra-

gliatrice inesauribile puntata contro l'esercito dei morti, dei podagrosi e degli opportunisti, che vogliamo esautorare e sottomettere a giovani audaci e creatori; è una cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate.

La parola *Futurismo* contiene la più vasta formula di rinnovamento: quella che, essendo a un tempo igienica ed eccitante, semplifica i dubbi, distrugge gli scetticismi e raduna tutti gli sforzi in una formidabile esaltazione.

Tutti gli spiriti novatori s'incontreranno sotto la bandiera del Futurismo, perché il Futurismo proclama la necessità di andar sempre avanti, di non indietreggiare mai, e perché propone la distruzione di tutti i ponti offerti alla vigliaccheria.

Il Futurismo è l'ottimismo artificiale opposto a tutti i pessimismi cronici, è il dinamismo continuo, il divenire perpetuo e la volontà instancabile.

Il Futurismo, meravigliosa formula del *rinascere cosciente delle razze*, non è dunque sottoposto alle leggi della moda né al logorìo del tempo.

Queste verità mi apparvero nettamente allo spirito la sera della nostra famosa battaglia del Teatro Costanzi, quando dopo aver resistito per 3 ore contro le ingiurie e i proiettili di 5000 passatisti più o meno prezzolati dell'aristocrazia romana, ci scagliammo contro di loro tirando pugni e bastonate. I cinquecento futuristi improvvisati che sentimmo ad un tratto intorno a noi, quella sera, e che ci aiutarono a sgangherare e a rimpastare un poco le facce dei nostri avversari, combatterono coraggiosamente, non già per difenderci, ma soltanto pel trionfo di questa *grande energia mondiale: il Futurismo*.

Caro Delmarle, ho seguito la vostra polemica col nostro amico Severini che è ad un tempo un

simpatico uomo ed un grande pittore futurista.

Sappiate che noi non diamo alcuna importanza a quel piccolo malinteso personale, che potrete facilmente eliminare ad un vostro prossimo incontro.

Soltanto le idee esplosive del Futurismo hanno importanza. I futuristi possono anche perire, talvolta, nel lanciarle.

F. T. Marinetti

F. T. Marinetti

Abbasso il tango e Parsifal!

Lettera futurista circolare ad alcune
amiche cosmopolite che danno
dei thè-tango e si parsifalizzano

11 gennaio 1914

Un anno fa, io rispondevo ad una inchiesta del «Gil Blas» denunciando i veleni rammollenti del tango. Questo dondolìo epidemico si diffonde a poco a poco nel mondo intero, e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole. Perciò noi ci vediamo ancora una volta costretti a scagliarci contro l'imbecillità della moda e a sviare la corrente pecorile dello snobismo.

Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggio delle occhiate e dei pugnali spagnuoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondegianti nelle taverne di Jean Lorrain, per «voyeurs» impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticismo sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta.

Goffaggine dei tango inglesi e tedeschi, desirî e spasimi meccanizzati da ossa e da fracs che non possono esternare la loro sensibilità. Plagio dei tango parigini, e italiani, coppie-molluschi, feinità selvaggia della razza argentina, stupidamente addomesticata, morfinizzata, e incipriata.

Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

— Barbaro!

Un ginocchio fra le coscie? Eh via! ce ne vogliono due!

— Barbaro!

Ebbene, sì, siamo barbari! Abbasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti estaticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?... Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbottigliarvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?... o fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati?... Anima mia, porti proprio il numero 35?... Come sei ben calzata, mio sooogno!... Anche tuuuu!...

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angoscie sessuali. Zucchero filato del desiderio. Lussuria all'aria aperta. Delirium

tremens. Mani e piedi d'alcoolizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato.

Pouah! Abbasso le diplomazie della pelle! Viva la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante.

Tango, rullìo e beccheggio di velieri che hanno gettata l'ancora negli altifondi del cretinismo. Tango, rullìo e beccheggio di velieri inzuppati di tenerezza e di stupidità lunare. Tango, tango, beccheggio da far vomitare. Tango, lenti e pazienti funerali del sesso morto! Oh! non si tratta certo di religione, di morale, né di pudore! Queste tre parole non hanno senso, per noi! Noi gridiamo *Abbasso il tango!* in nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità.

Se il tango è male, *Parsifal* è peggio, poiché inocula nei danzatori barcollanti di noia e di languore una incurabile nevrastenia musicale.

Come eviteremo *Parsifal*, coi suoi acquazzoni, le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche? *Parsifal* è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomachi deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell'Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d'organi ubriachi e sdraiati nel vomito dei leitmotivs amari. Lagrime e perle false di Maria Maddalena in dé-

colleté, da Maxim. Purulenza polifonica della pia-
ga di Amfortas. Sonno lenza piagnucolosa dei Ca-
valieri del Graal. Satanismo ridicolo di Kundry...
Passatismo! Passatismo!... Basta!

Re e Regine dello snobismo, sappiate che do-
vete un'obbedienza assoluta a noi, ai futuristi, no-
vatori vivi! Lasciate dunque alla foia bestiale del
pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cin-
quant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da
Debussy, da Strauss e dal nostro grande futurista
Pratella, non significa più nulla! Voi ci avete aiuta-
ti a difenderlo, quando ne aveva bisogno. Noi
v'insegneremo ad amare e a difendere qualcosa
di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.

D'altronde, voi dimenticate *quest'ultimo argo-
mento, l'unico persuasivo per voi*; amare oggi
Wagner e *Parsifal*, che si rappresenta dappertut-
to e specialmente in provincia... dare oggi dei

thè-tango come tutti i buoni borghesi di tutto il
mondo, suvvia, **non è piuuù chic!**

F. T. Marinetti

**Lo splendore geometrico e meccanico
e la sensibilità numerica**

18 marzo 1914

Noi sbrigammo già il funerale grottesco della Bellezza passatista (romantica, simbolista e decadente) che aveva per elementi essenziali il ricordo, la nostalgia, la nebbia di leggenda prodotta dalle distanze di tempo, il fascino esotico prodotto dalle distanze di spazio, il pittoresco, l'impreciso, l'agreste, la solitudine selvaggia, il disordine multicolore, la penombra crepuscolare, la corrosione, il logorio, le sudicie tracce degli anni, lo sgretolarsi delle rovine, la muffa, il sapore della

putrefazione, il pessimismo, la tisi, il suicidio, le civetterie dell'agonia, l'estetica dell'insuccesso, l'adorazione della morte.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi futuristi, sostituiremo alla prima, e che io chiamo **Splendore geometrico e meccanico**.

Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la

sintesi; la precisione felice degli'ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa.

I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una *dreadnought*. Le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la vitalità strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone gli obici fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo auto-

matico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconvulso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniac, ecc. Questo nuovo dramma pieno d'imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitatissime.

Le grandi collettività umane, maree di faccie e di braccia urlanti, possono talvolta darci una leggera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati. Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi quadri sono i nostri soli modelli in poesia. Abbiamo come precursori i

ginnasti e gli equilibristi, che realizzano negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro musculature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, e quello splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia colle parole in libertà.

1. Noi distruggiamo sistematicamente l'lo letterario perché si sparpagli nella vibrazione universale, e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo e le agitazioni molecolari. Es.: Fulmineo agitarsi di molecole nel buco prodotto da un obice (ultima parte di *Forte Cheittam-Tépé*, nel mio *Zang tumb tumb*). La poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell'umano.

Vengono abolite le antiche proporzioni (romantiche, sentimentali e cristiane) **del racconto**, secondo le quali un ferito in battaglia aveva una

importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche. Nel mio poema *Zang tumb tumb*, io descrivo la fucilazione di un traditore bulgaro con poche parole in libertà, mentre prolungo una discussione di due generali turchi sulle distanze di tiro e sui cannoni avversari. Notai infatti nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell'ottobre 1911, come la volata lucente e aggressiva di un cannone arroventato dal sole e dal fuoco accelerato renda quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata e morente.

2. Ho più volte dimostrato come il sostantivo, sciupato dai molteplici contatti o dal peso degli aggettivi parnassiani e decadenti, riacquisti il suo assoluto valore e la sua forza espressiva quando

vien denudato e isolato. Fra i sostantivi nudi, io distinguo il **sostantivo elementare** e il **sostantivo sintesi-moto** (o nodo di sostantivi). Questa distinzione non assoluta, risulta da intuizioni quasi inafferrabili. Secondo un'analogia elastica e comprensiva, vedo ogni sostantivo come un vagone o come una cinghia messa in moto dal verbo all'infinito.

3. Salvo bisogni di contrasti o di mutamento di ritmi, i diversi modi e tempi del verbo devono essere aboliti poiché essi fanno del verbo una ruota sgangherata di diligenza che si adatta alle scabrosità delle strade di campagna, ma non può girare velocemente su una strada liscia. **Il verbo all'infinito**, invece, **è il moto stesso del nuovo lirismo**, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano.

I diversi modi e tempi del verbo esprimono un pessimismo prudente e rassicurante, un egotismo ristretto, episodico, accidentale, un alto e basso di forza e di stanchezza, di desiderio e di delusione, delle soste, insomma, nello slancio della speranza e della volontà. Il verbo all'infinito esprime l'ottimismo stesso, la generosità assoluta e la follia del Divenire. Quando io dico: *correre*, qual'è il soggetto di questo verbo? Tutti e tutto: cioè irradiazione universale della vita che corre e di cui siamo una particella cosciente. Es.: Finale del *Salone d'albergo* del parolibero Folgo-re. Il verbo all'infinito è la passione dell'*io* che si abbandona al divenire del *tutto*, la continuità eroica, disinteressata dello sforzo e della gioia di agire. Verbo all'infinito = divinità dell'azione.

4. Mediante uno o più aggettivi isolati tra parentesi o messi a fianco delle parole in libertà dietro una riga perpendicolare (in chiave), si possono dare le diverse atmosfere del racconto e i toni che lo governano. **Questi aggettivi-atmosfera o aggettivi-tono non possono essere sostituiti da sostantivi.** Sono convinzioni intuitive difficilmente dimostrabili. Credo però che isolando p. es. il sostantivo *ferocia* (o mettendolo in chiave, in una descrizione di strage) si otterrà uno stato d'animo di ferocia fermo e chiuso in un profilo netto. Mentre, se io pongo tra parentesi o in chiave l'aggettivo *feroce*, ne faccio un aggettivo-atmosfera o aggettivo-tono, che svilupperà tutta la descrizione della strage senza arrestare la corrente delle parole in libertà.

5. Malgrado le più abili deformazioni, il periodo sintattico conteneva sempre una prospettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti della emozione. **Colle parole in libertà questa prospettiva fotografica viene distrutta** e si giunge naturalmente alla multiforme prospettiva emozionale. (Es.: *Uomo + montagna + vallata* del parolibero Boccioni.)

6. Colle parole in libertà, noi formiamo talvolta delle **tavole sinottiche di valori lirici**, che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensazioni incrociate o parallele. Queste tavole sinottiche non devono essere uno scopo, ma un mezzo per aumentare la forza espressiva del lirismo. Bisogna dunque evitare ogni preoccupazione pittorica, non com-

piacendosi in giochi di linee, né in curiose sproporzioni tipografiche.

Tutto ciò che nelle parole in libertà non concorre ad esprimere col nuovissimo splendore geometrico-meccanico la sfuggente e misteriosa sensibilità futurista, deve essere risolutamente bandito. Il parolibero Cangiullo in *Fumatori II^a*, fu felicissimo nel dare con questa **analogia disegnata**:

FUMARE

le lunghe e monotone fantasticherie e l'espandersi della noia-fumo di un lungo viaggio in treno.

Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in **auto-illustrazioni**, mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le

analogie disegnate. (Es.: Il pallone disegnato tipograficamente nel mio *Zang tumb tumb*.) Appena questa maggiore espressione è raggiunta, le parole in libertà ritornano al loro fluire normale. Le tavole sinottiche di valori sono inoltre la base della critica in parole in libertà. (Es.: *Bilancio 1910-1914* del parolibero Carrà.)

7. L'ortografia e la tipografia libere espressive servono inoltre ad esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore.

Così le parole in libertà giungono ad utilizzare (rendendola completamente) quella parte di esuberanza comunicativa e di genialità epidermica che è una delle caratteristiche delle razze meridionali. Questa energia d'accento, di voce e di mimica che finora si rivelava soltanto in tenori commoventi e in conversatori brillanti, trova la

sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti. Le parole in libertà diventano così il prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale.

8. Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'**uso dell'onomatopea**.

Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito, specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee. (Es.: l'onomato-

pea *tatatata* delle mitragliatrici, opposta all'*urrr-raaaaah* dei Turchi nel finale del capitolo «Ponte», del mio *Zang tumb tumb*.)

La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli agilissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggior sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. Vi sono diversi tipi di onomatopee:

a) **Onomatopea diretta imitativa elementare realistica**, che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo e gli impedisce di diventare troppo astratto o troppo *artistico*. (Es.: *pic pac pum*, fucileria.) Nel mio «Contrabbando di guerra», in *Zang tumb tumb*, l'onomatopea stridente *ssiiiiii* dà il fischio di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea velata *ffiiiiii fffiiiiiii*, eco dell'altra riva. Le due onomatopee mi hanno evi-

tato di descrivere la larghezza del fiume, che viene così definita dal contrasto delle due consonanti *s* ed *f*.

b) Onomatopea indiretta complessa e analogica. Es.: nel mio poema *Dune* l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore. Altro esempio: l'onomatopea *stridionla stridionla stridionlaire* che si ripete nel primo canto del mio poema epico *La Conquête des Étoiles* forma un'analogia fra lo stridore di grandi spade e l'agitarsi rabbioso delle onde, prima di una grande battaglia di acque in tempesta.

c) Onomatopea astratta, espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità. (Es.: nel mio poema *Dune*, l'onomatopea astratta *ran ran ran* non cor-

risponde a nessun rumore della natura o del macchinismo, ma esprime uno stato d'animo.)

d) **Accordo onomatopeico psichico**, cioè fusione di 2 o 3 onomatopee astratte.

9. L'amore della precisione e della brevità essenziale mi ha dato naturalmente il gusto dei numeri, che vivono e respirano sulla carta come esseri vivi nella nostra nuova **sensibilità numerica**. Es.: invece di dire, come qualsiasi scrittore tradizionale: «*un vasto e profondo rintocco di campana*» (notazione imprecisa e perciò inefficace), oppure, come un contadino intelligente: «*questa campana si può dire dal villaggio tale o tal'altro*» (notazione più precisa ed efficace), io afferro con precisione intuitiva la potenza del rimbombo e ne determino l'ampiezza, dicendo «campana rintocco ampiezza 20 kmq.». Io do così tutto un oriz-

zonte vibrante e una quantità di esseri lontani che tendono l'orecchio al medesimo suono di campana. Esco dall'impreciso, dal banale, e m'impadronisco della realtà con un atto volitivo che soggioga e deforma originalmente la vibrazione stessa del metallo.

I segni matematici $+ - \times =$ servono a ottenere delle meravigliose sintesi e concorrono, colla loro semplicità astratta d'ingranaggi anonimi, a dare lo splendore geometrico e meccanico. Per esempio, sarebbe stata necessaria almeno un'intera pagina di descrizione, per dare questo vastissimo e complicato orizzonte di battaglia, che ha trovato invece questa equazione lirica definitiva: «*orizzonte = trivello acutissimo del sole + 5 ombre triangolari (1 km. di lato) + 3 losanghe di luce rosea + 5 frammenti di colline + 30 colonne di fumo + 23 vampe*».

Io impiego 1'x, per indicare le soste interrogative del pensiero. Elimino così il punto interrogativo, che localizzava troppo arbitrariamente su un punto solo della coscienza la sua atmosfera di dubitazione. Coll'x matematico, la sospensione dubitativa si spande ad un tratto sull'intera agglomerazione di parole in libertà.

Sempre intuitivamente, io introduco tra le parole in libertà dei numeri che non hanno significato né valore diretto, ma che (indirizzandosi fonicamente e otticamente alla sensibilità numerica) esprimono le varie intensità trascendentali della materia e le rispondenze incrollabili della sensibilità.

Io creo dei veri teoremi o delle equazioni liriche, introducendo dei numeri intuitivamente scelti e disposti nel centro stesso di una parola, con una certa quantità di $+ - \times =$, io do gli spessori, il

rilievo, i volumi delle cose che la parola deve esprimere. La disposizione +—+—++× serve a dare, per es., i cambiamenti e l'acceleramento di velocità di un'automobile. La disposizione +++++ serve a dare l'affastellamento di sensazioni eguali. (Es.: «*odore fecale della dissenteria + puzzo melato dei sudori della peste + tanfo ammoniacale ecc.*, nel «Treno di soldati ammalati» del mio *Zang tumb tumb*).

Così al «*ciel antérieur où fleurit la beauté*» di Mallarmé, noi sostituiamo lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica nelle parole in libertà.

F. T. Marinetti

Gli sfruttatori del Futurismo

Noi teniamo a dichiarare che non abbiamo in alcun modo partecipato all'invenzione, all'esecuzione e al commercio di una cinematografia che circola in Italia destando la curiosità per il suo titolo abilmente fabbricato: «*Mondo Baldoria*, prima pellicola futurista». In questa film furono introdotti dei frammenti del *Pathé Journal* dove figurano le nostre persone, in modo che il pubblico attribuisce a noi la suddetta film. Respingiamo sdegnosamente la responsabilità di tutte le ignobili contraffazioni teatrali e balordaggini scritte e dipinte che molti, in mala fede e a scopo di lucro, gabellano per manifestazioni futuriste.

Non può essere chiamata «*Serata o conferenza futurista*» una serata o conferenza che non sia imperniata su queste 6 questioni fondamentali (sviluppate nei primi 22 Manifesti del Futurismo)

1. DEMOLIZIONE SISTEMATICA DEL PASSATISMO (*tradizione e mercantilismo*).

2. PAROLE IN LIBERTÀ.

3. DINAMISMO PLASTICO.

4. MUSICA PLURITONALE SENZA QUADRATURA.

5. ARTE DEI RUMORI.

6. PROGRAMMA POLITICO FUTURISTA (NAZIONALISMO ANTITRADIZIONALE).

Considereremo sempre come IGNOBILI SFRUTTATORI DEL FUTURISMO tutti coloro che si dichiareranno pubblicamente futuristi senza difendere questi principii.

La declamazione nelle conferenze futuriste, deve essere per metà consacrata ai versi liberi e per l'altra metà alle parole in libertà, così che ne risulti dimostrata la fatale liberazione del lirismo dalle prosodie e dalla sintassi. Versi liberi e parole in libertà devono essere dei poeti appartenenti alla Direzione del Movimento Futurista.

Le contraffazioni si moltiplicano, ora che il Futurismo, celebre nel mondo, è diventato una etichetta remunerativa. Noi riceviamo tutti i giorni proposte grottesche, espresse con un entusiasmo che ci fa schifo, da parte di gente che dopo averci insultati, vilipesi e derisi, vorrebbe oggi, per speculazione, farsi banditrice del Futurismo.

La venalità che anima costoro e la pecoraggine delle loro ammirazioni tardigrade, li caratterizzano come i più temibili nemici del Futurismo che ha per elementi essenziali il disinteresse eroico e

l'intuizione divinatoria. Dopo aver speculato sul culto del passato, questi passatisti mascherati vorrebbero ora speculare sugli entusiasmi futuristi. Noi dunque mettiamo in guardia contro tutto ciò quei giovani che ci seguono da lontano con fede, pur non potendo (perché isolati in piccoli centri) conoscere integralmente le opere e i principii futuristi, apparentemente contraddittorii e in parte ancora oscuri.

Il Futurismo, come tendenza antitradizionale, rinnovatrice e stimolatrice del genio italiano, è vastissimo, ha gradazioni infinite e abbraccia una grande varietà di temperamenti più o meno futuristi.

Noi esortiamo i nostri veri amici a non lasciarsi sedurre dalle inevitabili proposte di Serate che i nuovi speculatori del Futurismo fanno a loro, come le fanno a noi senza risultato, coll'unico sco-

po di lucrare, costituendo il Futurismo in grandi chiassate teatrali.

Le Serate futuriste devono esplodere a tempo opportuno, quando nuove affermazioni divenute urgenti, come ultimamente nell'Università di Bologna, esigono una violenta avanzata, una difesa irruente con quella logica conclusione di pugni schiaffi e calci in faccia ai passatisti, di cui dettiamo finora il brevetto.

Le vere Serate futuriste furono battaglie accanite da cui noi uscimmo sempre vittoriosi, dopo aver sgominato migliaia di passatisti, fumando la sigaretta, fra due siepi di ammiratori improvvisati. I nuovi futuristi, non possedendo la nostra abilità strategica e la nostra solidarietà di battaglione bene allineato, rischiano senza di noi, di subire dei rovesci dannosi al Movimento. Intensifichino dunque la propaganda in sale private, dove pos-

sono utilmente divulgare le opere e i principii del Futurismo ad un pubblico non troppo numeroso e perciò attento.

Sono, saranno ammessi e rimarranno nel Gruppo direttivo soltanto quei futuristi che, anche giovanissimi e sconosciuti abbiano dimostrato forza creatrice futurista, spirito e muscoli aggressivi, fede entusiastica nei Manifesti futuristi ed in noi, iniziatori del Futurismo.

F. T. Marinetti, C. R. W. Nevinson

Manifesto futurista

Io sono un poeta futurista italiano che ama appassionatamente l'Inghilterra. Voglio guarire l'arte inglese dalla più grave delle malattie: il passatismo. Ho quindi tutti i diritti di parlare ad alta voce e senza perifrasi e di dare col mio amico Nevinson, pittore futurista inglese, il segnale della lotta.

CONTRO:

1. il culto della tradizione, il conservatorismo delle accademie, la preoccupazione commerciale degli artisti inglesi, l'effeminatezza della loro arte e i loro sforzi in un senso puramente ed esclusivamente decorativo;

2. i gusti pessimisti, scettici e nostalgici del pubblico inglese che adora stupidamente in estasi tutto ciò che è lezioso, moderato, attenuato, mediocre; le meschine ricostruzioni medioevali, le ignobili *Gardens cities*, Maypole, *Morris dances*, *Fairystories*, l'Estetismo, Oscar Wilde, i Pre-rafaeliti, i Neo-primitivi, e Parigi;

3. lo snobismo mal canalizzato che ignora e disprezza tutte le audacie inglesi, l'originalità e l'invenzione, e si affretta a venerare tutte le audacie e tutte le originalità straniere. Non si deve dimenticare che l'Inghilterra ebbe dei novatori quali Shakespeare e Swinburne nella poesia: Turner e Constable (che fu il primo iniziatore del movimento impressionista e della scuola di Barbizon) nella pittura; Watts, Stephenson, Darwin, ecc., nelle scienze;

4. i falsi rivoluzionari del New English Art Club, che annientò il prestigio della Royal Academy, e che ora è anch'esso grossolanamente ostile, ai movimenti d'avanguardia;

5. l'indifferenza del Re, dello Stato, e degli uomini politici per l'arte;

6. il concetto inglese secondo il quale l'arte è un passatempo inutile, buono soltanto per le donne e per le signorine, mentre gli artisti sono dei poveri pazzi da compiangere e da proteggere, e l'arte una malattia bizzarra di cui tutti possono parlare;

7. il diritto universale di discutere e di giudicare in materia d'arte;

8. il vecchio ideale grottesco del genio ubbriacone, sordido, mal vestito, fuori classe; l'abitudine di bere molto, sinonimo d'arte; Chelsea, il Montmartre di Londra; i sotto-Rossetti dai capelli

lunghi sotto il *sombrero*, ed altre immondizie passatiste;

9. il sentimentalismo di cui impregnate i vostri dipinti, per compensare (e avete torto) la vostra mancanza di affettuosità e di sentimento nella vita;

10. i novatori fermati dalla stanchezza, dal benessere, dalla disperazione; i novatori seduti nelle loro isole o nelle loro oasi, e che rifiutano di riprendere la marcia; i novatori che dicono: «Sì, vogliamo il nuovo, ma non il vostro nuovo!»; i novatori stanchi che dicono: «Ammiriamo e seguiamo i post-impressionisti; ma non si va oltre l'ingenuità voluta (Gauguin, ecc.)». Questi novatori provano, non soltanto di essere fermati, ma di non aver mai compresa l'evoluzione dell'arte. Se si è fatto, in pittura e in scultura, dell'ingenuo ad ogni costo, della deformazione e dell'arcaismo, è

stato perché bisognava liberarsi brutalmente dall'accademico e dal grazioso, prima di andare più avanti verso il dinamismo plastico della pittura futurista;

11. la mania dell'immortalità. Il capolavoro deve scomparire col suo autore. L'immortalità in arte è un'infamia. Gli avi dell'arte italiana, colla loro potenza di costruzione e colla loro immortalità ci hanno chiusi in una prigione di timidezza, d'imitazione e di plagio. Sono sempre presenti sui loro seggioloni di nonni venerabili, e ci comandano. Le loro fronti di marmo pesano sempre sulle nostre giovani angosce: «Schivate gli automobili, figliuoli! Copritevi! Evitate le correnti d'aria! Attenti al fulmine!»

Via! via!... Viva gli automobili! Viva le correnti d'aria! Viva il fulmine!

NOI VOGLIAMO

1. avere un'arte inglese forte, virile e antisentimentale;

2. che gli artisti inglesi rinforzino la loro arte con un ottimismo rigeneratore, con un coraggioso desiderio d'avventura e con un eroico istinto d'esplorazione, col culto della forza e col coraggio fisico e morale, forti virtù della razza inglese;

3. che lo Sport sia considerato come un elemento essenziale dell'arte;

4. creare una grande avanguardia futurista che sola potrà salvare l'arte inglese minacciata di morte dal conservatorismo tradizionale delle accademie e dall'abituale indifferenza del pubblico. Sarà un alcool eccitante, un pungolo accanito per il genio creatore e una costante preoccupazione di tenere accesi i fornelli dell'invenzione e dell'arte,

per evitare il lungo lavoro e le spese dei continui sgomberi di scorie e delle continue riaccensioni.

L'Inghilterra, paese ricco e potente, dovrà assolutamente sostenere, difendere e glorificare le sue avanguardie artistiche più rivoluzionarie e più avanzate, se vorrà salvare la sua arte da una morte sicura.

Marinetti, Settimelli, Corra

Il teatro futurista sintetico

*(Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-
alogico-irreale)*

11 gennaio 1915 – 18 febbraio 1915

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria

che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.

Perché l'Italia impari a decidersi fulmineamente, a slanciarsi, a sostenere ogni sforzo e ogni possibile sventura non occorrono libri e riviste. Questi interessano e occupano solo una minoranza; sono più o meno tediosi, ingombranti e rallentanti, non possono che raffreddare l'entusiasmo, troncare lo slancio e avvelenare di dubbi un popolo che si batte. La guerra, Futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. **Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro.** Infatti il 90 % degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10 % legge libri e riviste. È necessario però un **teatro futurista**, cioè assolutamente opposto al teatro passatista, che pro-

lunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolente d'Italia.

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra. Noi creiamo un Teatro futurista

Sintetico

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Bernard Shaw) non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante di un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena: bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse be-

stalmente la varietà dei luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è tutto statico.

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col *Cinematografo*.

Atecnico

Il teatro passatista è la forma letteraria che più costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi. In esso, molto più che nella lirica e nel romanzo, imperano le *esigenze della tecnica*: 1.

scartare ogni concezione che non rientri nei gusti del pubblico; 2. trovata una concezione teatrale (esprimibile in poche pagine) diluirla e diluirla in due, tre, quattro atti; 3) mettere intorno al personaggio che ci interessa molta gente che non c'entra affatto: macchiette, tipi bizzarri e altri rom-piscatole; fare in modo che la durata di ogni atto oscilli tra la mezz'ora e i tre quarti d'ora; 5. costruire gli atti preoccupandosi di *a*) cominciare con sette-otto pagine assolutamente inutili; *b*) introdurre un decimo della concezione nel primo atto, cinque decimi nel secondo, quattro decimi nel terzo; *c*) architettare gli atti in maniera ascendente, cosicché l'atto non sia che una preparazione del finale; *d*) fare senza riguardo il primo atto *noiosetto*, purché il secondo sia *divertente* ed il terzo *divorante*; 6. appoggiare invariabilmente ogni battuta essenziale a un centinaio o più di battute

insignificanti *di preparazione*; 7. non consacrare mai meno di una pagina a spiegare con esattezza una entrata o una uscita; 8. applicare sistematicamente la *regola di una superficiale varietà* all'intero lavoro, agli atti, alle scene, alle battute, cioè per es.: fare un atto di giorno, uno di sera e uno nel cuor della notte; fare un atto patetico, uno angoscioso e uno sublime; quando si è costretti a prolungare un colloquio a due, fare accadere qualche cosa che lo interrompa: un vaso che cade, una mandolinata che passa... Oppure far muovere costantemente le due persone, da sedute in piedi, da destra a sinistra, e intanto variare il dialogo in modo che sembri ad ogni istante che qualche bomba debba scoppiare fuori (per es.: il marito tradito che strappa alla moglie la prova) senza che in realtà scoppi mai niente sino alla fine dell'atto; 9. preoccuparsi enormemen-

te della *verosimiglianza dell'intreccio*; 10. fare in modo che il pubblico *debba sempre capire con la massima completezza il come e il perché di ogni azione scenica e soprattutto sapere all'ultimo atto come vanno a finire i protagonisti*.

Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice. **Dunque:**

1. È stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una, solo perché il pubblico per abitudine e per infantile istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore

d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti.

2. **È stupido** non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più prevedibili*, di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte *anti-teatrale* e offre anche in questa sua parte *innumerevoli* possibilità sceniche. **Tutto è teatrale quando ha valore.**

3. **È stupido** soddisfare le primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico.

4. **È stupido** curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poiché valore e genialità non coincidono affatto con essa).

5. **È stupido** voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati*. Per es.: è stupido rappresentare sulla scena una contesa tra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa*, a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere per *un momento* in tram, in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci.

6. **È stupido** sottostare alle imposizioni del *crescendo*, della *preparazione* e del *massimo effetto alla fine*.

7. **È stupido** lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica che tutti (anche gl'imbecilli) possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza.

8. **È stupido rinunciare al dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori da tutti i campi esplorati.**

Dinamico, simultaneo

cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).

Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato.

La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni: la circolare sensazione magnetica filtrante dal teatro vuoto dorato in una mattinata di prova a cervello stanco, l'intonazione di un attore che ci suggerisce la possibilità di costruirvi sopra un paradossale aggregato del pensiero, un movimento di scenari che ci dà lo spunto per una sinfonia di luci, la carnosità di un'attrice che genera nella nostra sensibilità concezioni piene di geniali scorci pletorici.

Scorrazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva *Elettricità* e altre sintesi futuriste (ieri vive e oggi da noi superate e condannate) a pubblici che erano rivolu-

zioni imprigionate nelle sale. Dal Politeama Garibaldi di Palermo, al Dal Verme di Milano. I teatri italiani spianavano le rughe al messaggio furibondo della folla e ridevano con sussulti di terremoto. Fraternizzavamo con gli attori. Poi, nelle notti insonni di viaggio, discutevamo frustando reciprocamente le nostre genialità al ritmo dei tunnels e delle stazioni. Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare ma tien conto di un pettegolezzo di comici, si addormenta a una battuta di Ibsen, ma si entusiasma pei riflessi rossi o verdi delle poltrone. Noi **otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi**. Es.: mentre in un dramma come *Più che l'amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con un'assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel primo atto della

Figlia di Jorio i fatti si muovono in un'unica scena senza balzi di spazio e di tempo, nella sintesi futurista *Simultaneità* vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente.

Autonomo, alogico, irreale

La sintesi teatrale futurista non sarà sottomesa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà *autonoma*, non somiglierà che a sé stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio. Anzitutto, come per il pittore e per il musicista esiste, sparpagliata nel mondo esteriore, una vita più ristretta ma più intensa, costituita da colori, forme, suoni e rumori, così **per l'uomo dotato di sensibilità teatrale esiste una realtà specializzata la quale assalta i nervi con vio-**

lenza: essa è costituita da ciò che si chiama **il mondo teatrale**.

Il teatro futurista nasce dalle due vitalissime correnti della sensibilità futurista, precisate nei due manifesti: *Il Teatro di Varietà e Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, che sono:

- 1. la nostra frenetica passione per la vita attuale, veloce, frammentaria, elegante, complicata, cinica, muscolosa, sfuggibile, futurista;**
- 2. la nostra modernissima concezione cerebrale dell'arte secondo la quale nessuna logica, nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna tecnica, nessuna opportunità è imponibile alla genialità dell'artista che deve solo preoccuparsi di creare delle espressioni sintetiche di energia cerebrale le quali abbiano VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ.**

Il **teatro futurista** saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un **labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili.**

Il **teatro futurista** sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari.

Conclusioni:

1. **abolire totalmente la tecnica sotto cui muore il teatro passatista;**
2. **porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo sul subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazio-**

ne pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia. (Es.: *Vengono*, primo dramma d'oggetti di F. T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo);

3. sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini più pigre; eliminare il precon-cetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori;

4. fraternizzare calorosamente coi comici, i quali sono tra i pochi pensatori che rifuggano da ogni deformante sforzo culturale;

5. abolire la farsa, il vaudeville, la pochade, la commedia, il dramma e la tragedia, per creare al loro posto le numerose forme del te-

atro futurista, come: le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico...;

6. creare tra noi e la folla, mediante un contatto continuato, una corrente di confidenza senza rispetto, così da trasfondere nei nostri pubblici la vivacità dinamica di una nuova teatralità futurista.

Ecco le *prime* parole sul teatro. Le nostre prime 11 sintesi teatrali (di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella) sono state imposte vittoriosamente da Ettore Berti, da Zoncada e da Petrolini ai pubblici affollatissimi di Ancona, Bologna, Padova, Napoli, Venezia, Verona, Fi-

renze, Roma. Presto avremo in Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-meccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre più libere concezioni.

F. T. Marinetti

La declamazione dinamica e sinottica

11 marzo 1916

Aspettando l'onore-piacere di ritornare al fronte, noi futuristi rinnoviamo, acceleriamo e virilizziamo il genio della nostra razza.

La nostra attività cresce continuamente. Una grande esposizione futurista di Balla a Roma. Una conferenza di Boccioni sulla pittura futurista all'Istituto di Belle Arti di Napoli. Il manifesto di Boccioni ai Pittori Meridionali. Una conferenza di Boccioni sulla pittura futurista a Mantova. Una conferenza-declamazione sulle parole in libertà di Marinetti, Cangiullo, Jannelli, Bruno Corra all'Isti-

tuto di Belle Arti di Napoli. Le pagine futuriste di «Vela Latina» dirette da Francesco Cangiullo, 8 serate futuriste sull'Arte dei rumori e gli Intonarumori di Luigi Russolo e Ugo Piatti in casa Marinetti.

Ho offerto agli uomini politici l'unica soluzione del problema finanziario: vendita graduale e sapiente del nostro patrimonio artistico per centuplicare la potenza militare industriale commerciale e agricola dell'Italia, e schiacciare definitivamente il nostro odiato eterno nemico l'Austria.

Ieri, Settimelli, Bruno Corra, Remo Chiti, Francesco Cangiullo, Boccioni ed io eccitavamo il pubblico fiorentino alla guerra mediante il nostro teatro sintetico violentemente patriottico anti-neutrale e antitedesco. Oggi voglio liberare gli ambienti intellettuali dalla vecchia declamazione

statica pacifista e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca.

Il mio indiscutibile primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà mi ha permesso di constatare le deficienze della declamazione com'è stata compresa fino ad oggi.

Questa declamazione passatista, anche quando è sorretta dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze.

Per troppo tempo, io mi sono divertito a sedurli e a commuoverli meglio e con maggior sicurezza di tutti gli altri declamatori di Europa, introducendo nei loro cervelli ottusi le immagini più strabilianti, accarezzandoli con raffinatissimi spasimi di

voce, con mollezza e brutalità vellutate finché, domati dal mio sguardo o allucinati da un mio sorriso, essi sentivano il bisogno femminile di applaudire ciò che non avevano capito e che non amavano.

Ho sperimentato sufficientemente la femminilità delle folle e la debolezza della loro verginità collettiva, nell'imporre i versi liberi futuristi. I trucchi più perfezionati della mimica facciale e dei gesti servivano mirabilmente alle prime forme di lirismo futurista, il quale, riassumendo tutte le tendenze simboliche e decadenti, era in certo modo la più spasimosa e completa umanizzazione dell'universo.

Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, mentre l'agitazione eccessiva della parte superiore del suo corpo dà

l'impressione d'un burattino affacciato a un teatrino di fiera e impugnato di sotto dal burattinaio.

Col nuovo lirismo futurista, espressione dello splendore geometrico, il nostro *io* letterario brucia e si distrugge nella grande vibrazione cosmica, così che il declamatore deve anch'esso sparire, in qualche modo, nella manifestazione dinamica e sinottica delle parole in libertà.

Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, più attivi, più ottimisti.

Le mani del declamatore devono manovrare i diversi strumenti rumoreggiatori. Non le vedremo più remeggiare spasmodicamente nel cervello torbido dell'uditorio. Non avremo più delle gesticolazioni da direttore d'orchestra che cadenzi le frasi, né le gesticolazioni del tribuno, più o meno

decorative, né quelle languide d'una prostituta sul corpo di un amante stanco. Mani che accarezzano o fanno merletti, mani che supplicano, mani di nostalgia o di sentimentalismo: tutto ciò sparirà nella dinamica totale del declamatore.

Il declamatore futurista dovrà dunque:

1. Vestire un abito anonimo (possibilmente, di sera, uno smoking), evitando tutti gli abiti che suggeriscono ambienti speciali. Niente fiori all'occhiello, niente guanti.

2. Disumanizzare completamente la voce, togliendole sistematicamente ogni modulazione o sfumatura.

3. Disumanizzare completamente la faccia, evitare ogni smorfia, ogni effetto d'occhi.

4. Metallizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vi-

brazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà.

5. Avere una gesticolazione geometrica, dando così alle braccia delle rigidità taglienti di semafori e di raggi di fari per indicare le direzioni delle forze, o di stantuffi e di ruote, per esprimere il dinamismo delle parole in libertà.

6. Avere una gesticolazione disegnante e topografica che sinteticamente crei nell'aria dei cubi, dei coni, delle spirali, delle ellissi, ecc.

7. Servirsi di una certa quantità di strumenti elementari come martelli, tavolette di legno, trombe d'automobili, tamburi, tamburelli, seghe, campanelli elettrici, per produrre senza fatica e con precisione le diverse onomatopée semplici o astratte e i diversi accordi onomatopeici.

Questi diversi strumenti, in certe agglomerazioni orchestrali di parole in libertà possono agire orchestralmente, ognuno maneggiato da uno speciale esecutore.

8. Servirsi di altri declamatori uguali o subalterni, mescolando o alternando la sua con la loro voce.

9. Spostarsi nei differenti punti della sala, con maggiore o minore rapidità correndo o camminando lentamente, facendo così collaborare il movimento del proprio corpo allo sparpagliamento delle parole in libertà. Ogni parte del poema così avrà una sua luce speciale e il pubblico, pur seguendo magnetizzato la persona del declamatore, non subirà staticamente la forza lirica, ma concorrerà, nel voltarsi verso i diversi punti della sala, al dinamismo della poesia futurista.

10. Completare la declamazione con 2, 3, o 4 lavagne disposte in diversi punti della sala, e sulle quali egli deve disegnare rapidamente teoremi, equazioni e tavole sinottiche di valori lirici.

11. Deve essere un inventore e un creatore instancabile nella sua declamazione:

a) decidendo istintivamente ad ogni istante il punto in cui l'aggettivo-tono e l'aggettivo atmosfera deve essere pronunciato e ripetuto. Non essendovi, nelle parole in libertà, nessuna indicazione precisa, egli deve seguire in ciò soltanto il suo fiuto, preoccupandosi di raggiungere il massimo splendore geometrico e la massima sensibilità numerica. Così egli collaborerà coll'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuovi orizzonti imprevisi nelle parole in libertà che egli interpreta.

b) Chiarendo e spiegando, colla freddezza d'un ingegnere o d'un meccanico, le tavole sinottiche e le equazioni di valori lirici che formano delle zone di evidenza luminosa, quasi geografica (fra le parti più oscure e più complesse delle parole in libertà) e delle momentanee concessioni alla comprensione del lettore.

c) Imitando in tutto e per tutto i motori e i loro ritmi (senza preoccuparsi della comprensione) nel declamare queste parti più oscure e più complesse e specialmente tutti gli accordi onomatopeici.

La 1^a *Declamazione dinamica e sinottica*, ebbe luogo il 29 marzo 1914 nel salone dell'Esposizione Futurista permanente in Roma, Via del Tritone, 125.

PIEDIGROTTA

PAROLE IN LIBERTA del parolibero futurista

FRANCESCO CANGIULLO

declamate da
MARINETTI
CANGIULLO

con l'intervento

dei celeberrimi
artisti nani

- { Signorina TOFA (Sprovieri)
- { Sig. PUTIPÙ (Balla)
- { Sig. TRICCABBALLACCHE
(Radiante)
- Sig. SCETAVAIASSE (Depe-
ro)
- Sig. FISCHIATORE (Sironi)

che si produrranno nelle loro brevettate creazioni
onomatopeiche

CORO FINALE A 6 VOCI

Prima dello spettacolo MARINETTI spiegherà il
valore artistico degli artisti onomatopeici

Signori

TOFA-PUTIPÙ
TRICCABBALLACCHE
SCETAVAIASSE

Cominciai collo spiegare al pubblico il valore artistico, e simbolico dei diversi strumenti onomatopeici. Nella **tofa**, grossa conchiglia, dalla quale gli scugnizzi traggono soffiando una melopea tragicomica turchino-scura, io ho scoperto una feroce satira della mitologia con tutte le sue sirene, i suoi tritoni e le sue conche marine, che popolano il golfo passatista di Napoli.

Il **putipù** (rumore arancione), chiamato anche *caccavella* o *pernacchiatore*, piccola scatola di stagno o di terracotta coperta di pelle nella quale è confitto un giunco che rumoreggia buffonescamente se strofinato da una mano bagnata, è l'iro-

nia violenta colla quale una razza sana e giovane corregge e combatte tutti i veleni nostalgici del Chiaro di luna.

Lo **scetavaiasse** (rumore rosa e verde), che ha per archetto una sega di legno, ricoperta di sonagli e di pezzi di stagno, è la parodia geniale del violino quale espressione della vita interna e dell'angoscia sentimentale. Ridicolizza spiritosamente il virtuosismo musicale, Paganini, Kubelik, gli angeli suonatori di viola di Benozzo Gozzoli, la musica classica, le sale di Conservatorio, piene di noia e di tetraggine deprimente.

Il **triccabballacche** (rumore rosso) è una specie di lira di legno che ha per corde delle fini sottili aste di legno, terminate da martelli quadrati, pure di legno. Si suona come i piatti, aprendo e chiudendo le mani alzate che impugnano i due

montanti. È la satira dei cortei sacerdotali greco-romani e dei ceteratori che fregiano le architetture passatiste.

Poi, declamai dinamicamente *Piedigrotta*, **meravigliose e travolgenti parole in libertà scaturite dal genio esilarantissimo e originalissimo di Franc. Cangiullo, grande parolibero futurista, primo scrittore di Napoli, e primo umorista d'Italia**. Balzava di quando in quando al pianoforte l'autore, che alternava con me la declamazione delle sue parole in libertà. La sala era illuminata a lampadine rosse che raddoppiavano il dinamismo del fondale piedigrottesco dipinto da Balla. Il pubblico salutò con un applauso frenetico l'apparizione del corteo della *troupe* nana, irta di cappelli fantastici di carta velina, che girava intorno a me, mentre declamavo.

Ammiratissimo il vascello variopinto che portava sulla testa il pittore Balla. Spiccava in un angolo la natura morta color verdebile di tre filosofi crociani, gustosa stonatura funeraria nell'ambiente ultracceso di Futurismo. Coloro che credono in un'arte gioiosa, ottimista e divinamente spensierata, trascinarono gli indecisi. Il pubblico accompagnò con la voce e col gesto il meraviglioso frastuono che scoppiava a quando a quando nella mia declamazione, la quale risultava evidentissima ed efficacissima nella sua fusione con gli strumenti onomatopeici.

La seconda declamazione dinamica e sinottica fu fatta da me a Londra il 28 aprile 1914, nella Doré Gallerie.

Declamai dinamicamente e sinotticamente parecchi brani del mio *Zang tumb tumb* (assedio di Adrianopoli). Sulla tavola davanti a me erano di-

sposti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli apposti, che mi permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici.

In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando o correndo, per disegnarvi in modo effimero, col gesso, un'analogia. Gli ascoltatori voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozione agli effetti di violenza della battaglia descritta colle mie parole in libertà.

In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone, quando io glielo indicavo con segnali telefonici.

L'interesse crescente del pubblico inglese diventò frenetico entusiasmo quando raggiunsi il

massimo dinamismo alternando il canto bulgaro
Sciumi Maritza col bagliore delle mie immagini e
il fragore delle artiglierie onomatopeiche.

F. T. Marinetti

La nuova religione-morale della velocità

Manifesto futurista pubblicato
nel primo numero del giornale «L'Italia Futurista»
11 maggio 1916

Nel mio primo manifesto (20 febbraio 1909) io dichiarai: la magnificenza del mondo s'è arricchita di una bellezza nuova, la *bellezza della velocità*. Dopo l'arte dinamica la nuova religione-morale della velocità nasce in quest'anno futurista della nostra grande guerra liberatrice. La morale cristiana servì a sviluppare la vita interna dell'uomo. Non ha più ragione d'essere oggi, poiché s'è vuotata di tutto il Divino.

La *morale cristiana* difese la struttura fisiologica dell'uomo dagli eccessi della sensualità. Moderò i suoi istinti e li equilibrò. La *morale futurista* difenderà l'uomo dalla decomposizione determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine. L'energia umana centuplicata dalla velocità dominerà il Tempo e lo Spazio.

L'uomo cominciò col disprezzare il ritmo isocrono e cadenzato dei grandi fiumi identico al ritmo del proprio passo. L'uomo invidiò il ritmo dei torrenti simile a quello del galoppo d'un cavallo. L'uomo domò i cavalli, gli elefanti e i cammelli per manifestare la sua autorità divina mediante un aumento di velocità. Strinse alleanza cogli animali più docili, catturò gli animali ribelli e si cibò degli animali commestibili. L'uomo rubò l'elettricità dello spazio e i carburanti, per crearsi dei nuovi alleati nei motori. L'uomo costrinse i metalli vinti e

resi flessibili mediante il fuoco, ad allearsi coi carburanti e l'elettricità. Formò così un esercito di schiavi, ostili e pericolosi ma sufficientemente addomesticati, che lo trasportano velocemente sulle curve della terra.

Sentieri tortuosi, strade che seguono l'indolenza dei fiumi e girano lungo le schiene e i ventri disuguali delle montagne, ecco le leggi della terra. Mai linea retta; sempre arabeschi e zigzag. La velocità dà finalmente alla vita umana uno dei caratteri della divinità: *la linea retta*.

Il Danubio opaco, sotto la sua tonaca di fango, chino il volto sulla sua vita interna piena di grassi pesci libidinosi e fecondi, passa borbottando fra le alte ripe implacabili delle sue montagne, come nell'immenso corridoio centrale della terra, convento scoperchiato dalle ruote veloci delle costellazioni. Fino a quando questo fiume pedante per-

metterà che un'automobile lo superi a tutta velocità, col suo abbaiare di fox-terrier folle? Io spero di vedere presto il Danubio correre in linea retta a 300 km. all'ora.

Bisogna perseguitare, frustare, torturare tutti coloro che peccano contro la velocità.

Grave colpevolezza delle città passatiste dove il sole si stabilisce, si adagia e non si muove più. Chi può credere che il sole si ritirerà questa sera? Eh via! Impossibile! Si è domiciliato qui. Piazze, laghi di fuoco stagnante. Strade, fiumi di fuoco pigro. Non si passa, per ora. Non si esce! Inondazione di sole. Ci vorrebbe una barca frigorifera o uno scafandro di ghiaccio per attraversare quel fuoco. Rintanarsi. Despotismo, repressione poliziesca della luce, che incarcera i rivoltosi color di fresco e di velocità. Stato d'assedio solare. Guai al corpo che esce di casa. Una mazza-

ta sulla testa. Morto. Ghigliottine solari su tutte le porte. Guai al pensiero che esce dal cranio. 2, 3, 4 note di piombo gli cadono addosso dal campanile-rudero. In casa, nell'afa, rabbia di mosche nostalgiche. Stiramenti di cosce e di ricordi sudati.

Lentezza peccaminosa delle folle domenicali e delle lagune veneziane.

La velocità, avendo per essenza la sintesi intuitiva di tutte le forze in movimento, è naturalmente *pura*. La lentezza, avendo per essenza l'analisi razionale di tutte le stanchezze in riposo, è naturalmente *immonda*. Dopo la distruzione dell'antico bene e dell'antico male, noi creiamo un nuovo bene: la velocità, e un nuovo male: la lentezza.

Velocità = sintesi di tutti i coraggi in azione. Aggressiva e guerresca.

Lentezza = analisi di tutte le prudenze stagnanti. Passiva e pacifista.

Velocità = disprezzo degli ostacoli, desiderio di nuovo e d'inesplorato. Modernità, igiene.

Lentezza = arresto, estasi, adorazione immobile degli ostacoli, nostalgia del già visto, idealizzazione della stanchezza e del riposo, pessimismo circa l'inesplorato. Romanticismo rancido del poeta viandante e selvaggio e del filosofo zazzerruto occhialuto e sporco.

Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera. Santità della ruota e delle rotaie. Bisogna inginocchiarsi sulle rotaie per pregare la divina velocità. Bisogna inginocchiarsi davanti alla velocità rotante di una bussola giroscopica: 20.000 giri al minuto, massima velocità meccanica raggiunta dall'uomo. Bisogna rapire agli astri il segreto del-

la loro velocità stupefacente, incomprensibile. Partecipiamo dunque alle grandi battaglie celesti; affrontiamo gli astri-palle lanciati da cannoni invisibili; gareggiamo con la stella 1830 Groombridge, che vola a 241 km. al secondo, con Arturo che vola a 413 km. al secondo. Invisibili artiglieri matematici. Guerre in cui gli astri, essendo ad un tempo proiettili e artiglieri, lottano di velocità per sfuggire a un astro più grosso o colpirne uno più piccolo. Nostri santi sono gli innumerevoli corpuscoli che penetrano nella nostra atmosfera a una velocità media di 42.000 metri al secondo. Nostre sante sono la luce e le onde elettromagnetiche 3×10^{10} metri al secondo.

L'Ebbrezza delle grandi velocità in automobile non è che la gioia di sentirsi fusi con l'unica *divinità*. Gli sportsmen sono i primi catecumeni di questa religione. Prossima distruzione delle case

e delle città, per formare dei grandi ritrovi di automobili e di aeroplani.

Luoghi abitati dal divino: i treni; i vagoni-ristoranti (mangiare in velocità). Le stazioni ferroviarie; specialmente quelle dell'Ovest America, dove i treni lanciati a 140 km. all'ora passano bevendo (senza fermarsi) l'acqua necessaria e i sacchi della posta. I ponti e i tunnels. La piazza dell'Opéra di Parigi. Lo Strand di Londra. I circuiti d'automobili. Le films cinematografiche. Le stazioni radiotelegrafiche. I grandi tubi che precipitano delle colonne d'acqua alpestri per strappare all'atmosfera l'elettricità motrice. I grandi sarti parigini che mediante l'invenzione veloce delle mode, creano la passione del nuovo e l'odio per il già visto. Le città modernissime e attive come Milano, che secondo gli americani ha il *punch* (col-

po netto e preciso, col quale il boxeur mette il suo avversario *knock-out*). I campi di battaglia. Le mitragliatrici, i fucili, i cannoni, i proiettili sono divini. Le mine e le contro-mine veloci: far saltare il nemico PRIMA che il nemico ci faccia saltare. I motori a scoppio e i pneumatici d'un'automobile sono divini. Le biciclette e le motociclette sono divine. La benzina è divina. Estasi religiosa che ispirano le centocavalli. Gioia di passare dalla 3^a alla 4^a velocità. Gioia di premere l'acceleratore, pedale russante della musicale velocità. Schifo che ispirano le persone invischiate nel sonno. Ripugnanza che io provo a coricarmi la sera. Io prego ogni sera, la mia lampadina elettrica; poiché una velocità vi si agita furiosamente.

L'eroismo è una velocità che ha raggiunto sé stessa, percorrendo il più vasto dei circuiti.

Il patriottismo è la velocità diretta d'una nazione; la guerra è il collaudo necessario di un esercito, motore centrale di una nazione.

Una grande velocità d'automobile o d'aeroplano consente di abbracciare e di confrontare rapidamente diversi punti lontani della terra, cioè di fare meccanicamente il lavoro dell'analogia. Chi viaggia molto, acquista meccanicamente dell'ingegno, avvicina le cose distanti guardandole sinteticamente e paragonandole l'una all'altra e ne scopre le simpatie profonde. Una grande velocità è una riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista. Onnipresenza dell'immaginazione senza fili = velocità. Genio creatore = velocità.

Velocità attiva e velocità passiva; Velocità maneggiante (chauffeur) e velocità maneggiata (automobile); Velocità modellante (scrivente,

scolpente) e *velocità modellata* (scritta, scolpita); *Velocità portata da diverse velocità* (treno spinto e tratto da 2 locomotive in testa e in coda) e *velocità portante diverse velocità* (transatlantico che porta parecchi motori di velocità diverse + diversi uomini in moto: marinai, macchinisti, passeggeri, camerieri, cuochi, nuotatori nell'acqua agitata delle vasche + l'acqua agitata dai nuotatori + molti cani correnti o abbaianti + molte pulci balzanti + le velocità potenziali di molti cavalli da corsa).

Altro esempio di *velocità portante diverse velocità*: l'automobile portante lo chauffeur + velocità del suo pensiero che fa la seconda tappa o tutto ciò che rimane da fare, mentre l'automobile fa materialmente la prima tappa. Lo chauffeur prova infatti all'arrivo la noia del già visto.

La nostra vita deve sempre essere una velocità portante: velocità pensiero + velocità del corpo + velocità dell'impiantito che porta il corpo + velocità dell'elemento (acqua o aria) che porta l'impiantito (bastimento o aeroplano). Staccare il pensiero dalla strada mentale per posarlo su quella materiale. Come una matita, lasciare sulla carta della strada odori (sparpagliamento corporale), pensieri (sparpagliamento spirituale) = accrescimento di velocità. La velocità distrugge la legge di gravità, rende soggettivi, e perciò schiavi, i valori di tempo e di spazio. I chilometri e le ore non sono eguali, ma variano, per l'uomo veloce, di lunghezza e di durata.

Imitiamo il treno e l'automobile che impongono a tutto ciò che esiste lungo la strada di correre con velocità identica in senso inverso, e destano in tutto ciò che esiste lungo la strada lo spirito di

contraddizione, cioè la vita. La velocità del treno costringe il paesaggio attraversato a dividersi in due paesaggi giranti in senso inverso alla sua direzione. Ogni treno porta via con sé la parte nostalgica dell'anima di chi lo vede passare. Le cose un po' lontane, alberi, boschi, colline, montagne guardano con spavento questo avventarsi delle cose lanciate in senso inverso del treno, poi si decidono a seguirle, ma come a malincuore e più lentamente. Ogni corpo in velocità dondola da destra a sinistra e tende a divenire un pendolo.

Correre correre correre volare volare. Pericolo pericolo pericolo a destra a sinistra sotto sopra dentro fuori fiutare respirare bere la morte. Rivoluzione militarizzata d'ingranaggi. Lirismo preciso conciso. Splendore geometrico. Per godere più fresco e più vita che nei fiumi e nel mare dovete volare nella contro-corrente freschissima

del vento a tutta velocità. Quando volai per la prima volta coll'aviatore Bielovucic, io sentii il petto aprirsi come un gran buco ove tutto l'azzurro del cielo deliziosamente s'ingolfava liscio fresco e torrenziale. Alla sensualità lenta stemperata, delle passeggiate nel sole e nei fiori, dovete preferire il massaggio feroce e colorante del vento impazzito. Leggerezza crescente. Infinito senso di voluttà. Scendete dalla macchina con uno scatto leggerissimo ed elastico. Vi siete levato un peso di dosso. Avete vinto il vischio della strada. Avete vinto la legge che impone all'uomo di strisciare.

Bisogna continuamente variare la velocità perché la nostra coscienza vi partecipi. La velocità ha nel doppio svolto la sua bellezza assoluta, poiché lotta: 1° contro la resistenza del suolo, 2° contro le pressioni varie dell'atmosfera, 3° contro l'attrazione del vuoto formato dallo svolto. La ve-

locità in linea retta è massiccia, grossolana, *incosciente*. La velocità nello svolto e dopo lo svolto è la velocità agilizzata, *cosciente*.

Meraviglioso dramma dello slittamento nei circuiti d'automobili. L'automobile tende a tagliarsi in due. Appesantimento della parte posteriore che diventa palla di cannone e cerca i declivi, i fossi, il centro della terra, per paura di nuovi pericoli.

Piuttosto perire subito che continuare a rischiare.

No! No! No! Gloria all'avantreno futurista che con una spallata o colpo di volante trae fuori dal fosso la parte posteriore del veicolo e la rimette in linea retta. *Vicino a noi, fra noi senza binari*, delle automobili si slanciano, girano su sé stesse, balzano di qui alla curva dell'orizzonte, fragili, minacciate da tutti gli ostacoli preparati loro dagli svolti. Il doppio svolto superato in velocità è la più alta manifestazione della vita: Vittoria del nostro

io sui perfidi complotti del nostro Peso, che vuole assassinare a tradimento la nostra velocità trascinandola in un buco d'immobilità. Velocità = sparpagliamento + condensazione dell'lo. Tutto lo spazio percorso da un corpo si condensa in questo stesso corpo.

Velocità { amore della terra-donna sparpagliamento sul mondo (lussuria orizzontale)

terrestre = automobilismo accarezzante
amorosamente le strade curve
bianche e femminee

Velocità { odio della terra (misticismo perpendicolare)
aerea { ascensione spirale dell'lo verso
il Nulla-Dio = Aviazione, agilità
purgativa dell'olio di ricino.

Ingranaggio veloce delle ruote del treno coi denti sorgenti dei rumori. Le ruote estraggono dalla terra tutti i rumori dormenti nella materia. Sotto la pressione del treno, le rotaie balzano, guizzano nella rete vibrante, elastica dell'istante commosso. Le strade percorse dagli automobili sono scie di rumori globulari e di odori spirali. Questa 100 HP continua le caverne dell'Etna.

Le strade percorse dagli automobili e i binari hanno uno slancio ondulatorio, elastico, per avvolgersi velocemente intorno al palo ideale che sorge su un punto dell'orizzonte.

Voluttà di sentirsi solo nel fondo buio di una limousine che corra tra i luminosi ghiacci balzanti di una capitale notturna: voluttà specialissima di sentirsi un corpo veloce. Io sono un uomo che spesso mangia alla stazione tra due treni diretti; il mio sguardo a spola va dall'orologio murale al

piatto fumante; la vite-angoscia-ricordo penetra girando nel cuore. Bisogna subito nutrirlo di velocità. Bisogna credere soltanto nella solidità-resistenza creata dalla velocità. La forza e la complicazione del pensiero, la raffinatezza dei desideri e degli appetiti, l'insufficienza del suolo, la fame di miele, di spezie, di carni e di frutti lontani, tutto impone la morale-religione futurista della Velocità.

La Velocità distacca il globulo-uomo dal globulo-donna. La Velocità distrugge l'amore, vizio del cuore sedentario, triste coagulamento, arterio-sclerosi dell'umanità-sangue. La velocità agilizza, precipita la circolazione sanguigna ferroviaria automobilistica aeroplanica del mondo.

Soltanto la velocità potrà uccidere il velenoso Chiaro-di-luna, nostalgico, sentimentale, pacifista

e neutrale. Italiani, siate veloci e sarete forti, ottimisti, invincibili, immortali!

F. T. Marinetti, Bruno Corra, E. Settimelli

Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti

La cinematografia futurista

Manifesto futurista pubblicato

nel 9° numero del giornale «L'Italia Futurista»

11 settembre 1916

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire né esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale, sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubbli-

care un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

Col nostro Manifesto *Il teatro sintetico futurista*, con le vittoriose *tournées* delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in Italia la rivoluzione del teatro di prosa. Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il *Teatro di Varietà*. È logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il *cinematografo*.

A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista, cioè privo di passato e libero di tradizioni: in realtà, esso, sor-

gendo come *teatro senza parole*, ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario. Noi possiamo dunque senz'altro riferire al cinematografo tutto ciò che abbiamo detto e fatto per il teatro di prosa. La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sino ad oggi è *stato*, e *tende a rimanere profondamente passatista*, mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e *il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista*.

Salvo, i films interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi. La stessa sceneggiatura che per la sua brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il più delle volte che una pietosa e trita *analisi*. Tut-

te le immense possibilità *artistiche* del cinematografo sono dunque assolutamente intatte.

Il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale *di una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cine-matografo futurista* crea appunto oggi la **sinfonia**

poliespressiva che già un anno fa noi annunciamo nel nostro manifesto: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*. Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.

I nostri films saranno:

1. **Analogie cinematografate** usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa.

I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: **L'universo sarà il nostro, vocabolario.**

Esempio: Vogliamo dare una sensazione di stramba allegria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attaccapanni sinché si decidono ad attaccarsi. Vogliamo dare una sensazione di ira: frantumiamo l'iracondo in un turbine di pallottole gialle. Vogliamo dare l'angoscia di un Eroe che

perdeva la sua fede nel defunto scetticismo neutrale: rappresentiamo l'Eroe nell'atto di parlare ispirato ad una moltitudine; facciamo scappar fuori ad un tratto Giovanni Giolitti che gli caccia in bocca a tradimento una ghiotta forchettata di maccheroni affogando la sua alata parola nella salsa di pomodoro.

Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi. Esempio rappresentando un uomo che dirà alla sua donna: Sei bella come una gazzella, daremo la gazzella. – Esempio: se un personaggio dice: Contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare, montagna.

In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come se *parlassero*.

2. Poemi, discorsi e poesie cinematografati.

Faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo.

Esempio: *Canto dell'amore* di Giosuè Carducci:

*Da le rocche tedesche appollaiate
sì come falchi a meditar la caccia...*

Daremo le rocche, i falchi in agguato.

*Da le chiese che al ciel lunghe levando
marmoree braccia pregano il Signor*

.....

*Da i conventi tra i borghi e le cittadi
cupi sedenti al suon de le campane
come cucùli tra gli alberi radi
cantanti noie ed allegrezze strane...*

Daremo le chiese che a poco a poco si trasformano in donne imploranti, Iddio che dall'alto si compiace, daremo i conventi, i cuculi, ecc.

Esempio: *Sogno d'estate* di Giosuè Carducci:

Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti

la calda ora mi vinse: chinommi il capo tra 'l sonno

in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno

Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore, di cui si devono vedere i palpiti, gli sbotta fuori dalla giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passati, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. **Simultaneità e compenetrazione** di tempi e di luoghi diversi **cinematografate**. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra.

4. **Ricerche musicali cinematografate** (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.).

5. **Stati d'animo sceneggiati cinematografati**.

6. **Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate**.

7. Drammi d'oggetti cinematografati. (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti – oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana.)

8. Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.

9. Congressi, flirts, risse e matrimoni di smorfie, di mimiche, ecc. cinematografati.

Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.

11. Drammi di sproporzioni cinematografate
(un uomo che avendo sete tira fuori una minu-

scola cannuccia la quale si allunga ombelicalmente fino ad un lago e lo asciuga *di colpo*).

12. Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.

13. Equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc., di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori **cine-matografati** (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante – ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici – drammi di lettere umanizzate o animalizzate – drammi ortografici – drammi tipografici – drammi geometrici – sensibilità numerica, ecc.)

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci,
per centuplicare la potenza del Genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.

F. T. Marinetti

Manifesto della danza futurista

8 luglio 1917

La danza ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme. Gli stupori e gli spaventi che agitarono l'umanità nascente davanti all'incomprensibile ed intricatissimo universo, si ritrovano nelle prime danze che dovevano naturalmente essere danze sacre.

Le prime danze orientali pervase dal terrore religioso erano pantomime ritmate e simboliche che riproducevano ingenuamente, il movimento rotatorio degli astri. La «ronda» nasce così. I diversi passi e i gesti del prete cattolico nel celebrare la

messa derivano da queste prime danze ed hanno lo stesso simbolo astronomico.

Le danze cambodgiane e javanesi si distinguono per la loro eleganza architettonica e la loro regolarità matematica. Sono lenti bassorilievi in marcia.

Le danze arabe e persiane sono invece lascive: impercettibili fremiti delle anche accompagnati da un battito monotono di mani o di tamburo; sussulti spasmodici e convulsioni isteriche della danza del ventre; enormi balzi furenti di danze sudanesi. Sono tutte variazioni sull'unico motivo di un uomo seduto a gambe incrociate e di una donna seminuda che con abili mosse cerca di persuaderlo all'atto d'amore.

Morto e sepolto il glorioso balletto italiano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvagge, elegantizzazioni di danze esotiche e mo-

dernizzazioni di danze antiche. Pepe rosso parigino + cimiero + scudo + lancia + estasi davanti a idoli che non significano più nulla + ondulazioni di cosce montmartroises = anacronismo erotico passatista per forestieri.

Prima della guerra, a Parigi si raffinavano le danze sud-americane: tango argentino spasmodico furente, *zamacueca* del Chile, *maxixe* brasiliana, *santafé* del Paraguay. Quest'ultima danza descrive le evoluzioni galanti di un maschio ardente e audace intorno ad una femmina attirante e seduttrice che egli finalmente afferra con un balzo fulmineo e trascina con sé in un valzer vertiginoso.

Molto interessante artisticamente il balletto russo organizzato dal Diaghilew, che modernizza i balli popolari russi con una meravigliosa fusione di musica e danza, penetrate l'una nell'altra, e dà

allo spettatore un'espressione perfetta e originale della forza essenziale della razza.

Col Nijnsky appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità, della muscolatura.

Isadora Duncan crea la danza libera, senza preparazione mimica, trascurando la muscolatura e l'euritmia, per concedere tutto all'espressione passionale, all'ardore aereo dei passi. Ma essa in fondo non si propone che di intensificare, arricchire, modulare in mille modi diversi il ritmo di un corpo di donna che languidamente rifiuta, languidamente invoca, languidamente accetta e languidamente rimpiange il maschio donatore di felicità erotiche.

Isadora Duncan, che io ebbi molte volte il piacere di ammirare nelle sue libere improvvisazioni

fra i tendaggi di fumo madreperlaceo del suo atelier, quando danzava in libertà, spensieratamente, come si parla, si desidera, si ama, si piange, su una arietta qualsiasi, anche volgare, come quella di *Mariette, ma petite Mariette* strimpellata su un pianoforte, non riusciva a dare che emozioni complicatissime di nostalgia disperata, di volontà spasmodica e di giocondità, infantilmente femminile.

Vi sono molti punti di contatto tra l'arte di Isadora Duncan e l'impressionismo pittorico, come pure tra l'arte del Nijnsky e le costruzioni di forme e di volumi di Cézanne.

Così, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolar modo di Picasso, si creò una danza di volumi geometrizzati e indipendenti quasi dalla musica. La danza diventò

un'arte autonoma, equivalente della musica. La danza non subiva più la musica, la rimpiazzava.

Valentine de Saint-Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua *métachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride, fredde e senza emozione. Perché privarsi dell'elemento vivificatore della mimica? Perché mettersi un elmo merovingio e velarsi gli occhi? La sensibilità di queste danze risulta monotona limitata elementare e tediosamente avvolta nella vecchia atmosfera assurda delle mitologie paurose che oggi non significano più nulla. Geometria fredda di pose che non han-

no nulla a che fare con la grande sensibilità dinamica simultanea della vita moderna.

Con intenti molto più moderni il Dalcroze ha creato una *ginnastica ritmica* molto interessante, che limita però i suoi effetti alla igiene dei muscoli e alla descrizione dei lavori agresti.

Noi futuristi preferiamo Loie-Füller e il *cake-walk* dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità).

Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.

La musica è fondamentalmente e incurabilmente passatista e perciò difficilmente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, è diventato mediante l'onomatopeia uno degli elementi più dinamici della poesia futurista. Il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica. La danza futurista sarà dunque accompagnata da *rumori organizzati* e dall'orchestra degli intonarumori inventati da Luigi Russolo.

La danza futurista sarà

disarmonica

sgarbata antigratziosa

asimmetrica

sintetica

dinamica

parolibera.

In questa nostra epoca futurista, mentre più di venti milioni di uomini formano con le loro linee di battaglia una fantastica via lattea di stelle-shrapnels esplose che fascia la terra; mentre la Macchina e i Grandi Esplosivi, collaborando con la guerra hanno centuplicato la forza delle razze costringendole a dare il massimo rendimento di audacia, d'istinto e di resistenza muscolare, la danza futurista italiana non può avere altro scopo che immensificare l'eroismo, dominatore di metalli e fuso con le divine macchine di velocità e di guerra.

Io traggo dunque le tre prime danze futuriste dai tre meccanismi di guerra: lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aeroplano.

Danza dello shrapnel

PRIMA PARTE

Voglio dare la fusione della montagna con la parabola dello shrapnel. La fusione della canzone umana carnale col rumore meccanico dello shrapnel. Dare la sintesi ideale della guerra: un alpino che canta spensierato sotto una volta ininterrotta di shrapnels.

1. *movimento*. Con i piedi marcare il *tum-tum* del proiettile che esce dalla bocca del cannone.

2. *movimento*. Con le braccia aperte descrivere con velocità moderata la lunga parabola fischiante dello shrapnel che passa sulla testa del combattente quando esplode troppo in alto o dietro di lui. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in azzurro: *Corto a destra*.

3. *movimento*. Con le mani (ornate di lunghissimi ditali argentei) alzate e aperte, molto in alto, dare l'esplosione argentea fiera beata dello shrapnel nel *paaaak*. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in azzurro: *Lungo a sinistra*. Poi mostrerà un altro cartello stampato in argento: *Non scivolare sul ghiaccio. Sinovite*.

4. *movimento*. Con la vibrazione di tutto il corpo, le ondulazioni delle anche e i movimenti natatorii delle braccia, dare le ondate e il flusso e riflusso e i moti concentrici o eccentrici degli echi nei golfi, nelle rade e su i pendii delle montagne. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in nero: *Corvée d'eau*; un altro cartello stampato in nero: *Corvée di rancio*; un altro ancora stampato in nero: *I muli la posta*.

5. *movimento*. Con piccoli colpi saltellanti delle mani e una attitudine sospesa, estatica del corpo, esprimere la calma indifferente e sempre idilliaca della natura e il *cip-cip-cip* degli uccelli. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in caratteri disordinati: *300 metri allo scoperto*. Poi un altro con in rosso: *15 gradi sotto zero, 800 metri rosso feroce soave*.

SECONDA PARTE

6. *movimento*. Passo lento, disinvolto e spensierato degli alpini che marciano cantando sotto le parabole successive e accanite degli shrapnels. La danzatrice accenderà una sigaretta mentre delle voci nascoste canteranno una delle tante canzoni di guerra:

*il comandante del sesto alpini
incomincia a sbombardar...*

7. *movimento*. L'ondulazione con la quale la danzatrice esprimerà questo canto di guerra sarà interrotta dal movimento 2. (parabola fischiante dello shrapnel).

8. *movimento*. L'ondulazione con la quale la danzatrice continuerà ad esprimere il canto di guerra sarà interrotta dal movimento 3. (esplosione dello shrapnel in alto).

9. *movimento*. L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 4. (ondate degli echi).

10. *movimento*. L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 5. (*cip-cip-cip* degli uccelli nella placidità della natura).

Danza della mitragliatrice

Voglio dare la carnalità italiana dell'urlo *Savoia!* che si lacera e muore eroicamente a brandelli

contro il laminatoio meccanico geometrico inesorabile del fuoco di mitragliatrice.

1. *movimento*. Con i piedi (le braccia tese in avanti) dare il martellamento meccanico della mitragliatrice *tap-tap-tap-tap-tap*. La danzatrice mostrerà con gesto rapido un cartello stampato in rosso: *nemico a 700 metri*.

2. *movimento*. Con le mani arrotondate a coppa (una piena di rose bianche, l'altra piena di rose rosse) imitare lo sbocciare violento e continuo del fuoco fuori dalle canne della mitragliatrice. La danzatrice avrà fra le labbra una grande orchidea bianca e mostrerà un cartello stampato in rosso: *nemico a 500 metri*.

3. *movimento*. Con le braccia aperte descrivere il ventaglio girante e inaffianze dei proiettili.

4. *movimento*. Lento girare del corpo, mentre i piedi martellano sul legno dell'impiantito.

5. *movimento*. Accompagnare con slanci violenti del corpo in avanti il grido di *Savoiaaaaaa!*

6. *movimento*. La danzatrice, carponi, imiterà la forma della mitragliatrice, nera-argentea sotto la sua cintura-nastro di cartucce. Il braccio teso in avanti agiterà febbrilmente l'orchidea bianca e rossa come una canna durante lo sparo.

Danza dell'aviatrice

La danzatrice danzerà sopra una grande carta geografica violentemente colorata (4 metri quadrati) sulla quale saranno indicati a grandi caratteri visibilissimi le montagne, i boschi, i fiumi, le geometrie delle campagne, i grandi nodi stradali delle città, il mare.

La danzatrice deve formare una palpitazione continua di veli azzurri. Sul petto, a guisa di fiore, una grande elica di celluloida che per la sua natura stessa vibrerà ad ogni movimento del corpo. Il viso bianchissimo sotto un cappello bianco in forma di monopiano.

1. *movimento*. La danzatrice, pancia a terra, sul tappeto-carta geografica simulerà con sussulti e ondeggiamenti del corpo i tentativi successivi che fa un aeroplano per sollevarsi. Poi avanzerà carponi e ad un tratto balzerà in piedi, le braccia aperte, il corpo ritto ma tutto agitato da fremiti.

2. *movimento*. La danzatrice, sempre ritta, agiterà un cartello stampato in azzurro: *300 metri – 3 vortici – salire*. Poi, subito dopo, un secondo cartello: *600 metri – evitare montagna*.

3. *movimento*. La danzatrice accumulerà molte stoffe verdi per simulare una montagna verde, poi la scavalcherà con un salto. Riapparirà diritta, braccia aperte, tutta vibrante.

4. *movimento*. La danzatrice, tutta vibrante, agiterà davanti a sé, in alto, un grande sole di cartone dorato e farà un giro velocissimo, fingendo d'inseguirlo (frenetico meccanico spasmodico).

5. *movimento*. Con dei *rumori organizzati* imitare la pioggia e i sibili del vento e con continue interruzioni della luce elettrica imitare i lampi. Intanto la danzatrice solleverà un telaio ricoperto di carta velina rossa in forma di nuvola al tramonto e lo sfonderà attraversandolo con un salto agile (lento a grandi ondate malinconiche).

6. *movimento*. La danzatrice agiterà davanti a sé un altro telaio ricoperto di carta velina blu-scuro, forma e colore di notte stellata. La danzatrice lo attraverserà, sfondandolo. Poi cospargerà il suolo intorno a sé di stelle d'oro (allegro ironico spensierato).

F. T. Marinetti

Manifesto del partito futurista italiano

1. Il partito politico futurista che noi fondiamo oggi vuole una Italia libera forte, non più sottomessa al suo grande Passato, al forestiero troppo amato e ai preti troppo tollerati: una Italia fuori tutela, assolutamente padrona di tutte le sue energie e tesa verso il suo grande avvenire.

2. L'Italia, unico sovrano. Nazionalismo rivoluzionario per la libertà, il benessere, il miglioramento fisico e intellettuale, la forza, il progresso, la grandezza e l'orgoglio di tutto il popolo italiano.

3. Educazione patriottica del proletariato. Lotta contro l'analfabetismo. Viabilità. Costruzione di nuove strade e ferrovie. Scuole laiche elementari

obbligatorie con sanzioni penali. Abolizione di molte Università inutili e dell'insegnamento classico. Insegnamento tecnico obbligatorio nelle officine. Ginnastica obbligatoria con sanzioni penali. Educazione all'aria aperta, sportiva e militare, scuole di coraggio e d'Italianità.

4. Trasformazione del Parlamento mediante un'equa partecipazione di industriali, di agricoltori, di ingegneri e di commercianti al Governo del Paese. Il limite minimo di età per la deputazione sarà ridotto a 22 anni. Un minimo di deputati avvocati (sempre opportunisti) e un minimo di deputati professori (sempre retrogradi). Un parlamento sgombro di rammolliti e di canaglie. Abolizione del Senato.

Se questo Parlamento razionale e pratico non dà buoni risultati, lo aboliremo per giungere ad un Governo tecnico senza parlamento, un Governo

composto di 20 tecnici eletti mediante suffragio universale.

Rimpiazzteremo il Senato con una Assemblea di controllo composta di 20 giovani non ancora trentenni eletti mediante suffragio universale. Invece di un Parlamento di oratori incompetenti e di dotti invalidi, *moderato* da un Senato di moribondi, avremo un governo di 20 tecnici *eccitato* da una assemblea di giovani non ancora trentenni.

Partecipazione eguale di tutti i cittadini italiani al Governo. Suffragio universale uguale e diretto a tutti i cittadini uomini e donne. Scrutinio di lista a larga base. Rappresentanza proporzionale.

5. Sostituire all'attuale anticlericalismo rettorico e quietista un anticlericalismo d'azione, violento e reciso, per sgombrare l'Italia e Roma dal suo medioevo teocratico che potrà scegliere una terra adatta ove morire lentamente.

Il nostro anticlericalismo intransigentissimo e integrale, costituisce la base del nostro programma politico, non ammette mezzi termini né transazioni, esige nettamente l'espulsione.

Il nostro anticlericalismo vuole liberare l'Italia dalle chiese, dai preti, dai frati, dalle monache, dalle madonne, dai ceri e dalle campane.

(Censura)

Unica religione, l'Italia di domani. Per lei noi ci battiamo e forse morremo senza curarci delle forme di governo destinate necessariamente a seguire il medioevo teocratico e religioso nella sua fatale caduta.

6. Abolizione dell'autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione graduale del matrimonio per l'avvento graduale del libero amore e del figlio di Stato.

7. Mantenere l'esercito e la marina in efficienza fino allo smembramento dell'impero austro-ungarico. Poi, diminuire gli effettivi al minimo, preparando invece numerosissimi quadri di ufficiali con rapide istruzioni. Esempio: duecentomila uomini con sessantamila ufficiali, la cui istruzione può essere suddivisa in quattro corsi trimestrali ogni anno. Educazione militare e sportiva nelle scuole. Preparazione di una completa mobilitazione industriale (armi e munizioni) da realizzarsi in caso di guerra contemporaneamente alla mobilitazione militare. Tutti pronti, con la minore spesa, per una eventuale guerra o una eventuale rivoluzione.

Bisogna portare la nostra guerra alla sua vittoria totale, cioè allo smembramento dell'impero austro-ungarico, e alla sicurezza dei nostri naturali confini di terra e di mare, senza di che non

potremmo avere le mani libere per sgombrare, pulire, rinnovare e ingigantire l'Italia.

Abolire il patriottismo commemorativo, la monumentomania e ogni ingerenza passatista dello Stato nell'arte.

8. Preparazione della futura socializzazione delle terre con un vasto demanio mediante la proprietà delle Opere Pie, degli Enti Pubblici e con la espropriazione di tutte le terre incolte e mal coltivate. Energica tassazione dei beni ereditari e limitazione di gradi successorî.

Sistema tributario fondato sulla imposta diretta e progressiva con accertamento integrale. Libertà di sciopero, di riunione, di organizzazione, di stampa. Trasformazione ed epurazione della Polizia. Abolizione della Polizia politica. Abolizione dell'intervento dell'esercito per ristabilire l'ordine.

Giustizia gratuita e giudice elettivo. I minimi salari elevati in rapporto alle necessità della esistenza. Massimo legale di 8 ore di lavoro. Parificazione ad eguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili. Leggi eque nel contratto di lavoro individuale e collettivo. Trasformazione della Beneficenza in assistenza e previdenza sociale. Pensioni operaie.

Sequestro dei due terzi di tutte le sostanze guadagnate con forniture di guerra.

9. Costituzione di un patrimonio agrario dei combattenti. Occorre acquistare una determinata quantità della proprietà terriera d'Italia, pagandola a prezzi da fissarsi con criterî speciali, e darla, con le debite cautele e riserve ai combattenti, o, in caso di loro soccombenza, alle famiglie superstiti.

Al pagamento delle terre così acquistate deve provvedere la nazione intera, senza distinzione di classe, ma con distinzione progressiva di posizione finanziaria, con elargizioni volontarie e con imposte.

Il pagamento delle terre occorrenti potrebbe estinguersi entro cinquant'anni dallo spossessamento, in modo che il contributo della Nazione, sotto forma di elargizioni o di imposta, sarebbe minimo. Rientrano, se ve ne sono, nel patrimonio agrario dei combattenti, le terre espropriate per debito d'imposta.

Tutti i lavoratori manuali che avranno prestato servizio militare nelle zone delle operazioni dovranno essere iscritti per cura dello Stato nella «Cassa Nazionale di previdenza per la invalidità e la vecchiaia degli operai» a far data dal primo giorno del loro effettivo servizio. Lo Stato dovrà

pagare i contributi annuali per tutta la durata della guerra. L'iscrizione dei militari combattenti alla «Cassa Nazionale» avverrà d'ufficio, sarà posta a carico dello Stato per tutto il periodo corrispondente al servizio militare, e produrrà un onere continuativo a carico degli interessati per tutto il resto della loro vita.

L'assegno congiunto alla concessione di medaglie al valor militare sarà triplicato. – Il limite di età stabilito nei corsi sarà prolungato per i reduci della zona delle operazioni di un tempo equivalente alla durata della guerra. – Ai reduci della zona delle operazioni, quando ottengano un pubblico impiego, saranno computati il servizio militare e le campagne agli effetti dell'anzianità e della pensione, provvedendo lo Stato, quando ne sia il caso, ai versamenti alla Cassa Pensioni per il tempo passato dal militare sotto le armi. – Per

dieci anni dopo la guerra le amministrazioni dovranno alternare concorsi liberi con concorsi esclusivamente riservati ai reduci della zona delle operazioni ed ai mutilati di guerra fisicamente suscettibili del servizio richiesto.

10. Industrializzazione e modernizzazione delle città morte che vivono tuttora del loro passato. Svalutazione della pericolosa e aleatoria industria del forestiero.

Sviluppo della marina mercantile e della navigazione fluviale. Canalizzazione delle acque e bonifiche delle terre malariche. Mettere in valore tutte le forze e le ricchezze del paese. Frenare l'emigrazione. Nazionalizzare e utilizzare tutte le acque e tutte le miniere. Concederne lo sfruttamento a enti pubblici locali. Agevolazioni all'indu-

stria e all'agricoltura cooperative. Difesa dei consumatori.

11. Riforma radicale della Burocrazia divenuta oggi fine a sé stessa e Stato nello Stato. Sviluppare per questo le autonomie regionali e comunali. Decentramento regionale delle attribuzioni amministrative e relativi controlli. Per fare di ogni amministrazione uno strumento agile e pratico, diminuire di due terzi gli impiegati raddoppiando gli stipendi dei Capi-servizio e rendendo difficili ma non teorici i concorsi. Dare ai Capi-servizio la responsabilità diretta e il conseguente obbligo di alleggerire e semplificare tutto. Abolire l'immonda anzianità, in tutte le amministrazioni, nella carriera diplomatica e in tutti i rami della vita nazionale. Premiazione diretta dell'ingegno pratico e semplificatore negli impieghi. Svalutazione dei diplomi

accademici e incoraggiamento con premi della iniziativa commerciale e industriale. Principio elettivo nelle cariche maggiori. Organizzazione semplificata a tipo industriale nei rami esecutivi.

Il partito politico futurista che noi fondiamo oggi, e che organizzeremo dopo la guerra, sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista. Questo continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creatore italiano. Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò una avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti, la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intuizioni.

Il partito politico futurista invece intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario. Potranno aderire al partito politico futurista tutti gli italiani, uomini e donne d'ogni classe e d'ogni età, anche se negati a qualsiasi concetto artistico e letterario.

Questo programma politico segna la nascita del partito politico futurista invocato da tutti gli italiani che si battono oggi per una più giovane Italia liberata dal peso del passato e dallo straniero.

Sosterremo questo programma politico con la violenza e il coraggio futurista che hanno caratterizzato sin qui il nostro movimento nei teatri e nelle piazze. Tutti sanno in Italia e all'estero ciò che noi intendiamo per violenza e coraggio.

F. T. Marinetti

Il Tattilismo

Letto al Théâtre de l'Œuvre (Parigi),
all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra),

e pubblicato da «Comœdia» in gennaio 1921

Punto e a capo.

Il Futurismo, da noi fondato a Milano nel 1909, diede al mondo l'odio del Museo, delle Accademie e del Sentimentalismo, l'Arte-azione, la difesa della gioventù contro tutti i senilismi, la glorificazione del genio novatore, illogico e pazzo, la sensibilità artistica del meccanicismo, della velocità, del Teatro di Varietà e delle compenetrazioni

simultanee della vita moderna, le parole in libertà, il dinamismo plastico, gl'intonarumori, il teatro sintetico. Il Futurismo raddoppia oggi il suo sforzo creatore.

Nell'estate scorsa, ad Antignano, là dove la via Amerigo Vespucci, scopritore d'Americhe, s'incurva costeggiando il mare, inventai il Tattilismo. Sulle officine occupate dagli operai garrivano bandiere rosse.

Ero nudo nell'acqua di seta, lacerata dagli scogli, forbici coltelli rasoi schiumosi, fra i materassi d'alghe impregnate di iodio. Ero nudo nel mare di flessibile acciaio, che aveva una respirazione virile e feconda. Bevevo alla coppa del mare piena di genio fino all'orlo. Il sole con le sue lunghe fiamme torrefacenti vulcanizzava il mio corpo e bullonava la chiglia della mia fronte ricca di vele.

Una ragazza del popolo, che aveva odore di sale e di pietra calda, guardò sorridendo la mia prima tavola tattile:

— Si diverte a fare delle barchette!

Io le risposi

— Sì, costruisco un'imbarcazione che porterà lo spirito umano verso paraggi sconosciuti.

Ecco le mie riflessioni di nuotatore:

La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini è uscita dalla grande guerra coll'unica preoccupazione di conquistare un maggior benessere materiale.

La minoranza, composta di artisti e di pensatori, sensibili e raffinati, manifesta invece i sintomi di un male profondo e misterioso che è probabilmente una conseguenza del grande sforzo tragico che la guerra impose all'umanità.

Questo male ha per sintomi una svogliatezza triste, una nevrastenia troppo femminile, un pessimismo senza speranza, una indecisione febbrile d'istinti smarriti e una mancanza assoluta di volontà.

La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista rivoluzionaria del paradiso comunista e dà l'assalto finale al problema della felicità, con la convinzione di risolverlo soddisfacendo tutti i bisogni e tutti gli appetiti materiali.

La minoranza intellettuale disprezza ironicamente questo tentativo affannoso, e non gustando più le gioie antiche della Religione, dell'Arte e dell'Amore, che costituivano i suoi privilegi e i suoi rifugi, intenta un crudele processo alla Vita, di cui non sa più godere, e si abbandona ai pes-

simismi rari, alle inversioni sessuali e ai paradisi artificiali della cocaina, dell'oppio, dell'etere, ecc.

Quella maggioranza e questa minoranza, denunciano il Progresso, la Civiltà, le Forze meccaniche della Velocità della Comodità dell'Igiene, il Futurismo, insomma, come responsabili delle loro sventure passate, presenti e future.

Quasi tutti propongono un ritorno alla vita selvaggia, contemplativa, lenta, solitaria, lungi dalle città aborrite.

Quanto a noi futuristi, che affrontiamo coraggiosamente il dramma spasimoso del dopoguerra, siamo favorevoli a tutti gli assalti rivoluzionari che la maggioranza tenterà. Ma alla minoranza degli artisti e dei pensatori, gridiamo a gran voce:

– La Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali coi quali pretendete di assassinarla sono vani. Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita

selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della velocità. Guarite piuttosto la malattia del dopo-guerra, dando all'umanità nuove gioie nutrienti. Invece di distruggere le agglomerazioni umane, bisogna perfezionarle. Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggete le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Date la pienezza e la bellezza totale a queste due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia.

Nelle mie osservazioni attente e antitradizionali di tutti i fenomeni erotici e sentimentali che uniscono i due sessi, e dei fenomeni non meno complessi dell'amicizia, ho compreso che gli esseri umani si parlano colla bocca e cogli occhi, ma non giungono ad una vera sincerità, data

l'insensibilità della pelle, che è tuttora una mediocre conduttrice del pensiero.

Mentre gli occhi e le voci si comunicano le loro essenze, i tatti di due individui non si comunicano quasi nulla nei loro urti, intrecci o sfregamenti.

Da ciò, la necessità di trasformare la stretta di mano, il bacio e l'accoppiamento in trasmissioni continue del pensiero.

Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani. Questa educazione è lenta, ma facile, e tutti i corpi sani possono dare, mediante questa educazione, risultati sorprendenti e precisi.

Invece, le sensibilità malate, che traggono la loro eccitabilità e la loro perfezione apparente dalla debolezza stessa del corpo, giungeranno alla

grande virtù tattile meno facilmente, senza continuità e senza sicurezza.

Ho creato una prima scala educativa del tatto, che è nello stesso tempo una scala di valori tattili pel Tattilismo, o Arte del tatto.

Prima scala, piana, con 4 categorie di tattì diversi

Prima categoria: tatto sicurissimo, astratto, freddo.

Carta vetrata,

Carta argentata.

Seconda categoria: tatto senza calore, persuasivo, ragionante.

Seta liscia,

Crespo di seta.

Terza categoria: eccitante, tiepido, nostalgico. Velluto, Lana dei Pirenei,

Lana,

Crespo di seta-lana.

Quarta catego- quasi irritante, caldo, volitivo.

ria:

Seta granulosa,

Seta intrecciata,

Stoffa spugnosa.

Seconda scala, di volumi

Quinta catego- morbido, caldo, umano.

ria:

Pelle scamosciata,

Pelo di cavallo o di cane,

Capelli e peli umani,

Marabù.

*Sesta categoria:*caldo, sensuale, spiritoso,
affettuoso. – Questa categoria ha due rami:

Ferro ruvido,

Peluche,

Spazzola leggera,

Peluria della carne

Spugna, o della pesca,
Spazzola di ferro. Peluria d'uccello.

Mediante questa distinzione di valori tattili, ho creato:

1. Le tavole tattili semplici

che presenterò al pubblico nelle nostre *contattazioni* o conferenze sull'Arte del tatto.

Ho disposto in sapienti combinazioni armoniche o antitetiche i diversi valori tattili catalogati precedentemente.

2. Tavole tattili astratte o suggestive (Viaggi di mani)

Queste tavole tattili hanno delle disposizioni di valori tattili che permettono alle mani di vagare su di esse seguendo tracce colorate e realizzando così uno svolgersi di sensazioni suggestive, il cui

ritmo a volta a volta languido, cadenzato o tumultuoso, è regolato da indicazioni precise.

Una di queste tavole tattili astratte realizzate da me e che ha per titolo: *Sudan-Parigi*, contiene nella parte *Sudan* dei valori tattili rozzi, untuosi, ruvidi, pungenti, brucianti (stoffa spugnosa, spugna, carta vetrata, lana, spazzola, spazzola di ferro); nella parte *Mare*, valori tattili sdrucchiolevoli, metallici, freschi (carta argentata); nella parte *Parigi*, valori tattili morbidi, delicatissimi, carezzevoli, caldi e freddi ad un tempo (seta, velluto, piume, piumini).

3. Tavole tattili per sessi diversi

In queste tavole tattili, la disposizione dei valori tattili permette alle mani di un uomo e di una donna, accordate fra loro, di seguire e valutare insieme il loro viaggio tattile.

Queste tavole tattili sono svariatissime, e il piacere che danno si arricchisce d'inatteso, nell'emulazione di due sensibilità rivali, che si sforzeranno di sentir meglio e di spiegar meglio le loro sensazioni concorrenti.

Queste tavole tattili sono destinate a sostituire l'abbrutente giuoco degli scacchi.

4. Cuscini tattili

5. Divani tattili

6. Letti tattili

7. Camicie e vestiti tattili

8. Camere tattili

In queste camere tattili avremo pavimenti e muri formati da grandi tavole tattili. Valori tattili di specchi, acque correnti, pietre, metalli, spazzole, fili leggermente elettrizzati, marmi, velluti, tappeti

che daranno ai piedi nudi dei danzatori e delle danzatrici un piacere variato.

9. Vie tattili

10. Teatri tattili

Avremo dei teatri predisposti pel Tattilismo. Gli spettatori seduti appoggeranno le mani su dei lunghi nastri tattili che scorreranno, producendo delle sensazioni tattili con ritmi differenti. Questi nastri tattili potranno anche essere disposti su piccole ruote giranti, con accompagnamenti di musica e di luci.

11. Tavole tattili per improvvisazioni parolibere

Il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio delle sue mani. La sua improvvisazione sarà pa-

rolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi, improvvisazione essenziale e sintetica e quanto meno umana possibile.

Il tattilista improvvisatore potrà aver bendati gli occhi, ma è preferibile avvolgerlo nel fascio di raggi d'un proiettore. Si benderanno gli occhi ai nuovi iniziati che non hanno ancora educato la loro sensibilità tattile.

Quanto ai veri tattilisti, la piena luce d'un proiettore è preferibile, poiché l'oscurità produce l'inconveniente di concentrare troppo la sensibilità in una astrazione eccessiva.

EDUCAZIONE DEL TATTO

1. Bisognerà tenere inguantate le mani per molti giorni, durante i quali il cervello si sforzerà di condensare in esse i desideri di sensazioni tattili diverse.

2. Nuotare sott'acqua, nel mare, cercando di distinguere tattilisticamente le correnti intrecciate e le diverse temperature.

3. Enumerare e riconoscere ogni sera, in un'oscurità assoluta, tutti gli oggetti che sono nella camera da letto. Appunto col dedicarmi a questo esercizio nel sotterraneo buio di una trincea di Gorizia, nel 1917, io feci i miei primi esperimenti tattili.

Non ebbi mai la pretesa d'inventare la sensibilità tattile, che già si manifestò in forme geniali nella *Jongleuse* e negli *Horsnature* di Rachilde. Altri scrittori ed artisti ebbero il presentimento del Tattilismo. Esiste inoltre da molto tempo un'arte del tatto plastico. Il mio grande amico Boccioni, pittore e scultore futurista, sentiva tattilisticamente, quando creava nel 1911 il suo insieme plastico *Fusione di una testa e di una finestra*, con mate-

riali assolutamente opposti come peso e valore tattile: ferro, porcellana e capelli di donna.

Il Tattilismo creato da me è un'arte nettamente separata dalle arti plastiche. Non ha nulla a che fare, nulla da guadagnare e tutto da perdere con la pittura o la scultura.

Bisogna evitare quanto più sia possibile, nelle tavole tattili, la varietà dei colori, che si presta ad impressioni plastiche. I pittori e gli scultori, che tendono naturalmente a subordinare i valori tattili ai valori visuali, potranno difficilmente creare delle tavole tattili significative. Il Tattilismo mi sembra particolarmente riservato ai giovani poeti, ai pianisti, ai dattilografi, e a tutti i temperamenti erotici raffinati e potenti.

Il Tattilismo, nondimeno, deve evitare non solo la collaborazione delle arti plastiche, ma anche l'erotomania morbosa. Deve avere per scopo le

armonie tattili, semplicemente, e collaborare indirettamente a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide. La distinzione dei cinque sensi è arbitraria e un giorno si potranno certamente scoprire e catalogare numerosi altri sensi. Il Tattilismo favorirà questa scoperta.

F. T. Marinetti, Francesco Cangiullo

Il teatro della sorpresa

(Teatro sintetico Fisicofollia Parole in libertà sceneggiate

Declamazione dinamica e sinottica Teatro-giornale

Teatro-galleria di quadri Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.)

Milano, 11 ottobre 1921

Abbiamo glorificato e rinnovato il *Teatro di Varietà*. Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* creato le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti e le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico*.

Oggi noi imponiamo al teatro un altro balzo in avanti. Il nostro *Teatro della Sorpresa* si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti idee contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana.

Abbiamo più volte dichiarato che elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, che l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a sé stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli – come molti altri capolavori – aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano già decorata

qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa*, la pietra della *trovata* che l'autore lancia dev'essere tale da:

1. Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno.
2. Suggestire una continuità di altre idee comiciissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi.

3. Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Allenando lo spirito, italiano alla massima elasticità con tutte le sue ginnastiche spirituali extra-logiche, il *Teatro della Sorpresa* vuole strappare la gioventù italiana alla monotona, funerea, abbrutente ossessione politica.

Concludendo: Il *Teatro della Sorpresa* contiene oltre a tutte le fisicofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre al *Teatro Sintetico*, anche un *Teatro-giornale* del movimento futurista e un *Teatro-galleria* di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenstrate di danze, poemi parolibri sceneggiati, discussioni musicali improvvisa-

te tra pianoforti, tra pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra, ecc.

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti, Settemelli, Cangiullo, Buzzi, Mario Carli, Folgore, Pratella, Jannelli, Nannetti, Remo Chiti, Mario Dessy, Balla, Volt, Depero, Rognoni, Soggetti, Masnata, Vassati, Alfonso Dolce) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiatì, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista *Art et Liberté*; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il nostro *Teatro della Sorpresa* è stato rappresentato e imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, i quali furono – secondo l'espressione di un quotidiano poco favorevole, «Il Giorno», *spaventosamente allegri*. A

Roma, i passatisti furono straordinariamente insolenti e furono legnati da Marinetti, da Cangiullo e dai fratelli Fornari. È leggendario il calcio che il pittore Totò Fornari incuneò nel cervello posteriore di un passatista salito sul palcoscenico per riprendere un suo argomento vegetale. Con quel calcio a sorpresa, il pittore Fornari infornò nel palco il passatista.

Il *Teatro della Sorpresa* espose a Napoli i quadri del pittore futurista Pasqualino Cangiullo; a Roma, i quadri del pittore futurista Totò Fornari, presentati alla ribalta dal pittore Balla; a Firenze, i quadri del pittore futurista Marasco; a Milano, i quadri del pittore futurista Bernini.

Il *Teatro della Sorpresa* impose le discussioni fra pianoforti improvvisatori e pianoforte e violoncello inventate dai musicisti futuristi Aldo Mantia, Mario Bartoccini, Vittorio Mortari, Franco Baldi.

F. T. Marinetti

**Dopo il teatro sintetico
e il teatro a sorpresa,
noi inventiamo il teatro antipsicologico
astratto di puri elementi e il teatro tattile**

Tutto l'attuale teatro giovane italiano, che ha giustamente scopato via il teatro verista e il teatro dannunziano, sarebbe un teatro futurista se non fosse ingombro di psicologismo e di filosofismo. Questo giovane teatro italiano non avrebbe mai osato le audaci compenetrazioni di reale e irreale, di serio e grottesco, le sue simultaneità di realtà e visione, le sue scene di oggetti inanimati, se il nostro Teatro Sintetico futurista non avesse imposto tutto ciò alle folle italiane.

Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello, applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi.

Questa precedenza d'invenzione nel teatro, nell'operetta e nel *music-hall* fu constatata dalla critica parigina, inglese, berlinese, americana, e recentemente in un articolo di fondo del quotidiano «Comoedia» di Parigi, in cui Gustave Fréjaville scrisse «F. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza».

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti e Settemelli) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiatì, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista «Art et Ac-

tion»; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il *Teatro della Sorpresa*, creato da Marinetti e Cangiullo, è stato imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, ecc.

Il Teatro futurista sintetico e della Sorpresa, rappresentato e pubblicato in tutte le lingue, commentato da innumerevoli giornali, ha influenzato tutti gli attori drammatici e tutti gli ambienti teatrali.

Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il Futurismo nelle sue forme moderate. D'altra parte si deve al Futurismo italiano e ai futuristi

Balla, Prampolini, Depero la rivoluzione scenografica del teatro russo. Lo constata Luigi Chiarelli in un articolo del «Corriere Italiano»:

Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, ch  in Russia il verbo Marinetti   sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rimpianto Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voga al teatralismo, seguendo anch'egli per  i manifesti dei futuristi italiani; le

sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epilettico* di Bragaglia e Marinetti.

Nel 1911 io ed Emilio Settimelli abbiamo ideato una rivoluzione totale del teatro. Le nostre idee assolutamente opposte a quelle imperanti sui palcoscenici d'Italia e dell'Estero ci spinsero alla distruzione di tutti i canoni e di tutti i divieti per giungere a un teatro libero e finalmente aperto a tutte le nuove libertà spirituali.

Dovunque si lavorava a perfezionamenti scenici, ma nulla si era tentato per rinnovare i motivi drammatici

Ibsen, Maeterlinck, Andreieff, Paul Claudel, Bernard Shaw non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il

pubblico è nell'atteggiamento riluttante d'un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo, che scoppia finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena: bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semifuturista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo), insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* rinnovato motivi drammatici, creando le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico*.

Il *Teatro della Sorpresa* si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti, idee, contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma; assomiglia

soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli – come molti altri capolavori – aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagii e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plaggiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano, già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al

proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa*, la pietra della *trovata* che l'autore lancia dev'essere tale da: 1° Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2° Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi. 3° Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme

1. Psicologismo scientifico-documentario passatista.

2. Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato, ambiguo,(Proust).

3. Psicologismo italiano che camuffa di Futurismo le sue analisi massicce, avvocatesche, pesanti, funerarie, moraliste, professorali, pedanti, con relativi decrepiti amletismi: «Essere o non essere; vivere, sognare» e dialoghi filosofici senza sintesi plastica né movimento.

Questi psicologismi sono tutti e tre ugualmente analitici, lunghi, opachi, senza lirismo, monotoni, tediosi, deprimenti, e anti-italiani, cioè contrari alle belle qualità liriche spiritose esplosive improvvisatrici alate coloratissime della nostra razza.

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nella *tournée* del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1. La sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.

2. La sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia.

F. T. Marinetti

Tattilismo

I.

Nel gennaio 1921 io presentavo al pubblico intellettuale parigino, riunito nella sala del Théâtre de l'Oeuvre, le mie tavole tattili, primi saggi di un'arte tattile ideata da me, fondata sulla combinazione armoniosa di valori tattili. Da quella conferenza clamorosa ad oggi, le mie ricerche e i miei tentativi si sono intensificati.

Prima di esporli ai lettori, credo opportuno informarli delle origini di questa mia invenzione.

Nella letteratura e nella plastica, esiste da molto tempo una sensibilità tattile. Il mio grande ami-

co Boccioni, pittore e scultore futurista, sentiva già tattilisticamente quando creava nel 1911 il suo insieme plastico *Fusione di una testa e di una finestra* con materiali assolutamente opposti come peso e valore tattile: ferro, porcellana, creta e capelli di donna. Questo complesso plastico, mi diceva, è fatto per essere non soltanto visto, ma anche palpato. Una notte dell'inverno 1917, scendevo tastoni nel sotterraneo buio di una batteria di bombarde per raggiungere senza candela il mio giaciglio. Mi preoccupavo di non urtare ma urtavo baionette, gavette e teste di soldati dormienti. Mi coricai, ma non dormii, ossessionato dalle sensazioni tattili che avevo provate e catalogate. Quella notte per la prima volta pensai ad un'arte tattile.

Nell'estate 1920, ad Antignano, là dove la via Amerigo Vespucci scopritore di Americhe s'incur-

va costeggiando il mare, creai la prima tavola tattile.

Sulle officine occupate dagli operai garrivano bandiere rosse.

Ero nudo nell'acqua di seta, lacerata dagli scogli, forbici coltelli rasoi schiumosi, fra i materassi d'alghie impregnate di iodio. Ero nudo nel mare di flessibile acciaio, che aveva una respirazione virile e feconda. Bevevo alla coppa del mare piena di genio fino all'orlo. Il sole con le sue lunghe fiamme torrefacenti vulcanizzava il mio corpo e bullonava la chiglia della mia fronte ricca di vele.

Una ragazza del popolo, che aveva odore di sale e di pietra calda, guardò sorridendo la mia prima tavola tattile:

— Si diverte a fare delle barchette!

Io le risposi:

— Sì, costruisco un'imbarcazione che porterà lo spirito umano verso paraggi sconosciuti.

Però le difficoltà erano enormi. Occorreva procedere a una educazione del mio tatto. Localizzavo a forza di volontà i fenomeni confusi del pensiero e dell'immaginazione sui diversi punti del mio corpo. Notai che i corpi sani possono dare, mediante questa educazione, risultati sorprendenti e precisi.

Invece, le sensibilità malate, che traggono la loro eccitabilità e la loro perfezione apparente dalla debolezza stessa del corpo, giungono alla grande virtù tattile meno facilmente, senza continuità e senza sicurezza.

Fra le diverse esperienze, trovai preferibili le tre seguenti

1. tenere inguantate le mani per molti giorni, durante i quali il cervello si sforzerà di condensare in esse i desideri di sensazioni tattili diverse;

2. nuotare sott'acqua nel mare, cercando di distinguere tattilisticamente le correnti intrecciate e le diverse temperature;

3. enumerare e riconoscere ogni sera, in un'oscurità assoluta, tutti gli oggetti che sono nella camera da letto.

Creai così una prima scala educativa del tatto, che è nello stesso tempo una scala di valori tattili pel Tattilismo, o Arte del tatto.

Prima scala, piana, con 4 categorie di tatti diversi. – Prima categoria: tatto sicurissimo, astratto, freddo. Carta vetrata. Carta argentata.

Seconda categoria: tatto senza colore, persuasivo, ragionante. Seta liscia. Crespo di seta.

Terza categoria: eccitante, tiepido, nostalgico. Velluto. Lana dei Pirenei. Lana. Crespo di seta-lana.

Quarta categoria: quasi irritante, caldo, volitivo. Seta granulosa. Seta intrecciata. Stoffa spugnosa.

Seconda scala di volumi. – Quinta categoria: morbido, caldo, umano. Pelle scamosciata. Pelo di cavallo o di cane. Capelli e peli umani. Marabù.

Sesta categoria: caldo, sensuale, spiritoso, affettuoso.

Questa categoria ha due rami: Ferro ruvido. Spazzola leggera. Spugna. Spazzola di ferro. Peluche. Peluria della carne o della pesca. Peluria d'uccello.

Dopo avere a lungo concentrato la mia attenzione sulle sensazioni che le mie mani provavano nell'accarezzare queste scale di valori tattili, le misi brutalmente da parte, e rapidamente a colpi d'intuito creai la prima tavola tattile astratta suggestiva, che ha per titolo *Sudan-Parigi*. Questa tavola porta nella parte *Sudan*: stoffa spugnosa, carta vetrata, lana, spazzola di setole e spazzola di ferro.

(Valori tattili rozzi, untuosi, ruvidi, pungenti, brucianti, che evocano nello spirito del palpatore visioni africane.)

Nella parte *mare*, la tavola porta diversi tipi di carte argentate. *(Valori tattili sdrucchiolevoli, metallici, freschi, elastici, marini.)*

Nella parte *Parigi*, la tavola porta sete, amoer-
ro, velluto, piume e piumini. *(Valori tattili morbidi*

delicatissimi caldi e freddi ad un tempo, artificiali, civilizzati.)

Quest'arte tattile, ancora embrionale, è nettamente separata dalle arti plastiche. Non ha nulla a che fare con la pittura o con la scultura.

Bisogna evitare quanto più sia possibile, nelle tavole tattili, la varietà dei colori, che si presta ad impressioni plastiche. I pittori e gli scultori, che tendono naturalmente a subordinare i valori tattili ai valori visuali, potranno difficilmente creare delle tavole tattili significative. Il Tattilismo mi sembra particolarmente riservato ai giovani poeti, ai pianisti, ai dattilografi, e a tutti i temperamenti erotici raffinati e potenti.

Il Tattilismo, nondimeno, deve evitare non solo la collaborazione delle arti plastiche, ma anche l'erotomania morbosa. Deve avere per scopo le armonie tattili, semplicemente, e collaborare indi-

rettamente a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide.

La distinzione dei cinque sensi è arbitraria. Si possono oggi scoprire e catalogare numerosi altri sensi. Il Tattilismo favorisce questa scoperta.

II.

Alla scoperta di nuovi sensi

Supponete che il Sole esca dalla sua orbita e dimentichi la Terra! Tenebre. Incespicare degli uomini. Terrore. Poi, nascita di una vaga sicurezza, e assestamento. Precauzioni delle epidermidi. Vita tastoni. Dopo aver tentato di creare nuove luci artificiali, gli uomini si adattano alle tenebre. Ammirano gli animali nictalopi. Dilatazione delle pupille umane, che percepiscono la tenue quanti-

tà di luce che le tenebre contengono. Si accumula l'attenzione nel nervo ottico.

Nasce un senso visivo alla punta delle dita.

Si sviluppa l'interscopia, e alcuni già possono vedere dentro il loro corpo. Altri scorgono nebbiosamente l'interno dei corpi vicini. Sentono tutti che la vista, l'olfatto, l'udito, il tatto e il palato sono le modificazioni di un solo senso attivissimo: il tatto, scisso in diversi modi e localizzato in diversi punti.

Occorrono altre localizzazioni. Ecco: l'epigastro vede. Le ginocchia vedono. I gomiti vedono. Tutti ammirano le variazioni di velocità che differenziano la luce dal suono.

Poteva nascere così spontaneamente la nuova arte: il Tattilismo che noi abbiamo creato invece con un atto di capriccio-fede-volontà futurista.

Siamo convinti che il Tattilismo renderà grandi servizi pratici, col preparare buoni chirurghi dalle mani veggenti e coll'offrire nuovi modi di educare i deficienti.

Il futurista Balla dichiara che mediante il Tattilismo ognuno può rigodere con freschezza e sorpresa assoluta le sensazioni della sua vita passata, che non potrebbe rigodere con uguale sorpresa mediante la musica né mediante la pittura.

Esatto. Ma noi andiamo più lontano.

Conosciamo le ipotesi sull'essenza della materia. Attraverso quella probantissima ipotesi che considera la materia come una armonia di sistemi elettronici, siamo giunti a negare la distinzione tra spirito e materia.

Quando noi palpando un pezzo di ferro diciamo: questo è del ferro, ci appaghiamo di una parola e nulla più. Tra ferro e mano avviene

un conflitto di forza-pensieri-sentimenti precoscienti. Forse vi è più pensiero alla punta delle dita e nel ferro, che non nel cervello che ha l'orgoglio di osservare il fenomeno.

Col Tattilismo ci proponiamo di penetrare meglio e fuori dai metodi scientifici la vera essenza della materia.

Sensi non ancora precisati

I cinque sensi già noti, definiti e studiati più o meno scolasticamente sono delle localizzazioni più o meno arbitrarie di quel confuso assieme di sensi intrecciati che costituisce le forze tipiche della macchina umana.

Credo che queste forze possano essere meglio osservate sulle frontiere epidermiche del nostro corpo. Do per questo il nome di Tattilismo all'assieme dei sensi non ancora precisati.

Mi propongo di precisarne un certo numero:

1. *Senso dell'equilibrio assurdo.* Oltre al senso dell'equilibrio meccanico, caratteristico del corpo umano, e spiegabile con le leggi meccaniche, esiste un misterioso equilibrio assurdo, cioè una riserva non cosciente di equilibrio che interviene quando l'equilibrio meccanico è rotto.

I corridori, i giuocatori di foot-ball, i boxeurs, i lottatori, conoscono questo equilibrio assurdo che talvolta interviene e li salva da una caduta meccanicamente logica. – Si può osservare questo equilibrio assurdo nei massimi sforzi dei cavalli da traino.

2. *Senso dell'orientamento aviatorio.* Questo senso va definendosi collo sviluppo dell'aviazione. Vi sono aviatori capaci di orientarsi senza bussola nella nebbia più fitta.

3. *Senso tattile a distanza*. Lo si chiama pre-sentimento. Sarebbe meglio chiamarlo pre-sensazione: – parlare di una persona o cosa, e vederla comparire poco dopo; gridare prima di avere urtato, nel buio, un corpo resistente.

4. *Senso delle spalle*. Questo senso tattile a distanza è indubbiamente localizzato nelle spalle. L'uomo che è specialmente premunito nella parte anteriore (occhi, mani, unghie) ha nelle spalle un senso più o meno sviluppato che avverte l'avvicinarsi di una persona amica o nemica. Si sviluppa, questo senso, particolarmente nei ladri e in genere in tutti gli esseri minacciati di arresto o di morte.

Questo senso diventa senso della groppa, negli animali, e specialmente nei felini. Da studiarsi sul gatto in una camera buia.

5. *Senso tattile dell'identità fisica*. Questo senso non si può studiare che nei rari momenti in cui, per effetto di un'eccessiva stanchezza fisica o di un intorpidimento dovuto al sonno, esso si sfascia.

6. *Senso del bersaglio*, o mirino del fucile umano. Punto estremo di una linea ideale che seguono necessariamente i nostri cazzotti in una lotta.

7. *Senso musicale* o tempismo fisiologico. Punto di contatto tra la nostra pelle e l'infinito-tempo-spazio che ci avvolge. Lo si può chiamare anche senso del ritmo corporale. Questo senso si sforza di armonizzare il nostro corpo col ritmo della terra e col ritmo planetario. Questo tempismo lo si avverte talvolta in una lotta, quando illogicamente si sente venuto il momento di scatenare un pugno.

Anche nella discesa precipitata da un'alta montagna.

8. *Senso della superfatica-forza*. Una fatica eccessiva genera una nuova forza. Lo notano gli artisti creatori alle punte estreme dei loro sforzi cerebrali.

9. *Senso fisico della velocità*. Senso corporale che misura le diverse rotture dell'atmosfera attraversata.

10. *Senso-tatto del livello*. È rivelato dal malessere che un oratore prova talvolta nelle gambe e nei piedi mentre cammina su una ribalta troppo alta.

11. *Senso-tatto chirurgico*. Talvolta il chirurgo che per la prima volta visita un ammalato e gli trova una febbre altissima non ne trae apprensio-

ne eccessiva, poiché sente che quella febbre è abituale.

12. *Senso carnale materno*. Dramma di forze benefiche che si svolge fra le mani della madre e le guance del suo figlio dichiarato inguaribile dalla scienza.

Nuove tavole tattili

Ritratto fisio-psico-tattile di Marinetti

Blocco centrale generatore. Ruvidità di elemento, rotondità senza rudezza, potenza morbidezza al centro che svela la sensibilità dell'essere.

(Spazzola mista di calore = aspirazioni nella vita.

Blocco di roccia e legno = potenzialità massima.

Spugna = porosità all'ambiente.)

Scivolamento in ritmo levigato. Creazioni sicure. (Lamine argentate). Con dolore e rudezza e

animalità nel piano; impossibilità di fermarsi (carta-vetro-pelo ruvido).

Vitalità. Muscoli scattanti, nudi (gomma naturale). Muscoli teneri (gomma felpata). Muscoli umani (gomma coperta di pelle). Muscoli tesi verso l'assoluto (gomma fasciata d'argento).

Volontà tagliente d'innovatore. (Elemento che ferisce per differenziarsi = pietra acuminata.)

Creazione. Ponti nell'azzurro e salti nello spazio. Morbidezza su fili e curve che avvolgono lo spazio (lamina di metallo coperta a tratti, a zigzag.)

Sprofondamento nel dolore. (Taglio aspro della lamina, contorsione nella scesa, e attrazione.)

Abbandono verso tenerezza, amore, umanità, dolcezza. (Zone calde di stoffe – pelle sempre meno ruvida – velluto – in giri concentrici al nucleo calore di piume) [pausa].

Slancio verso l'infinito con forza perpendicolare. (Lamina d'acciaio rivestita di argento nell'ultima parte.)

Tavola tattile di paesaggio arido

Partendo da un'altura semiarida (spazzola normale), si scende in zona ruvida viva con intensità laceranti (pinastri con rovi), poi in zona aspra (spazzola dura) zona vegetale-umana quasi spenta e madida dal grigiore atmosferico (alghe secche, sughero).

Una irritazione improvvisa (grattugia), dopo di che si ricade nella sintesi delle sensazioni tattili precedenti, diventate quasi astratte, sempre più vaghe (su carte-vetro di diverso grado, paglia ed erbe ruvide disposte a fasce simmetriche).

Tavola tattile astratta della conseguente nostalgia di morbidezze-calore

La tavola tattile precedente si lega a questa mediante la cartavetro, che dalla sintesi di sensazioni astratte vaghe passa alla noia (zona vasta di carte-vetro sulle quali le mani devono indugiare).

Ribellione della sensibilità (spazzola dura e roccia liscia) che crea ruvidezze ammorbidite (grattugia coperta di seta stoffa spugna) scivolando (pelle) su una nostalgia progressiva di morbidezze volumi (seta e lana imbottita, pelle rigonfia, lana calda ondulata) fino a zone di calore materno (lana dei Pirenei) calore amoroso (raso di lana e seta) tenerezza (piume velluto seta) fino a un *riposo astratto* levigato, frigido.

Tavola tattile astratta di volontà dinamica aggressiva

Dal riposo si passa nel centro alla volontà consolidata in masse lanciate (cuoio curvo – cilindro di legno – parallelepipedo di legno – cilindretto di pietra levigata) poi velocità accelerata e balzante su ostacoli e attriti senza e con binari (grosso birillo, blocchi ottagonali di legno, ponte di sughero).

Ondate pure di velocità striscianti, meno striscianti, aeree (ponte di metallo, palle girevoli di legno, cilindro liscio di legno, ponte sul vuoto di metallo fasciato di stoffa).

Piano aereo liscio di volo (carta argento).

Nuove esperienze tattili

Il futurista Maga propone per le esperienze tattili:

1. una scatola a molti scompartimenti disuguali da empiri con materie diverse di colore diverso;

2. un rosario di pallottoline di sostanze diverse, infilate a distanze disuguali. Le mani si allenerebbero così a distinguere nel buio: marmo, ferro, corallo, polenta, pasta, tabacco, ecc.;

3. ritratti di persone composti di stoffe affini ai loro diversi temperamenti. Un uomo cinico e duro, con pelle di elefante. Un uomo forte e intelligente, con nervi di bue. Un uomo seducente e grazioso, con velluto seta sulle guance e foglie di rosa negli occhi.

Tutte queste ricerche ci conducono ancor più lontano, senza riposarci mai. Presenterò nel primo Congresso futurista italiano a Milano il 23 novembre le nuove ricerche sul Tatto fatte da Charles Henry, direttore del Laboratoire de Physiologie des Sensations de la Sorbonne.

F. T. Marinetti

**Introduzione a
«I nuovi poeti futuristi»**

Le prefazioni che i letterati passatisti illustri scrivono per i libri dei giovani *debuttanti* sono dettate dal desiderio di liberarsi da una richiesta fastidiosa, quasi mai ispirate dalla volontà di rivelare al pubblico un nuovo ingegno.

Il loro egoismo pauroso vede in tutti i giovani dei pericolosissimi concorrenti.

Le loro prefazioni sono inevitabilmente prefazioni forzate di libri mediocri o prefazioni tiepide che scoraggiano il lettore.

Compiango i giovani che sognano di ornare il loro primo libro con simili impiastri.

Conoscete voi una prefazione di Carducci, Pascoli, Verga, D'Annunzio, che abbia rivelato un giovane geniale? No. Questi illustri letterati si sono sempre infischiati dei giovani.

L'Italia riconoscerà fra qualche anno che soltanto noi futuristi abbiamo voluto e saputo centuplicare il genio artistico della nostra razza, rivelando, sostenendo e glorificando i giovani.

La ferma sicurezza di poter creare instancabilmente del nuovo ha annientata in noi qualsiasi paura egoistica di concorrenza.

Io ho scritto poche prefazioni, ma le mie prefazioni orali di presentazione o conferenze, furono numerose. Nessuna dettata da opportunismo o da preghiere insistenti. Tutte clamorose. Tutte decisive, per l'intensa luce che hanno proiettato sui nuovi ingegni.

Ho preferito sempre le conferenze alle prefazioni scritte, perché più efficaci nel suscitare polemiche.

I nuovi ingegni da me scoperti formano oggi la gloria della nuova letteratura e della nuova arte italiana. Con prefazioni orali e declamazioni io mostrai all'Italia, diciotto anni fa, Giosuè Borsi, premiato da me nel primo concorso di «Poesia».

Con innumerevoli conferenze e declamazioni, contro tutti i fischi dei detrattori e tutti gli scetticismi della stampa quotidiana, io rivelai più tardi Cavacchioli, Buzzi, Folgore, Govoni, Palazzeschi, Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Auro D'Alba, Armando Mazza, Sant'Elia, Jannelli, Bragaglia, Dessy, Marchi, Cangiullo, Depero, Steiner, Fiozzi, Vasari, Nicastro, Azari, Cantarelli, Bonomi, Cannonieri.

Cito coloro che prima delle mie Conferenze e declamazioni battagliere non erano noti poiché alla notorietà di molti altri, come Balla, Pratella, Settimelli, Mario Carli e Prampolini ho semplicemente collaborato.

Vent'anni fa, più di cento mie conferenze e declamazioni sulla poesia simbolista e decadente francese fecero conoscere all'Italia i capolavori di Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Regnier, Moreas, Verhaeren, Claudel, Gustave Kahn, Laforgue, Paul Fort, Vielé Griffin, Jammes, Maeterlinck.

Fondai «Poesia», rivista internazionale, che, prima fra tutti i fogli d'Italia, portò il nome e le poesie di Paul Claudel, accanto alle prime poesie di Buzzi, Cavacchioli, Folgore, Palazzeschi, Gozzano.

Nasceva così il movimento futurista, con un largo e frenetico amore per l'arte nuova e per i molti ingegni lirici italiani soffocati dallo scetticismo misonista. Nasceva il movimento futurista anti-scuola, anti-accademia, che doveva sgomberare l'Italia dal passatismo ruderomane, dal professoralismo pessimista, e preparare l'attuale rinascenza italiana.

Una conoscenza anche sommaria degli ingegni da me rivelati, tanto diversi l'uno dall'altro, dimostra che non si può oggi parlare di *Accademia futurista* senza essere nella più impudente mala-fede.

Alla morte del mio grande amico Boccioni, denigrato in vita e glorificato dopo la sua rassicurante sepoltura, mi sono convinto che in Italia ci sono pochi imbecilli, ma moltissime canaglie. Queste intuiscono talvolta la presenza di un nuo-

vo ingegno. Ma subito addosso, con materassi, trappole, palate di terra, dileggi, ironie e gas asfissianti di silenzio. Se muore, eccole tutte a tavola sul suo cadavere da misurare, commentare, sfruttare culturalmente.

Noi futuristi continuiamo imperterriti la nostra opera di demolizione, sgombero di macerie, impianti elettrici spirituali, per ingigantire il genio creatore italiano rivelandone tutte le più diverse, le più opposte manifestazioni.

Il volume *I poeti futuristi* pubblicato e lanciato da me l'11 luglio 1912, e giunto al 42° migliaio, rivelò al mondo i poeti futuristi Altomare, Betuda, Buzzi, Cardile, Carrieri, Cavacchioli, Auro D'Alba, Folgore, Govoni, Manzella Frontini, Armando Mazza, Palazzeschi.

Questo volume *I nuovi poeti futuristi* rivelerà al mondo i poeti futuristi Loris Catrizzi, Silvio Cre-

monesi, Mario Dolfi, Escodamè, Farfa, Fillia, Alceo Folicaldi, Giovanni Gerbino, Giuseppe Guatteri, Angelo Maino, Enzo Mainardi, Oreste Marchesi, Bruno Sanzin, Cesare Simonetti, Alberto Vianello. Di questi 15 poeti 8 sono paroliberi.

Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali della lingua e dei dialetti, le formole aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori.

Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra.

Prima di noi paroliberi, gli uomini hanno sempre cantato come Omero, con la successione

narrativa e il catalogo logico di fatti, immagini, idee. Fra i versi di Omero e quelli di Gabriele D'Annunzio non esiste differenza sostanziale.

Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero, poiché non contengono più la successione narrativa, ma la poliepressione simultanea del mondo.

Le parole in libertà sono un nuovo modo di vedere l'universo, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro *io* creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione.

Campo di ricerche difficilissime, piene d'incertezze, lontane dal successo e dall'approvazione del pubblico. Tentativi eroici dello spirito che si

proietta al di fuori di tutte le sue norme di logica e di comodità.

Nel mio *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) io scrivevo:

Scartando tutte le stupide definizioni e tutti i confusi verbalismi dei professori, io vi dichiaro che il *lirismo* è la facoltà rarissima *di inebbriarsi della vita e di inebbriarla di noi stessi*. La facoltà di cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole.

Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istinti-

vamente questo vostro amico lirico e commosso?...

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io.

Se questo narratore dotato di lirismo avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni coll'uni-

verso intero sconosciuto o intuito da lui. E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogie sul mondo. Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra, pei loro racconti giornalistici. Questo bisogno di laconismo non risponde solo alle leggi di velocità che ci governano, ma anche ai rapporti multisecolari che il pubblico e il poeta hanno avuto. Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*.

Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro sangue. Altri più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una gradazione *di analogie sempre più vaste*, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e poliforme, può abbracciare la vita della materia. Quando nella mia *Battaglia di Tripoli*, ho pa-

ragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice a una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana. Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione...

L'immaginazione senza fili, e le parole in libertà c'introdurranno nell'essenza della materia. Collo scoprire nuove analogie tra cose lontane e apparentemente opposte noi le valuteremo sempre più intimamente. Invece di *umanizzare* animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potre-

mo *animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile*, facendolo vivere della stessa vita della materia. Es., per dare la vita di un filo d'erba, dico: «sarò più verde domani».

Le parole in libertà hanno conquistato i nostri maggiori scrittori: fra i quali Gabriele D'Annunzio, che nel suo *Notturmo* (prime 130 pagine), e a pag. 124 ha saputo trovare questi effetti simili al notissimo *Vampe vampe vampe* della mia *Battaglia di Adrianopoli*.

Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno. Ma li riconosco.

Mi volto. Discendo. La guerra! La Guerra! Volti. Volti. Volti. Tutte le passioni di tutti i volti. Ceneri.

E un acquazzone di marzo. Bora. Pioggia. Origlio lo scroscio.

Giuseppe Lipparini scrive nel «Resto del Carlino»:

Ricordare la campagna marinettiana contro la sintassi e per le parole in libertà? Bisognava sciogliersi da tutte le regole, liberare la parola dalla schiavitù in cui la tenevano oppressa i vincoli della sintassi, uccidere il periodo, decomporre la proposizione. Bisognava sopprimere ogni idea di subordinazione, ed esprimersi solamente per coordinate. E queste coordinate dovevano essere ridotte ai lor minimi termini, in modo da ridurle alla parola isolata e all'espressione pura. Così la parola, meravigliosa creatura viva, avrebbe riacquistato lo suo splendore e si sarebbe liberata

dal greve velo di nebbia e di tedio che le velava la faccia luminosa.

... E vi fu anche un beneficio, perché ne venne il gusto di un periodare più vario, più agile, più ricco di sorprese, più spezzato, non alla francese, come male usava un tempo, ma secondo un concetto quasi plastico della collocazione delle parole.

Ora io apro il *Notturmo* di D'Annunzio e leggo pagine come questa:

Usciamo. Mastichiamo la nebbia.

La città è piena di fantasmi.

Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.

I canali fumigano.

Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.

.....

.....

Il motoscafo di Sant'Andrea romba alla riva.
Porto con me le valige e il sacco dei messaggi.
La laguna agitata.
L'acqua che spruzza.
Il motorista siciliano con cui converso.

.....

.....

... Si va.
Il bacino di San Marco, azzurro,
Il cielo da per tutto.
Stupore, disperazione.
Il velo immobile delle lacrime.
Silenzio.
Il battito del motore.
Ecco i Giardini.
Si volta nel canale.

È facile dimostrare come le parole in libertà abbiano anche influenzato il giornalismo. Si trovano continuamente degli articoli di stile velocizzato sintetico essenziale parole in libertà, balzi di pensiero, immagini vastissime, notazioni telegrafiche e simultaneità.

Cito a caso da un articolo di Fraccaroli nel «Corriere della Sera», intitolato *Frontiere!*:

Alpi, valli, gallerie, (chiudere i finestrini, presto!) il Ticino che scroscia, paesetti con le case incapucciate, angolo acuto pochissima neve sulle cime più alte, un vento di frescura, ferrovieri svizzeri che parlano in lombardo-ticinese a voi, in tedesco al vostro vicino col cranio rasato, in francese a quella signora in libertà.

Il treno fila.

Ecco il lago dei Quattro Cantoni. Un vaporino bianco, il tramonto sfoglia violette sul lago.

I nuovi poeti futuristi rivelati da me in questo volume sono quasi tutti della nuova estetica volitiva della macchina, e credono fermamente che il poeta futurista deve avere una originalità naturale intensificata da una volontà tenace di creare opere originali.

Il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò *modernolatria*. Egli deve amare ciò che gli uomini hanno inventato e inventano di più meraviglioso: la macchina.

La macchina sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanità. La macchina, equivalente meccanico organico del globo terracqueo. La macchina nuovo corpo vivo quasi umano che moltiplica

il nostro. La macchina prodotto e conseguenza che produce a sua volta infinite conseguenze e modificazioni nella sensibilità, nello spirito, nella vita.

Non c'è salvezza dunque fuori dell'estetica della macchina e del suo splendore geometrico meccanico che noi futuristi predichiamo e glorifichiamo da 16 anni. Questa estetica ha per elementi la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo, la concisione essenziale e la sintesi, la felice precisione degli ingranaggi, la concorrenza d'energie convergenti in una sola traiettoria.

L'estetica della macchina, cioè la Macchina adorata e considerata come simbolo, fonte e maestra della nuova sensibilità artistica, è nata col mio primo Manifesto futurista, nel 1909, nella più meccanica città d'Italia: Milano. Questo primo

Manifesto, pubblicato dal «Figaro», tradotto in tutte le lingue e lanciato a molte centinaia di migliaia di esemplari, conteneva idee che sconvolsero e mutarono le anime degli artisti di tutto il mondo:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un'automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.

Noi canteremo le grandi folle... il vibrante fervore notturno degli arsenali... le officine... i ponti... i piroscafi avventurosi... le locomotive... e il volo scivolante degli aeroplani...

Subito dopo io sviluppo il mio pensiero nel manifesto *Uccidiamo il Chiaro di Luna* e nel volume *Le Futurisme* (Paris 1911) che glorifica l'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina. Nel 1911, appare il volume di versi liberi *Aeroplani*, di Paolo Buzzi. Nel 1911-1912 corrono pel mondo le Esposizioni futuriste, che impongono la nuova sensibilità di compenetrazione, simultaneità, dinamismo plastico, formata nella passione ardente per la Macchina. Ai primi iniziatori, Boccioni, Balla, Russolo, Carrà, Severini si uniscono: Depero, Prampolini, Funi, Dudreville, Sant'Elia, Soffici, Sironi, Galli, Marchi, Pannaggi, Baldessari, Marasco, Tato, Caviglioni, Lucanovic. Nell'ottobre 1911 io creo le Parole in Libertà *Battaglia peso odore*, libera esaltazione delle forze meccaniche della guerra. Seguono *Zang tumb tumb*, *Assedio di Adrianopoli*, e il *Manifesto tecnico della lettera-*

tura futurista (1912), con queste mie dichiarazioni:

È la solidità di una lastra d'acciaio, che ci interessa per sé stessa cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole e dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante per noi, del sorriso o delle lacrime di una donna.

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

Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Amiamo il cinematografo che ci offre la

danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano.

Nel 1911, l'architetto Sant'Elia espone i bozzetti della città futurista e lancia il manifesto della Architettura futurista liberata da tutti i decorativismi, basata sulla armonia meccanica delle masse, sui nuovi materiali (acciaio e cemento armato) e sulle necessità dell'igiene e della velocità e del confort.

Nel 1912, il musicista futurista Balilla Pratella compone la sua prima opera futurista, *L'Aviatore Dro*, glorificazione dell'aeroplano e dell'eroismo aereo.

Nel 1913, nel suo manifesto: *L'arte dei rumori*, Luigi Russolo, dopo aver descritto il meccanismo dei suoi intonarumori elettrici, scrive:

Godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire l'*Eroica* o la *Pastorale*. Attraversiamo una grande capitale moderna con le orecchie più attente che gli occhi, e godiamo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, e il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei *trams* sulle rotaie...

Nel 1914 Boccioni lancia la magica parola «Modernolatria» sviluppandone il concetto nel suo volume *Pittura e scultura futuriste*. Nello stesso anno, scoppia col fragore d'una officina ispirata il volume di Luciano Folgore *Canto dei Motori*.

Il 18 marzo 1914, io completo e definisco la nuova estetica, col manifesto: *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica*, seguito dal manifesto *Nuova religione e morale della Velocità*.

Il 19 marzo 1914, nella Galleria Permanente futurista di Roma, io realizzo il mio manifesto *La Declamazione dinamica e sinottica*. Nel declamare le parole in libertà, bisogna imitare i motori e i loro ritmi mediante una gesticolazione meccanica. Il poema parolibero *Piedigrotta* di Cangiullo fu presentato con una declamazione dinamico-sinottica.

Nel 1915 il poeta Settimelli lancia il manifesto futurista: *Pesi e misure del genio creatore*.

Nel 1915, il pittore futurista Prampolini completa e definisce la plastica futurista nel suo Manifesto *Costruzione assoluta di motorumore*. Nel

1916, il pittore Severini spiega il *Macchinismo* nell'arte, in un suo articolo del «*Mercure de France*».

Nel 1917, il pittore futurista Depero crea i suoi Balli Plastici con ritmi meccanici.

La rivista olandese «*Mecano*» constataba recentemente tutto ciò, pubblicando la fotografia di una macchina con questo titolo: *Plastica moderna dello spirito italiano*.

Questa nostra Estetica della macchina è realizzata nelle parti più futuriste della Esposizione mondiale delle arti decorative di Parigi e specialmente nella sezione futurista italiana dei pittori e decoratori Balla, Depero e Prampolini.

Trionfa così a Parigi e nel mondo il Futurismo italiano. Gioia immensa di vedere le nostre macchine geniali di dinamismo plastico simultaneità compenetrazione stati d'animo colorati diventare

Padiglione Russo, Porta d'Orsay, Torre del Turismo e addentare la setacarnillusione delle soprannaturali toilettes cosce dessous parigini.

Se mi vedete rivelare e glorificare nuovi poeti non attribuitemi una generosità eroica. Il mio gesto è semplice e naturale.

Ad altri giunti come me sulle vette della celebrità questi giovani poeti potrebbero incutere il terrore di una concorrenza. Ciò non può accadermi poiché sono il loro vero coetaneo.

Pronto ad entrare con loro in gara di audacia e forza muscolare per estrarre le budella sanguigne rivoluzionarie d'una piazza di provincia tutta pace silenzio eternità e sole. Pronto ad entrare con loro in gara di eroismo e fantasia per far esplodere fuori dal fronte purissimo della nostra patria immagini esplosive e proiettili pensanti

contro lo straniero prepotente o il critico negatore.

Perciò io vi presento in questo volume fra i nuovi poeti futuristi il giovanissimo F. T. Marinetti.

F. T. Marinetti, Tato

La fotografia futurista

11 aprile 1930

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenuta con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: «sembra un quadro», è cosa per noi assolutamente superata.

Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creata da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo,

occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche:

1. Il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili;
2. Il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi;
3. Il dramma di oggetti umanizzati pietrificati cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali;
4. La spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente;
5. La fusione di prospettive aeree marine terrestri;
6. La fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso;

7. Le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali;

8. La mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio;

9. Le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili;

10. Le amoroze o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili;

11. La sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno;

12. L'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio;

13. L'interpretazione tragica o satirica della vita mediante un simbolismo di oggetti camuffati;

14. La composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante

spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico;

15. La composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo;

16. L'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei.

Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.

Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti,
Prampolini, Somenzi, Tato

Manifesto della aeropittura

Nel 1908, F. T. Marinetti pubblicò *L'aeroplano del Papa*, prima esaltazione lirica in versi liberi del volo e delle prospettive aeree della nostra penisola dall'Etna a Roma Milano Trieste. L'aeropoesia si sviluppò con *Aeroplani* di Paolo Buzzi *Ponti sull'Oceano* di Luciano Folgore e *Caproni* di Mario Carli.

Nel 1926, il pittore e aviatore futurista Azari crea la prima opera di aeropittura *Prospettive di volo*, esposta nella Grande Sala futurista alla Biennale Veneziana.

Nel 1929, il pittore Gerardo Dottori orna l'Aeroporto di Ostia con una mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Roma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici.

Questa opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande *Trittico della Velocità*, segna una data importante nella storia della nuova aeropittura.

Contemplando le pareti e il soffitto dell'Aeroporto di Ostia il pubblico e la critica si convincono che le tradizionali aquile dipinte, ben lungi dal glorificare l'aviazione, appaiono oggi come miserabili polli accanto al torrido splendore meccanico di un motore volante che certo sdegna di arrostitirli.

La convivenza in carlinga col pittore Dottori, intento a prendere appunti dall'alto, ha suscitato in

un altro artista, Mino Somenzi, la concezione precisa dell'Aeropittura. Fra le molte idee esposte da me nella «Gazzetta del Popolo» del 22 settembre 1929, noto quella del superamento artistico del mare, ultimo grande ispiratore d'avanguardisti e novatori ormai tutti in cielo.

Col quadro *Prospettive di volo* di Azari, le decorazioni dell'Aeroporto di Ostia di Dottori, le aeropitture di Tato, Marasco, Prampolini, Fillia, Oriani entriamo nella bella sintesi astratta di una nuova grande arte.

Noi futuristi dichiariamo che

1. le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;

2. gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;

3. il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità;

4. dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;

5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo:

a) schiacciate

b) artificiali

c) provvisorie

d) appena cadute dal cielo;

6. tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di:

folto

sparso

elegante

grandioso;

7. ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore;

8. il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico;

9. si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extraterrestre.

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case ecc., avventandosi contro di noi, girando rapidissime le vicine, meno rapide le lontane, formano una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di montagne mare colline laghi, che si sposta anch'essa, ma così lentamente da

sembrare ferma. Oltre questa cornice immobile esiste per l'occhio nostro anche la continuità orizzontale del piano su cui si corre.

Nelle velocità aeree invece mancano questa continuità e quella cornice panoramica. L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile.

Nelle virate si chiudono le pieghe della visione-ventaglio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani dell'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale formata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione-ventaglio si riapre in forma

di X nella picchiata mantenendo come unica base l'incrocio dei due angoli.

Il decollare crea un inseguirsi di V allargantisi.

Il Colosseo visto a 3000 metri da un aviatore, che plana a spirale, muta, di forma e di dimensione ad ogni istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suo volume nel mostrarle.

In linea di volo, ad una quota qualsiasi, ma costante, se trascuriamo ciò che si vede sotto di noi vediamo apparire davanti un panorama A che si allarga man mano proporzionalmente alla nostra velocità, più oltre un piccolo panorama B che ingrandisce mentre sorvoliamo il panorama A, finché scorgiamo un panorama C allargantesi man mano che scompaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.

Nelle virate il punto di vista è sempre sulla traiettoria dell'apparecchio, ma coincide successiva-

mente con tutti i punti della curva compiuta, seguendo tutte le posizioni dell'apparecchio stesso. In una virata a destra i frammenti panoramici diventano circolari e corrono verso sinistra moltiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono di numero nello spaziarsi a destra, secondo la maggiore o minore inclinazione dell'apparecchio.

Dopo avere studiato le prospettive aeree che si offrono di fronte all'aviatore, studiamo gl'innumerevoli effetti laterali. Questi hanno tutti un movimento di rotazione. Così l'apparecchio si avanza come un'asta di ferro doppiamente dentata ingrandendosi da una parte e dall'altra coi denti di due ruote che girano in senso opposto a quello dell'apparecchio, e i cui centri sono in tutti i punti dell'orizzonte.

Queste visioni rotanti si susseguono, si amalgamano, compenetrando la somma degli spettacoli frontali.

Noi futuristi dichiariamo che il principio delle prospettive aeree e conseguentemente il principio dell'Aeropittura è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori.

Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia.

Questa armonia è determinata dalla stessa continuità del volo. Si delineano così i caratteri

dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.

F. T. Marinetti, Fillia

Manifesto dell'arte sacra futurista

Premesso che non fu indispensabile praticare la religione cattolica per creare capolavori d'Arte Sacra, premesso d'altra parte che un'arte senza evoluzione è destinata a morire, il Futurismo, distributore di energie, pone all'Arte Sacra il seguente dilemma: o rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente mediante sintesi, transfigurazione, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d'animo, splendore geometrico dell'estetica della macchina.

L'uso della luce elettrica per decorare le chiese col suo fulgore bianco-azzurro superiore in pu-

rezza celestiale a quello rosso-giallo carnale lussuoso delle candele, le meravigliose pitture sacre di Gerardo Dottori, primo futurista che rinnovò con originale intensità l'Arte Sacra, gli affreschi futuristi di Gino Severini nelle chiese svizzere, le molte cattedrali futuriste con un dinamismo di forme in cemento armato, cristallo e acciaio realizzate in Germania e in Svizzera, sono i segni di questo indispensabile rinnovamento dell'Arte Sacra.

Infatti:

1. Soltanto gli artisti futuristi, perché ricchi di una immaginazione illimitata, possono dipingere o costruire un Inferno tale da terrorizzare le generazioni che hanno subito eroicamente gl'infernali bombardamenti del Carso e sono allenati ad una

vita meccanizzata più pericolosa delle fiammelle da gas povero dell'Inferno tradizionale.

2. Soltanto gli aeropittori futuristi, maestri delle prospettive aeree e abituati a dipingere in volo dall'alto, possono esprimere plasticamente il fascino abissale e le trasparenze beate dell'infinito. Ciò invece non è consentito ai pittori tradizionali, tutti più o meno legati dall'ossessionante realismo, tutti ineluttabilmente terrestri e quindi incapaci d'innalzarsi fino ad un'astrazione mistica.

3. Soltanto gli aeropittori futuristi possono far cantare sulla tela la multiforme e veloce vita aerea degli Angeli e l'apparizione dei Santi.

4. Soltanto gli artisti futuristi ansiosi di originalità ad ogni costo e sistematici odiatori del già visto, possono dare al quadro, all'affresco e al

complesso plastico la potenza di sorpresa magica necessaria per esprimere miracoli.

5. Soltanto gli artisti futuristi, che da vent'anni impongono nell'arte l'arduo problema della simultaneità, possono esprimere chiaramente, con adeguate compenetrazioni di tempo-spazio, i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa Trinità, l'Immacolata Concezione e il Calvario di Dio.

6. Soltanto artisti futuristi elettrizzati di ottimismo colore e fantasia come Andreoni, Ambrosi, Balla, Belli, Benedetta, Caviglioni, Cocchia, Depero, Diulgheroff, Dottori, Duse, Fillia, Alf Gaudenzi, Lepore, Marasco, Munari, Oriani, Pozzo, Prampolini, Rosso, Tato, Thayaht, Tullio d'Albissola, Zucco ecc., possono oggi precisare in un'opera d'Arte Sacra la beatitudine del Paradi-

so, superando nei nervi dei combattenti cattolici la infinita gioia paradisiaca della nostra immensa Vittoria di Vittorio Veneto.

Il Futurismo, incalzante e veloce Al-di-là dell'Arte, può solo figurare e plasmare qualsiasi al-di-là della vita. Esempi di Arte Sacra futurista:

Il quadro di Gerardo Dottori *La Crocifissione* è caratterizzato dall'affascinante fluidità dei corpi delle donne piangenti ai piedi della croce. Queste sembrano i dolorosi prolungamenti del corpo stesso di Cristo tutti imbevuti da una luce extra-terrestre che costituisce il personaggio dominante del quadro.

Il quadro di Fillia *Natività-morte-eternità* offre intorno alla Madonna seduta in primo piano un paesaggio reso irrealistico dall'apparizione di una grande croce smaterializzata, cioè *formata di pu-*

ro cielo. Questa croce affiora nel liquido corpo della Madonna, come una soave fosforescenza sottomarina. L'insieme è chiuso nella sfera del mondo sulla cui superficie appaiono tutte le chiese della storia da quelle incavernate nelle catacombe alle romane, bizantine, romaniche, gotiche, rinascimento, ecc., fino a quelle futuriste. La figurazione della Madonna è animata dalla linea luminosa del Bambino Gesù. Questa continua nel ritmo del corpo della madre cogli stessi elementi architettonici delle chiese. Il quadro contiene una prodigiosa simultaneità di elementi diversissimi. Fusione impressionante di concreto e di astratto. Sintesi del Cattolicesimo nel suo lungo sviluppo secolare.

Il quadro di Fillia *L'Adorazione* figura una Madonna pregante, il cui corpo è smaterializzato al punto da non avere più nulla di umano, forma

astratta della preghiera ai piedi di una croce fatta di atmosfera.

Il quadro di Oriani *Salita al Calvario* è caratterizzato dalla drammatizzazione di tutto l'ambiente il cui dolore, plasmato in cento modi diversi, domina il dolore espresso dalla figura di Cristo.

Il complesso plastico di Mino Rosso *Natività* mostra l'obbedienza plastica assoluta di tutti i personaggi e di tutti gli oggetti circostanti che sembrano calamitati irrealmente dal Gesù Bambino.

Sono ugualmente significative le altre opere di Arte Sacra futurista esposte a La Spezia dai futuristi Fillia, Oriani, Pozzo, Pogolotti, Rosso, Saladin, Gaudenzi Alf, Vignazia, ecc.

Il Futurismo, movimento d'orgoglio italiano novatore, nettamente antimassonico e anticlericale, ha divinato venti anni fa l'avvento del fascismo,

creato e capitanato le avanguardie artistiche del mondo intero, agilizzato la letteratura colle parole in libertà e lo stile simultaneo, svuotato del tempo e della psicologia il teatro mediante sintesi simultanee alogiche a sorpresa o drammi d'oggetti, immensificato le arti plastiche colla trasfigurazione antirealistica e il dinamismo plastico, inventato l'Arte dei Rumori, il Rumorarmonio e il Tattilismo, introdotto nella musica l'estetica della macchina, iniziato una alimentazione dinamizzante, dato una ampiezza creativa alla fotografia, suscitato la stupenda Aeropittura di domani, e lanciato la Nuova Architettura di ferro cemento agilità colore monda di decorativismo ricca di nudo splendore geometrico che Antonio Sant'Elia insegnò ai razionalisti italiani ormai costretti a riconoscere la sua paternità italiana se non vogliono passare per imitatori dei nordici imitatori di Sant'Elia.

Ora venti fra i cento pittori migliori del movimento futurista italiano, presentano una sala d'Arte Sacra futurista nella grande esposizione di La Spezia alla Casa d'Arte.

Questo manifesto è perfettamente in armonia coll'attività creatrice di Enrico Prampolini che brilla oggi in prima linea estremista all'Esposizione del Gruppo 1940 di Parigi, e coll'attività creatrice di Fortunato Depero che prepara la sua grande Mostra di Dinamismi newyorkesi.

F. T. Marinetti, Pino Masnata

La radia

Manifesto futurista dell'ottobre 1933

(Pubblicato nella «Gazzetta del Popolo»)

Il Futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà l'aeropoesia e lo stile parolibero veloce simultaneo svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica a sorpresa e drammi di oggetti immensificato la plastica coll'antirealismo il dinamismo plastico e l'aeropittura creato lo splendore geometrico d'una architettura dinamica che utilizza senza decorativismi e liricamente i nuovi materiali da costruzione la cinematografia astratta e la fotografia astratta. Il

Futurismo nel suo 2° Congresso nazionale ha deciso i seguenti superamenti

Superamento dell'amore per la donna «con un più intenso amore per la donna contro le deviazioni erotico-sentimentali di molte avanguardie estere le cui espressioni artistiche sono fallite nel frammentarismo e nel nichilismo»

Superamento del patriottismo «con un più fervido patriottismo trasformato così in autentica religione della Patria ammonimento ai semiti perché si identifichino con le diverse patrie se non vogliono sparire»

Superamento della macchina «con un'identificazione dell'uomo con la macchina stessa destinata a liberarlo del lavoro muscolare e immensificare il suo spirito»

Superamento dell'architettura Sant'Elia «oggi vittoriosa con un'architettura Sant'Elia ancora più esplodente di colore lirico e originalità di trovate»

Superamento della pittura «con un'aeropittura più vissuta e una plastica polimaterica-tattile»

Superamento della terra «con l'intuizione dei mezzi escogitati per realizzare il viaggio nella Luna»

Superamento della morte «con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale come forza di macchina»

Superamento della guerra e della rivoluzione «con una guerra e una rivoluzione artistiche-letterarie decennali o ventennali tascabili a guisa di indispensabili rivoltelle»

Superamento della chimica «con una chimica alimentare perfezionata di vitamine e calorie gratuite per tutti»

Possediamo oramai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande Aspettando l'invenzione del teletattilismo del teleprofumo e del telesapore noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a centuplicare il genio creatore della razza italiana abolire l'antico strazio nostalgico delle lontananze e imporre dovunque le parole in libertà come suo logico e naturale modo di esprimersi

La radia, nome che noi futuristi diamo alle grandi manifestazioni della radio è ANCORA OGGI
a) realista b) chiusa in una scena c) istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha raggiunto una ributtante monotonia negra o languida d) una troppo timida imitazione negli scrittori d'avanguardia del teatro sintetico futurista e delle parole in libertà

Alfredo Goldsmith della città della Radio di New-York ha detto «Marinetti ha immaginato il teatro elettrico. Diversissimi della concezione i due teatri hanno un punto di contatto nel fatto che per la loro realizzazione non possono prescindere da un'opera di integrazione, da parte degli spettatori uno sforzo di intelligenza. Il teatro elettrico richiederà uno sforzo di fantasia negli autori prima poi negli attori poi negli spettatori»

Anche i teorici e gli attori francesi belgi tedeschi di radiodrammi avanguardisti (Paul Reboux Theo Freischinann Jacques Rece Alex Surchaap Tristan Bernard F. W. Bischoff Victor Heinz Fuchs Friedrich Wolf Mendelssohn ecc.) elogiano e imitano il teatro sintetico futurista e le parole in libertà quasi tutti però sempre ossessionati da un realismo pur anche veloce da sorpassare

La radia non deve essere

1. teatro perché la radio ha ucciso il teatro già sconfitto dal cinema sonoro

2. cinematografo perché il cinematografo è agonizzante a) di sentimentalismo rancido di soggetti b) di realismo che avvolge anche alcune sintesi simultanee c) di infinite complicazioni tecniche d) di fatale collaborazionismo banalizzatore e) di luminosità riflessa inferiore alla luminosità autoemessa della radiotelevisiva

3. libro perché il libro che ha la colpa di avere resa miope l'umanità implica qualcosa di pesante strangolato soffocato fossilizzato e congelato (vivranno solo le grandi tavole parolibere luminose unica poesia che ha bisogno di essere vista)

La radia abolisce

1. lo spazio o scena necessaria nel teatro compreso il teatro sintetico futurista (azione svolgentesi su una scena fissa e costante) e nel cinema (azioni svolgentisi su scene rapidissime variabilissime simultanee e sempre realiste)
2. il tempo
3. l'unità d'azione
4. il personaggio teatrale
5. il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre missionista sempre retrogrado

La radia sarà

1. Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica Qualsiasi tentativo di riallacciare la radia alla tradizione è grottesco
2. Un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione

3. Immensificazione dello spazio Non più visibile né incorniciabile la scena diventa universale e cosmica

4. Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole

5. Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse dalla materia Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore

6. Puro organismo di sensazioni radiofoniche

7. Un'arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani La possibilità di captare stazioni trasmettenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore il giorno e la notte La captazione e l'amplificazione con le val-

vole termojoniche della luce e delle voci del passato distruggeranno il tempo

8. Sintesi di infinite azioni simultanee

9. Arte umana universale e cosmica come voce con una vera psicologia-spiritualità dei rumori delle voci e del silenzio

10. Vita caratteristica di ogni rumore e infinita varietà di concreto-astratto e fatto-sognato mediante un popolo di rumori

11. Lotte di rumori e di lontananze diverse cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale

12. Parole in libertà La parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica e del gesto

Occorre la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza quindi parola essenziale e totalitaria ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmo-

sfera Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede Se non vuole ricorrere alle parole in libertà il radiasta deve esprimersi in quello stile parolibero (derivato dalle nostre parole in libertà) che già circola nei romanzi avanguardisti e nei giornali quello stile parolibero tipicamente veloce scattante sintetico simultaneo

13. Parola isolata ripetizione di verbi all'infinito

14. Arte essenziale

15. Musica gastronomica amorosa ginnastica ecc.

16. Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza

di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo geometria

17. Utilizzazione delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni

18. Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio

19. Utilizzazione delle diverse risuonanze di una voce o di un suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa

Caratterizzazione dell'atmosfera silenziosa o semisilenziosa che avvolge e colora una data voce suono rumore

20. Eliminazione del concetto o prestigio di pubblico che ha sempre anche per il libro esercitato un'influenza deformante o peggiorante

F. T. Marinetti

La tecnica della nuova poesia

Per ringraziare Bruno Corra che nel «Popolo d'Italia» studia mirabilmente le parole in libertà del mio *Poema Africano della Divisione 28 Ottobre* e per confutare molte critiche credo utile precisare la nostra tecnica poetica.

Dopo avere provocato con Paolo Buzzi e Gian Pietro Lucini la lotta ed il trionfo del verso libero in Italia, dopo di avere propagandata l'*estetica della macchina*, cioè la macchina adorata e considerata simbolo fonte e maestra della nostra sensibilità artistica, lanciavo nel 1912 il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

Scrivevo:

Scartando tutte le definizioni dei professori io vi dichiaro che il *lirismo* è la *facoltà* rarissima di *inebbriarsi della vita* e di *inebbriarla* di noi stessi. La facoltà di cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole. Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà af-

fannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Munate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io. Se questo narratore avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni con l'universo intero conosciuto o intuito da lui. E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta lancerà immense reti di analogie sul mondo. Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa economia verbale che il telegrafo impone ai corrispondenti di guerra.

Sono nate così le parole in libertà che spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra. Prima di noi paroliberi, gli uomini hanno sempre cantato come Omero, con la successione narrativa e il catalogo logico di fatti immagini idee.

Tra i versi di Omero e quelli di Gabriele d'Annunzio non esiste differenza sostanziale.

Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero, poiché non contengono più la successione narrativa ma la poliespressione simultanea del mondo.

Le parole in libertà sono un nuovo modo di vedere l'universo, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro *io* creatore e vengono simultaneamente notate con

tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione.

Abbiamo ora tre tipi di paroliberismo.

1. *Tavole parolibere*

Sono tavole sinottiche di poesia o paesaggi di parole suggestive. È questa la forma più tipica e decorativa e per questa ragione ne pubblichiamo alcuni esemplari.

2. *Parole in libertà*

Le caratteristiche tecniche sono state dettate da me nel 1912; e sono: a) distruzione della sintassi. b) distruzione della punteggiatura. c) uso di spazi bianchi per indicare le pause. d) immaginazione senza fili. e) ridare al sostantivo il suo valore tipico e totalitario. f) uso del verbo all'infinito per adattarlo a tutta la rete delle sensazioni e analogie. g) uso delle onomatopee rumorismi e

segni matematici. *h*) uso di caratteri tipografici e colori tipografici diversi. Aggettivo-atmosfera. *i*) uso di parole riplasmate e deformate a scopo rumorista. *l*) uso di tavole sinottiche.

Le parole in libertà hanno conquistato i nostri maggiori scrittori che nella poesia e nella prosa ne hanno fatto grandissimo uso spesso camuffandole con una falsa punteggiatura.

Tipiche sono rimaste alcune pagine del *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio dove, secondo la dichiarazione di molti critici e tra questi il Lipparini, il poeta ha saputo trovare effetti simili al notissimo *vampe vampe vampe* della mia *Battaglia di Adrianopoli*.

Gabriele d'Annunzio stesso recentemente riconosceva l'origine futurista delle sue parole in libertà quando, nel suo *Libro segreto*, in gran parte parolibero, scriveva: «Comprendo come taluno

artista abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costrutto, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie».

3. Parole in libertà di aeropoesia

La tecnica di questa espressione sintetica della vita aerea è stata precisata da me in un manifesto. Tra di esse domina l'*accordo simultaneo*.

L'accordo simultaneo inventato da me è un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d'animo diversi, parole in libertà che senza punteggiatura, verbi all'infinito, aggettivi-atmosfera e forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico aviatorio pur rimanendo comprensibili e declamabili.

F. T. Marinetti, Arnaldo Ginna

La cinematografia

Per favorire letterariamente e artisticamente la Rivoluzione Fascista e l'Impero fondato dal genio politico ardito di Benito Mussolini occorre combattere qualsiasi tentativo di ritorno o sosta nella poesia e nelle arti

È infatti un assurdo tentativo quello di avvilitare e infrollire la nuova architettura italiana opprimendola sotto un rinnovato ibridismo di stili classici con la scusa di una momentanea mancanza di ferro in Italia

Scusa vana poiché dovunque il genio futurista di Antonio Sant'Elia aleggia col suo sintetico splendore geometrico su centinaia di Dopolavoro

e specialmente sulla stazione di Firenze sul Palazzo delle Poste di Napoli e sulle numerose stazioni ferroviarie dell'architetto futurista Angiolo Mazzoni

Vi trionfa anzi razionalmente coloratamente e ascensionalmente con la più grande varietà di materiali costruttivi a disposizione dal ferro ai suoi surrogati dal legno alle pietre e ai marmi italianissimi

Assurdo tentativo è anche quello di oscurare la poesia con gelidi ermetismi e preziosismi che provengono dalle poesie nordiche e specialmente da Mallarmé offendendo pessimistamente il nostro virile tempo dinamico di rivoluzioni e veloci guerre imperiali

Assurdo anche il tentativo di arcaizzare la pittura offendendo e sfuggendo pessimistamente con boscherecci nudi e nature morte archeologiche

l'estetica della macchina e le velocità plastiche simultanee della nostra ormai gloriosa aeropittura figlia della nostra gloriosa aviazione imperiale

Egualemente occorre strappare la cinematografia alla sua attuali crisi eccitandone l'immane balzo in avanti

A rallegramento del pubblico italiano ghiotto di novità e di vigore originale ricordiamo che ventidue anni fa venne lanciato dal Movimento Futurista in tutto il mondo un Manifesto della Cinematografia firmato da F. T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo Ginna E. Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti le cui idee geniali e filari di trovate sono state finora utilizzate e applicate in minima parte

Sempre nel settembre 1916 a Milano e a Firenze venne realizzato da Arnaldo Ginna in collaborazione con Marinetti Bruno Corra Settimelli Balla

Chiti Nannetti Ungaro Spada il primo film italiano nella cinematografia di avanguardia

Ora constatiamo che per opera degli americani e recentemente dei francesi il pregio caratteristico dei migliori film d'oggi consiste nell'arricchire le situazioni drammatiche meno originali o banali con molti particolari ossessionanti per tipicità e perfezione di fotografia e d'inquadratura (esempio *Tovarich* ecc)

Noi futuristi proponiamo quindi oggi

1. Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati di animo ma spostate significativamente

2. Nel film policromo colori indipendenti oltre quelli legati alla realtà dei corpi e ciò per colorare e animare liberamente gli stati d'animo

3. Nel film stereoscopico rilievi indipendenti oltre quelli che servono a dare realtà ai corpi e ciò per volumetrizzare e moltiplicare gli stati d'animo

4. Nel film bianco e nero ombre e luci indipendenti oltre quelle che servono a dare realtà ai corpi

5. Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cieli mari oceani elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)

6. Organizzazione interessante e commovente di pezzi di vita e di frammenti di drammi

7. Programmi di vita individuali o collettivi con varianti a scelta già realizzati in letteratura da F. T. Marinetti in *Novelle con le labbra tinte*

8. Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorenti o contrastanti gli effetti drammatici (esempio ingigantimento del pugno di un pugilista – esempio ingigantimento dei personaggi importanti e rimpicciolimento evanescente dei secondari)

9. Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche

10. Analogie cinematografiche usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia (esempio se vorremo esprimere lo stato an-

goscioso di un protagonista invece di descriverlo nelle sue fasi di angoscia daremo una equivalente impressione con un mare agitato fra gli scogli) I monti i mari i boschi le città le folle gli eserciti le squadre gli aeroplani saranno le nostre parole espressive

Coloreremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi (esempio rappresentando un uomo che dirà alla sua donna sei bella come una gazzella daremo la gazzella compenetrata con la donna – esempio se un personaggio dice contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna dare viaggiatore-mare-montagna compenetrati) (Dal Manifesto del 1916)

11. Poemi discorsi e poesie cinematografati
(Dal Manifesto del 1916)

Faremo passare sullo schermo tutte le immagini che li compongono (Dal Manifesto del 1916)

12. Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate

Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra (Dal Manifesto del 1916)

13. Ricerche musicali cinematografate (dissonanze accordi sinfonie di gesti fatti colori linee ecc) (Dal Manifesto del 1916)

14. Cinematografie di esercitazioni per liberarsi dalla logica (Dal Manifesto del 1916)

15. Drammi di oggetti cinematografati (oggetti animati umanizzati truccati vestiti passionalizzati civilizzati danzanti oggetti tolti dal loro ambiente

abituale e posti in una condizione anormale che per contrasto mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana) (Dal Manifesto del 1916)

16. Vetrine d'idee d'avvenimenti di tipi d'oggetti ecc cinematografati (Dal Manifesto del 1916)

17. Congressi risse e matrimoni di smorfie di mimiche ecc. cinematografati (esempio un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio mentre due baffi carabinieri arrestano un dente) (Dal Manifesto del 1916)

18. Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate (Dal Manifesto del 1916)

19. Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombelical-

mente fino ad un lago e lo asciuga di colpo) (Dal Manifesto del 1916)

20. Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografici con figure umane o con forme astratte (Dal Manifesto del 1916)

21. Equivalenze lineari plastiche cromatiche ecc di uomini donne avvenimenti pensieri musiche sentimenti pesi odori rumori cinematografate (daremo con delle linee il ritmo interno e il ritmo fisico) (Dal Manifesto del 1916)

22. Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici drammi di lettere umanizzate o animalizzate drammi tipografici drammi geometrici sensibilità numerica) (Dal Manifesto del 1916)

23. Valorizzazione totalitaria dell'idea iniziale o soggetto senza la quale nulla si può ottenere di grande in cinematografia

24. Perfezionamento artistico del produttore che deve compiere la sua funzione di gran signore mecenate o almeno quella di intelligente industriale valutatore dell'ingegno altrui condizione indispensabile per l'avvenire della cinematografia

Questo manifesto è stato ideato e scritto in collaborazione con Arnaldo Ginna

F. T. Marinetti

Alcune verità storiche

sulla rivista «Lacerba»

Nella irruente vitalità del Futurismo italiano provata dalla disinvoltura sua nel capeggiare e vincere le recenti battaglie in difesa delle nostre arti moderne e delle realizzazioni architettoniche del Regime sono apparsi numerosi articoli pieni di buona volontà e d'inesattezze sulla famosa rivista fiorentina futurista «Lacerba»

Credo opportuno correggere queste inesattezze

1. Non vi sono mai stati dei futuristi diversi e opposti cioè un Futurismo milanese e un Futuri-

smo fiorentino ma vi fu e si sviluppa un solo Futurismo italiano logicamente nato nella più meccanicista e industriale città d'Italia Milano e propagatosi fulmineamente in Italia e nel mondo grazie ad un'attività straordinaria di viaggi conferenze comizi letterari e artistici giornali e riviste con gettito continuo di Manifesti e Proclami

2. Entrando e dominando dopo i primi numeri interamente la rivista «Lacerba» fondata e diretta da Giovanni Papini e Ardengo Soffici il Futurismo italiano precisò subito ed intensificò il suo carattere-funzione-definizione di *orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore*

3. Il Futurismo italiano sventolò subito questi suoi motti preferiti *Marciare e non marcire Abbasso i musei e le Biblioteche Guerra sola igiene del mondo Abbasso il socialismo Evviva la*

gioventù creatrice Evviva la originalità Verso libero e parole in libertà Religione della velocità La parola Italia deve dominare sulla parola libertà Gloria all'estetica della macchina Morte al verismo Viva la sintesi e la trasfigurazione degli oggetti Linee forza e dinamismo plastico penetrazione e simultaneità Arte dei rumori e creazione di nuove arti Tattilismo Aeropoesia Aeropittura ecc.

4. Accanto a Giovanni Papini e a Ardengo Soffici convertiti al Futurismo brillavano i nomi e gli scritti dei creatori del Futurismo Umberto Boccioni pittore scultore Luigi Russolo pittore musicista e chimico Antonio Sant'Elia architetto Giacomo Balla pittore Carlo Carrà pittore Gino Severini pittore e Aldo Palazzeschi poeta de *L'Incendiario* e del *Codice di Perelà* la cui sorprendente fantasia

antitradizionale e antilibresca fu da me difesa
contro i proiettili vegetali dei pubblici italiani

A «Lacerba» si aggiunse la Rivista «La Difesa
dell'Arte» con Ginna Corra Carli Settimelli Chiti
Nannelli autori (con me) del primo film futurista e
del Teatro Sintetico

Dopo avere da solo dato notorietà letteraria ad
Aldo Palazzeschi feci entrare nella redazione di
«Lacerba» i poeti futuristi Paolo Buzzi Corrado
Govoni Francesco Cangiullo da me già presentati
e difesi nelle prime serate futuriste e nella mia ri-
vista internazionale «Poesia»

Aldo Palazzeschi molto prima della nascita di
«Lacerba» si era presentato col poeta futurista
Armando Mazza al mio fianco nella primissima
battaglia del Teatro Rossetti di Trieste poi al Tea-
tro Mercadante di Napoli e al Teatro Chiarella di
Torino in violentissime zuffe e travolgenti parapi-

glia letterari e artistici con feriti e arresti alle quali non parteciparono né Giovanni Papini né Arden-
go Soffici

Questi parteciparono soltanto alla serata futurista del Teatro Verdi e al Pomeriggio futurista del Teatro Costanzi e non ebbero la fortuna di vivere pochi giorni dopo la meravigliosa e indimenticabile battaglia nello stesso Costanzi dove alcuni futuristi di Milano Napoli e Roma difesero contro 4000 spettatori di tutte le categorie sociali l'*Inno alla Vita* che il Maestro futurista Balilla Pratella dirigeva a piena ed eroica orchestra con strascico fuori del teatro sotto la pioggia per le strade e nel caffè Aragno di pugilati e cazzottature rimaste leggendarie

5. Il Futurismo armò violentemente di patriottismo rivoluzionario la rivista «Lacerba» sgom-

brandola d'ogni culturalismo e d'ogni indecisione ideologica cosicché mi fu facile accordarmi con Papini e Soffici per renderla esclusivamente politica interventista quando scoppiò la Grande Guerra

Boccioni ed io eravamo appena scarcerati da S. Vittore dove il governo ci aveva rinchiusi per la primissima insurrezione interventista contro l'Austria al Teatro Dal Verme e in Piazza del Duomo a Milano bandiere austriache bruciate carabinieri plotoni di cavalleria studenti liberatori zuffe e arresto

Dato il fuoco patriottico che animava il Futurismo la serata futurista del Teatro Verdi di Firenze fu diretta da me contro i socialisti gli anticolonialisti e i pavidetti passatisti al grido di *Viva Tripoli Italiana*

6. Nulla di comune tra la rivista futurista «La-cerba» e la rivista «La Voce» poiché quest'ultima nata con l'intento di accentuare e perfezionare la cultura volle avere una funzione prevalentemente critica socialisteggiante umanitarista anticoloniale e antimilitarista

Il suo direttore infatti per avere offeso e denigrato nei suoi articoli il nostro Esercito raccolse da Enrico Corradini e da alcuni ufficiali abbondanti lezioni di cazzotti

Dalla rivista «La Voce» partirono le prime ingiurie e calunnie contro i pittori futuristi Boccioni Russolo Carrà Severini Balla reduci dalla prima trionfale Mostra di Parigi e ciò provocò la prima spedizione punitiva artistica guidata da me Palazzeschi Boccioni Carrà appositamente partiti da Milano per convertire pugilisticamente i redattori

della «Voce» ad un Futurismo ultrapatriottico tagliente esplosivo e senza quartiere

7. È assurdo tentare di descrivere quel Futurismo italiano in moto e in rissa con tutti come una bizzarra corrente di pensiero ed arte pazza venuta da una grossolana Milano per corrompere una elegante e colta Firenze

In realtà il Futurismo si batteva già come una pattuglia temeraria irta di sentimenti lirici e poteva essere paragonato ad un blocco vulcanico incandescente destinato a tutto travolgere quindi ad incendiare anche temperamenti combustibili come quelli di Giovanni Papini e Ardengo Soffici

F. T. Marinetti, Luigi Scrivo, Piero Bellanova

Il romanzo sintetico

Roma, 25 dicembre 1939

Il Futurismo che festeggia il suo trentennale d'«**orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore**» in questa eccitante atmosfera di guerra dopo aver dato all'Italia imperiale mussoliniana e al mondo le parole in libertà degli aeropoeti i polimaterici degli aeropittori le nude architetture ascensionali di Sant'Elia il teatro sintetico a sorpresa distruttore dei tre atti le sintesi musicali rinnova oggi il romanzo

Sappiamo che il grosso pubblico non sottilizza fra i libri da leggere rimangia freddi versi arrotondati

in pillole e nauseanti minestroni di prosa il cui riso
diluito nei capelli bianchi della tradizione e della
critica provoca il vomito

Noi aeropoeti futuristi fieri del nostro dinamismo costruttivo pilotiamo invece gli apparecchi della nostra fantasia esploratrice in cerca del massimo ardore della massima rapidità e della più splendida sintesi

Per svagarci atterriamo se volete in quella radura di bosco alpestre che il sole meridiano scalda delicatamente e che ci piace laggiù sotto la carlinga

Vi langue in un giaciglio di sempre verde lauro la seminuda Poesia snella fasciata di versicolori parole in libertà con pupille di nero brillante soave furore amoroso e la vita stretta da preciso desiderio vorrebbe amare aspetta s'annoia sospira

A pochi centimetri sulla sua ottomana di foglie
morte si muove con affanno il panciuto Roman-
zone tatuato di minuzie vissute sotto labbroni che
bavano il pettegolezzo

Egli nel profumarsi con laccati fiori e accenti
parigini ha dimenticato i saporiti bocciuoli carnosì
della bella vicina

Il bosco tutto brividi verdi fiata una tiepida volut-
tà di resina rose gaggie subito strilla poiché deve
cedere ai laceranti passi del ridente giovanissimo
elastico pronto all'attacco **romanzo sintetico**

Sedurre e costringere al bacio è il suo ritmo e
Poesia l'accetta golosamente da giuggiola a
giuggiola fino allo svenimento d'una inebriante fu-
sione totale

Ora il nostro sguardo magnetizzato ancora dai
riflessi rossoviola delle ambe imperializzate dalla
civiltà meccanica italiana in soli sette mesi inse-

guendo le carlinghe degli S-79 colme di Granatieri di Sardegna che scavalcano in venti minuti l'Adriatico commisera i pubblici che contano nel vecchio Romanzone tutte le pulci di un gatto tutti i rancori di una zitella e tutti i sudori di un facchino il cui lezzo per fortuna non raggiunge la nostra quota

Nel secolo dei 700 all'ora e delle acrobazie aeree noi disprezziamo l'avvilente monotonia delle mille pagine di Thomas Mann e di Jules Romains che bene si accompagnavano con il dondolio delle diligenze

Noi sogniamo l'avvento di un **romanzo sintetico** che allieti l'aeroviaggio dei passeggeri a 2000 metri abbellendo i paesaggi visti dall'alto compenetrati con le sintetiche vicende lette a ritmo di motore e le flessuose nuvole possedute e i riposi dei combattenti tra una battaglia e l'altra

Vogliamo superare o perfezionare

1. Il romanzo a sfondo materno per signorine e il romanzo d'ambiente provinciale (*Mastro Don Gesualdo* di Verga)

2. Il romanzo poetico o poema narrativo (*Mafarka il futurista* di Marinetti *Il trionfo della Morte* di G. d'Annunzio)

3. Il romanzo a sfondo poetico-filosofico-sociale (*I Miserabili* di V. Hugo)

4. Il romanzo caricatura politico-giuridico-sociale (*L'Isola dei baci* di Marinetti e Corra *Patriottismo Insetticida* di Marinetti *Ottimismo ad ogni costo* di B. Sanzin)

5. Il saggio di economia romanizzata o avventura di cifre (*Il podestà dagli occhi aperti* di U. Notari)

6. Il romanzo di guerra vissuta (*L'alcova d'acciaio* di F. T. Marinetti)

7. Il romanzo a sfondo storico (*I promessi sposi* di A. Manzoni)

8. Il romanzo storico (Walter Scott Guerrazzi Dumas)

9. La storia romanzata (*Roma e Cleopatra* di Maffio Maffi *L'Aretino* di Antonino Foschini)

10. Il romanzo analitico socialpessimista comuneggiante (Thomas Mann Jules Romaines) degenerazione del «monologo interiore» di Dujardin che Proust e Joyce corrompendo le nostre parole in libertà sintetiche dinamiche simultanee trasformarono in una sciolta di parole

11. Il romanzo di vita trasognata (*Astra e il Sottomarino* di Benedetta)

Il romanzo sintetico dev'essere invece

1. **Brevissimo completo** tale da poter sviluppare l'intuizione del lettore fino a supporre lo sviluppo logico dell'azione

2. **Inventato** cioè originalissimo nel soggetto nella realizzazione e nella forma tipografica quindi senza alcun legame con il già narrato e con il già visto

3. **Attualistico** cioè a contatto con tutti gli apporti della civiltà in continuo sviluppo

4. **Avveniristico** cioè anticipatore di eventi politici militari morali sociali scientifici artistici ma non catastrofici

5. **Ottimista** cioè capace di eccitare nel lettore la volontà di vivere e vincere la vita

6. **Eroico** cioè esaltatore di tutti gli eroismi guerreschi letterari artistici scientifici accesi dalla generosità a beffa disprezzo del gangsterismo acceso dal denaro

7. **Lirico** cioè ricco d'immagini capaci di trasportare il lettore verso quelle zone poetiche determinanti rapporti d'amore e di simpatia tra la poesia e le masse

8. **Dinamico simultaneo** cioè cinematografico adatto ad essere filmato

9. **Aeropoetico** e **Aeropittorico** cioè espressione di stati d'animo aerei azioni celesti macchine aeree e future compenetrazioni con la stratosfera

10. **Olfattivo** cioè sensibile quindi marcato dai profumi e dagli odori dei corpi umani delle macchine degli ambienti

11. **Tattile rumorista** cioè sensibile quindi marcato dai contatti dai suoni dai rumori piacevoli o spiacevoli dei corpi umani delle macchine degli ambienti

L'avvento del **romanzo sintetico** darà all'Italia Imperiale Mussoliniana un nuovo primato nella letteratura a scorno del passatismo a gloria del **Futurismo**

F. T. Marinetti

Calcolo poetico delle battaglie

La matematica futurista

immaginativa qualitativa

Noi aeropoeti aeropittori futuristi veterani o ventenni siamo pronti a batterci per la Grande Italia mussoliniana

Aspettando gli ordini continuiamo la nostra funzione novatrice e inventrice letteraria artistica per i primati spirituali italiani e ricordiamo l'ipotesi poetica di Marinetti nel suo volume di versi *Distruzione* trenta anni fa circa la terra non rotonda ma cubica o poliedrica o simile a una fessura semisolido nel liquido fluido vuoto

Nel poema *L'aeroplano del Papa* di Marinetti
trenta anni fa appaiono chilometri lunghi e chilo-
metri corti ore lunghe e ore brevi

Venti anni fa nel poema *Spagna veloce e toro
futurista* la velocità inscatolando tempo e spazio li
modifica o distrugge

Scienziati precorsi da Poeti

Il Futurismo italiano rinnova oggi anche la ma-
tematica

La verità scientifica non è unica quindi è varia-
bile il suo spirito cercatore

Platone credeva nelle idee viventi noi nelle im-
magini poetiche viventi

La nostra matematica antifilosofica antilogica
antistatica è cosciente fuoco d'artificio delle ipote-
si guizzanti nelle tenebre della attonita scienza

È la negazione del movimento inteso come materializzazione dello spazio indirizzato sulla linea del presunto movimento

Applichiamo dunque la meccanica razionale alla valutazione dei quadri e delle sculture togliendo così l'osservatore dalla solita posizione statica verticale obbligandolo invece a girare vorticosamente *cinepittura* e *cinescultura sintetica*

Precorriamo determinate traiettorie con velocità date introducendo come elemento emotivo (collegato con l'opera d'Arte) anche quello psichico dovuto alle accelerazioni dell'osservatore

Neghiamo lo spazio euclideo se privo di contenuto palpabile e gli insipidi retta riga e compasso

Combattiamo la simmetria oppio

Matematici vi invitiamo ad amare nuove geometrie e campi gravitazionali creati da masse moventisi con velocità siderali

Linee-forze dell'universo campi elettromagnetici
il discontinuo l'atomo-universo la geometria cinetodescrittiva come base matematica della cinepittura dell'aeropittura e aeroscultura

Matematici affermiamo l'essenza divina del
CASO e dell'AZZARDO

Applichiamo il calcolo delle probabilità alla vita
sociale

Costruiremo città futuriste perché architettate
mediante la geometria poetica

Così spingeremo la Terra fuori dalla sua orbita
e contro il Sole (mediocre stella) scaglieremo la
Luna

Avvieremo la Terra verso Arturo o verso l'Alfa
dello Scorpione

Una geometria poetica

Intendiamo per geometria poetica una misurazione astratta delle forze potenziali o dinamismi contenuti in una immagine poetica collocata fuori tempo-spazio

Determinare intuitivamente cioè con un ragionamento fulmineo l'architettura di questa immagine cioè altezza larghezza spessore orlo e angoli curve

Per esempio se l'ultimo raggio del sole tramontante nel mare ferisce la passerella di un rimorchiatore mutando questa in un anello a brillante ansioso di infilarsi sul dito teso del molo misuriamo l'entusiasmo dinamico del raggio il suo splendore l'ampiezza d'oscillazione della passerella la dilatazione di splendore che offre la passerella divenuta anello e la contrazione che il buio dilagante sulle acque imprime al molo divenuto dito teso

Se nel vano della tua finestra ignuda il vento
caldo del meriggio sveglia rimpianti misuriamo al-
gebricamente i rimpianti

Se nel pino sboccia un gabbiano come un fiore
bianco incuriosito di volare a galla sopra un pu-
dore invisibile misuriamo la curiosità del gabbia-
no o il pudore che lo sostiene a guisa di stelo

In automobile sulla strada asfaltata Ismailia-
Porto Said se trascuro l'oro bianco delle dune
spolverate da svogliati ciuffi di palme e l'ingras-
sante zuppa verde di smeraldi liquirizia sterchi
d'oro stampati su lucente trifoglio sento il Medi-
terraneo simile ad un immenso lago alto e sospe-
so in linea orizzontale coi miei due occhi

Sento il Canale di Suez simile a un sistema di
laghi sifoni funzionante perpendicolarmente per
portare Afriche e Asie sabbiose o liquide su fino
alla superficie del Mediterraneo o lago collettore

È anche un filtro formato da tre laghi-setacci
azzurri e sovrapposti per sostenere frenare de-
cantare goccia a goccia le velocità mediterranee
divenute quella nave o grumo fumante bianco ne-
ro rosso

Stabilita questa geometria il corso del Nilo si
metamorfosa e invece di sfociare nel Mediterra-
neo ne sgorga e rovesciandosi con brilli precipita
spazzolando e tentacolando

Con gioia una ricca duna splendida partorisce
quella ciminiera bianca che fuma nero nel cilestri-
no

Una nave scende per il suo peso incrociando la
sua compagna che sale calamitata dal sole

Arrampicatomi fin sull'orlo del molo di Porto
Said di colpo sento il Mediterraneo sempre liqui-
do ma non colante per quanto obliquo

Trasvolatolo in aeroplano ammarando a Genova mi volto e vedo giù giù in fondo sotto di me
Alessandria d'Egitto

Una matematica di qualità

Entrati in una geometria poetica cioè soggettiva appassionata inventiamo una matematica di qualità opposta alla matematica delle quantità intendendo per qualità le originalità emergenti le eccezioni il non mai visto e ciò che non si rivedrà più

Una matematica ostile alla simmetria e alle equazioni tutta lanciata nel discontinuo e nel raro

Questa matematica farla entrare direttamente nella vita facendo vivere accanto a noi respiranti tutte le ipotesi respiranti

Ognuno applichi il soggettivo tutto proprio calcolo di probabilità

Stabilito che si può moltiplicare la salute per l'orgoglio i muscoli per la gioia si giunge a precisare le azioni delle non mai valutate minoranze di Garibaldini Futuristi Arditi Sansepolcristi e Squadristi

Calcolare la sicura somma di Vittoria rivoluzionaria ottenuta in Milano il 15 aprile 1919 (Battaglia di Via Mercanti) mediante 50 poeti futuristi 100 arditi 50 primi fascisti squadristi e 300 politecnici + genio politico di Mussolini + fantasia aeropoetica temeraria di Marinetti + Ferruccio Vecchi per vincere 100.000 socialcomunisti messi in fuga perché tutti educati al pacifismo quindi impauriti dalle rivoltelle centuplicate dal coraggio patriottico

Calcolare la Vittoria della Battaglia di Passo Uarieu sommando 3000 Camicie nere di orgoglio guerresco rivoluzionario mussoliniano + protezio-

ne radiotelegrafica di Badoglio + intelligenza volontà del generale Somma – acqua – munizioni indispensabili – ossigeno nella temperatura tropicale di cenere bollente – vestiario adatto – strade comunicanti con altri Corpi d'Armata > 45.000 abissini ras Cassa ras Sejum assalenti per 72 ore + Oerlicon mitragliatrici fucili abissini di tutti i tipi + orgoglio militare abissino feroce barbaro e cocciuto con relativa leggenda guerriera – intelligenze individuali – farina + vestiario adatto – prestigio dei generali abissini

I due eserciti che si sono contesa la Spagna avevano quello di Franco massima qualità di patriottismo orgoglio militare militarismo mentre l'esercito comunista mancava assolutamente di queste qualità

Questi calcoli sono precisi quanto quelli di Napoleone che in alcune battaglie ebbe tutti i suoi

portaordini uccisi e quindi i suoi generali autonomi

Quando potremo valutare con la precisione di una aritmetica poetica le qualità dei massimi grandi uomini e isolarle potremo ricostruire qualitativamente un Dante un Napoleone un Leonardo

Una matematica qualitativa abolisce la morte che è quantitativa

Questo manifesto ideato da me in collaborazione col matematico Marcello Puma e col chirurgo legionario d'Africa Pino Masnata poeta futurista