

Riccardo Campa

Università Jagellonica
di Cracovia

LA POETICA DEL FUTURISMO. OLTRE I CONFINI DELL'ARTE

The poetics of Futurism. Beyond the boundaries of art

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the relationship between the program and the actual achievements of Italian Futurism. The Futurists introduce in literature the themes of the new urban, industrial, dynamic, technological, and tumultuous civilization, through a poetic which, without inhibitions, breaks linguistic, pictorial, rhetorical, and metric rules. The “words-in-freedom” program leads to the “liberation” of various forms of energy and vitality, and opens the way for a revolution in the perception of reality. The principle of mimesis gives way to free creation, which breaks down the boundaries between the fine arts and engineering, between artistic disciplines and life experience. The futurists seek not only the *natural sublime* as their predecessors, but also produce and glorify the *artificial sublime*, made through science and technology.

KEY WORDS: Italian Futurism, Futurism, art, poetics.

1. PREMESSA

Agli albori del Novecento, il movimento futurista italiano si presenta al mondo armato di un programma tanto radicale quanto provocatorio: spazzare via tutto il vecchiume per fare spazio al genio creativo delle nuove generazioni. Filippo Tommaso Marinetti, poeta e fondatore del movimento, include nel vecchiume anche la filosofia, vista come sterile discussione accademica, antitesi dell'azione, residuo ammuffito del passato *par excellence*. Senza troppi giri di parole, afferma che il Futurismo «è un movimento anticulturale, antifilosofico, di idee, di intuizioni, di istinti, di schiaffi, pugni purificatori e velocizzatori»¹. I futuristi sono dunque convinti di allontanarsi dalla filosofia, nel momento stesso in cui liberano la propria immaginazione e affidano al verso poetico e ad altre espressioni artistiche le proprie intuizioni.

Eppure, non pochi studiosi hanno notato che il Futurismo è *de facto* una filosofia, seppure in stato di falsa coscienza. Per fare solo un esempio, Luciano De Maria (1973: xvii) ha sottolineato che il Futurismo «era dotato di un'ideologia globale, e sarebbe oggi tempo che, alla stessa stregua di quanto Ferdinand Alquié ha fatto per il surrealismo, si delineassero i tratti fondamentali della filosofia futurista».

¹ Questa definizione è stata proposta da Marinetti durante un comizio, la cui registrazione è disponibile in formato mp3 al seguente indirizzo: www.classicitaliani.it/index179_sonoro1.htm (accesso: 12 novembre 2015).

Che il Futurismo sia, in ultima istanza, una dottrina filosofica può essere vero in due sensi diversi. Si può, infatti, giungere a questa conclusione adottando una prospettiva “minimalista”, ossia ammettendo che ogni grande movimento artistico esprime una filosofia, nel momento stesso in cui elabora consapevolmente un proprio canone estetico, una propria poetica. Oppure, adottando una prospettiva “massimalista”, ovvero postulando che la *conditio sine qua non* per poter classificare un pensiero come filosofico sia la sua capacità di trattare sistematicamente tutti o quasi i tradizionali problemi di questo campo di studi, offrendo risposte ai quesiti dell’etica, della politica, dell’epistemologia, dell’estetica, della logica, dell’ontologia, ecc.

In questo articolo, intendiamo incentrare la nostra attenzione sulla dimensione estetica del Futurismo, e in particolare sulla poetica, ma solo per mostrare che essa è in realtà una rampa di lancio che spinge Marinetti e i suoi sodali a “debordare” e dedicare attenzione agli ambiti più disparati della cultura, finendo davvero per costruire una visione filosofica globale. In altri termini, partiamo da una strategia minimalista, ma solo per aprire la strada a una conclusione massimalista.

L’estetica è certamente l’ambito più studiato, più dibattuto, più discusso del Futurismo. Al punto che non pochi interpreti vedono soltanto questa dimensione. Evidentemente, anche sotto un profilo *quantitativo*, è l’aspetto più importante. Ma proprio per il fatto che l’esistenza di una “estetica futurista” o di una “filosofia dell’arte futurista” è un fatto evidente a tutti, procederemo in modo sintetico più che analitico. Detto più chiaramente, non vediamo la necessità di discutere in questa sede i dettagli tecnici di tutti i manifesti dedicati alla pittura, alla scultura, alla letteratura, all’architettura, al teatro, alla musica, al cinema, alla moda, alla cucina, e via dicendo, o le tante opere create seguendo le indicazioni di questi manifesti. Ci limiteremo a distillare da essi alcune idee fondamentali, per muovere oltre.

2. POETICA COME FILOSOFIA DEI MONDI POSSIBILI

La poetica è da sempre territorio dell’indagine filosofica. Su questo ci sono pochi dubbi. E chi ne avesse, per fugarli, non dovrebbe far altro che riprendere in mano le opere di Aristotele. Altrettanto noto è che i futuristi hanno elaborato una poetica innovativa e finanche rivoluzionaria. Meno evidente, ma pur sempre dimostrabile, è che essi hanno paradossalmente riallacciato il filo con quella che era la vocazione originaria della poesia. Probabilmente non erano del tutto consapevoli di avere raccolto il lascito dei Greci (o, perlomeno, non hanno mai voluto ammetterlo), ma, a ben guardare, essi fanno – né più né meno – quello che Aristotele chiedeva ai poeti del suo tempo: immaginare mondi possibili.

Nel capitolo IX della *Poetica*, Aristotele (2004: 607) chiarisce, infatti, che

compito del poeta è questo: non il dire le cose che sono avvenute, bensì quali sarebbero potute avvenire, ossia quelle possibili secondo il verisimile o il necessario. Ché, lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire cose in versi o non in versi (infatti, gli scritti di Erodoto si potrebbero mettere in versi, ma per nulla di meno si tratterebbe di una certa storia, con versi o senza versi), ma differiscono per questo, per il fatto cioè di dire, il primo le cose che sono avvenute, il secondo quali sarebbero potute avvenire.

Partendo da questa constatazione, lo Stagirita chiude il cerchio concludendo che «la poesia è affare più filosofico e più serio della storia: giacché la poesia dice piuttosto le cose universali, mentre la storia quelle individuali».

Che il Futurismo contenga, o addirittura sia, una filosofia dell'arte è dunque fuori discussione. E sono anche fuori discussione i pilastri di questa filosofia dell'arte: «I contenuti della nuova estetica sono: il macchinismo, la tecnologia, il lavoro, la velocità» (D'Elia 1993: 16). Basterebbe dunque portare in primo piano la dottrina estetica, declinata in termini filosofici, per chiudere definitivamente la questione se il Futurismo abbia espresso una filosofia o soltanto un'antifilosofia. Del resto, se i futuristi avessero letto con attenzione Aristotele avrebbero anche scoperto che la stessa antifilosofia è filosofia. Infatti, lo Stagirita, nel *Protrettico* o *Esortazione a Temisone*, ci ricorda che «l'espressione 'filosofare' significa da un lato chiedersi se bisogna dedicarsi alla filosofia, e dall'altro dedicarsi alla filosofia» (Aristotele 1976: 462). Il che significa «che anche chi argomenta contro la filosofia persino nel fare ciò già fa della filosofia» (Düring 1976: 454).

Ciò detto, a noi preme dimostrare che la filosofia futurista si ramifica ben oltre l'estetica.

3. FORMA E CONTENUTO

Abbiamo visto che Aristotele mette a confronto la storia e la poesia facendo leva su due ben note categorie: forma (prosa o versi) e contenuto (cose accadute o cose possibili). Proviamo allora ad addentrarci nella poetica futurista muniti delle stesse categorie.

Alcuni interpreti del Futurismo pensano che essere futuristi sia un fatto di "forma" (o, se si preferisce, di "stile"). È futurista chi esprime poesia secondo il modello delle parole in libertà, chi dipinge oggetti in movimento, chi compone musica miscelando suoni e rumori, chi progetta edifici utilizzando dinamicissime linee oblique ed ellittiche, e via dicendo; mentre è passatista chi ancora oggi scrive come Manzoni, dipinge come Michelangelo, compone come Mozart, e costruisce edifici seguendo staticissime linee perpendicolari e orizzontali. Altri pensano invece che essere futuristi sia un fatto di "contenuto" (o, se si preferisce, di "sostanza"). È futurista chi celebra e genera il progresso, la tecnologia, il cambiamento, il futuro; mentre è passatista chi celebra e genera la conservazione, la tradizione, la stasi, il passato. Poi, se la linea dell'edificio è obliqua o perpendicolare, è un aspetto tutto sommato secondario.

Naturalmente, i due casi qui presentati sono estremizzati, o idealtipizzati. Intuitivamente, capiamo che i due approcci – quello formale/stilistico e quello contenutistico/sostanziale – ci dicono qualcosa della realtà. Tuttavia, sappiamo bene che i concetti di "forma" e "contenuto" sono piuttosto grezzi, non possono essere distinti così chiaramente. Quante volte si è sentito dire: "la forma è il contenuto" o "il medium è il messaggio"? E quante volte abbiamo sentito dire che sono stati proprio i futuristi ad andare oltre queste logore dicotomie?

Anche tenendo distinti i concetti, è evidente che esiste un legame forte tra le due dimensioni che esprimono. Non è un caso se – per fare solo un esempio relativo alla canzone popolare – le musiche potenti, travolgenti, epiche, vengano in genere legate

a testi che narrano di guerre, violenza, rivoluzioni, atti eroici; mentre le musiche melodiche tendano piuttosto a sposarsi con testi romantici, che parlano di storie d'amore vive o infrante. O che la musica elettronica parli di oggetti tecnologici, imprese spaziali, scenari fantascientifici; mentre la musica folk si faccia veicolo di contenuti ecologisti, idillici, pastorali.

I futuristi non danno però alla questione una risposta univoca. Se alcuni privilegiano lo stile, la forma, altri insistono sul primato della sostanza, del contenuto. Per esempio,

Prampolini rifiuta ogni dipendenza tra forma e contenuto esprimendo un interesse puramente formale che sfocia in un lirismo interiore della materia, non assunta più in maniera referenziale, né simbolica, ma quale testimone di processi biologici autonomi. (D'Elia 1993: 58-59)

Altri, forse perché maggiormente impegnati sul piano socio-politico, intendono approfondire l'aspetto formale, senza però fermarsi a esso. Si pongono anch'essi alla ricerca di un linguaggio nuovo, ma per esprimere adeguatamente i concetti che debbono portare alla *conoscenza* e alla *trasformazione* del mondo. Così si esprime Paolo Buzzi (1912: 42) sulla questione:

Poche parole, ma possibilmente chiare, sul verso libero in Italia. Gli oppositori sistematici (e sono quelli che, in fondo, ne capiscono assai poco) dicono: l'Italia non è la Francia; questa doveva emanciparsi dalla tirannide dell'alessandrino: l'Italia, invece, è ricca d'ogni specie di metro ed ha il verso sciolto che è un verso libero. Io dico: non è questione né di Francia né d'Italia, né d'alessandrino o di ottave o di terzine o di endecasillabi sciolti. Queste sono tutte semplici questioni di forma: è una questione di sostanza, la nostra.

Dietro il verso libero si cela ben altro che la ricerca del "bello artistico" attraverso l'elaborazione di uno stile definito, giacché «si tratta di creare la Poesia per la massa delle menti e delle direttrici energie sociali». Buzzi (1912: 48) invita perciò l'Italia a «seguire fiduciosa i poeti del verso libero nei quali è trasfuso lo spirito dei suoi futuri destini di ascensione politica ed ideale».

Il mondo sta cambiando, è già cambiato. È diventato urbano, industriale, dinamico, tecnologico, turbolento. Questo nuovo mondo deve entrare nell'arte e una nuova arte deve entrare in questo mondo. Tuttavia, non basta operare una sostituzione sotto il profilo dei contenuti, lasciando intatte le forme consegnate dalla tradizione. Non basta togliere fiori, paesaggi rurali, timide donne e giovani innamorati da poesie, canzoni, quadri e sculture, per fare posto a torpediniere, aeroplani, automobili e operai in sciopero. Diventa anche necessario trovare un linguaggio nuovo, uno stile adeguato, una modalità espressiva capace di dare voce in modo credibile ai nuovi protagonisti della vita sociale. Ne è tutto. In un mondo dinamico, proiettato verso il futuro, la stessa arte non può più limitarsi ad una funzione mimetica. Essa deve diventare soggetto attivo e non solo contemplativo di questo mondo. La vita deve farsi arte e l'arte vita.

4. ALLA RICERCA DI UN LINGUAGGIO NUOVO

Nel *Manifesto del Futurismo*, Marinetti inizia col mettere in fila i temi (i contenuti, la sostanza) trascurati dagli altri artisti e di cui si occuperanno i futuristi. Al “canteremo”, seguono notoriamente l'amor del pericolo, l'energia, la temerità, il coraggio, l'audacia, la ribellione, il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo, il pugno, la velocità, l'automobile da corsa, l'uomo che tiene il volante, la lotta, la guerra, il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore, il disprezzo della donna, le grandi folle agitate, le rivoluzioni, gli arsenali, i cantieri, le stazioni, le officine, i ponti, i piroscafi, le locomotive dall'ampio petto, le rotaie e gli aeroplani la cui elica garrisce al vento come una bandiera.

Tre anni dopo, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, lo stesso Marinetti (1994: 33) chiarisce che non si può portare a compimento questo programma senza rivoluzionare anche la dimensione estetico-stilistica:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità 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 cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano. E l'elica soggiunse...

Cosa soggiunse l'elica è noto. Bisogna: distruggere la sintassi, usare il verbo all'infinito, abolire l'aggettivo, abolire l'avverbio, accoppiare i sostantivi, abolire la punteggiatura, abolire nella lingua le immagini stereotipate e le metafore scolorite, liberare lo stile analogico, distruggere l'io nella letteratura, sostituire la psicologia dell'uomo con l'ossessione lirica della materia, rendere il peso e gli odori degli oggetti, inventare l'immaginazione senza fili, fare volontariamente il brutto in letteratura, uccidere la solennità, sputare sull'*Altare dell'Arte*.

L'ultimo aspetto è particolarmente significativo. Finché esiste una categoria come quella dell'“arte” separata dalla vita, e di conseguenza la categoria degli “artisti” come gruppo separato dal resto della società, sarà inevitabile il soffocamento della creatività autentica e la sopravvalutazione degli inetti che sono riusciti a trovare riparo dietro questo altare.

Ma, proprio per questo motivo, Marinetti (1994: 40) invita a non prendere troppo sul serio nemmeno i canoni che lui stesso propone, a non elevarli a dogmi sacri, lasciando così la porta aperta anche alla riflessione filosofica:

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 inaffiattoio 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.

È inutile dunque ricercare un purismo impossibile, una coerenza assoluta, una logica ferrea, soprattutto se la tesi è quella della necessità di superamento dell'intelligenza logica. La riflessione filosofica sarà pure una malattia, ma i suoi microbi, i suoi batteri sono ineliminabili e, per di più, funzionali alla salute complessiva dell'organismo.

Marinetti si confronta con lo stesso problema che affronta, proprio in quegli anni, Ludwig Wittgenstein. Vi sono questioni di cui non si può parlare. Esse non possono essere comprese o spiegate con l'approccio logico-analitico tipico della tradizione filosofica e scientifica. C'è la consapevolezza in Wittgenstein (1989: 173) del fatto che «persino nell'ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati».

Il filosofo austriaco si riferisce in primis alla dimensione etica e mistica, mentre il capo del Futurismo pensa alla dimensione estetica. Non si può dire nulla di sensato, profondo, significativo su questi temi, se si rimane ancorati ad una prospettiva razionalistica o scientifica. Tuttavia, entrambi rischiano di cadere in contraddizione, perché tanto il *Tractatus Logico-Philosophicus*, scritto durante la prima guerra mondiale e dato alle stampe nel 1921, quanto i manifesti futuristi sono scritti in prosa, sono scritti analitici, normativi, logicamente coerenti, e affrontano proprio questioni etiche o estetiche.

È ben noto il modo in cui Wittgenstein esce dall'impasse, nelle ultime righe del suo *Tractatus*. La sua opera è come una scala che può essere usata per salire più in alto, ma poi deve essere gettata via. Oppure, come un dito puntato in una direzione al fine di andare oltre il dito stesso:

Le mie proposizioni sono chiarificazioni le quali illuminano in questo senso: Colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito.) Egli deve superare queste proposizioni; è allora che egli vede rettamente il mondo. (Wittgenstein 1989: 175)

Allo stesso modo possono essere visti i manifesti estetici dei futuristi. Sono scritti “intelligenti” in cui si denunciano i limiti dell'intelligenza, la necessità di andare aldilà di essa. Nei manifesti dedicati alla letteratura si invita al superamento della sintassi, del periodo tradizionale, della punteggiatura che, non lo scordiamo, rappresentano il punto d'ingresso della dimensione logico-matematica nel linguaggio umano. Tuttavia, la proposta viene avanzata attraverso proposizioni sintatticamente ineccepibili che convogliano riflessioni di tipo filosofico. Marinetti spiega che bisogna tenersi lontani da qualsiasi esclusivismo. La scala della filosofia è pur sempre necessaria, anche se la salita non termina sull'ultimo piolo della stessa.

Marinetti (1914) non poteva essere più chiaro sulla questione: «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». Gli altri scritti «dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione».

Nonostante il proclamato rifiuto della tradizione, il Futurismo mantiene ferme alcune finalità tradizionali dell'arte. La funzione mimetica a livello dei contenuti e l'approccio figurativo per quanto riguarda le forme restano opzioni possibili. L'arte vuole farsi vita, oggetto vivo, azione, ma non sempre e in ogni caso. L'arte resta anche rappresentazione

“realistica”². In altre parole, *si allarga* il concetto, la finalità, la funzione dell'arte, ma *non la si cambia* in toto. Una funzione dell'arte futurista è dunque quella di cantare, glorificare, incensare la civiltà industriale, ovvero di sostituire nuovi protagonisti ai protagonisti del passato, mostrandoli in movimento. Già questa sostituzione di soggetti, nonché l'invenzione di nuove tecniche di rappresentazione, è un cambiamento rilevante, originale. Ma il Futurismo va oltre la mimesi.

5. LA CREAZIONE DELLA VITA ARTIFICIALE

Una seconda finalità è, infatti, quella di *cambiare* il mondo, piuttosto che *rappresentarlo* più o meno realisticamente. Automobili, dirigibili, aeroplani, torpediniere, sottomarini, ecc., sono opere d'arte *per sé*. E sono opere che agiscono nel mondo. Ergo, sono artisti anche gli ingegneri che le hanno progettate, gli operai che le hanno costruite, i piloti che le guidano, i meccanici che le riparano. Per questa ragione, l'artista futurista deve uscire dagli schemi cristallizzati dall'accademia, deve diventare multidisciplinare o polimatico. Se vuole partecipare alla ricostruzione futurista dell'universo, l'artista dovrà essere «genio + critico + architetto + scultore + pittore + musicista + matematico + fisico + chimico + conferenziere + soldato + pazzo» (Depero 2009).

Ricompone l'ideale del genio moltiplicato rinascimentale, incarnato da Leonardo Da Vinci. Questi è portatore di una visione polimatica, proiettata oltre la distinzione tra scienze umane e scienze naturali. Al contempo, è attivamente impegnato nel tentativo di superare le barriere psicologiche e fisiche che si frappongono tra il regno dell'umano e il regno della macchina. Egli seziona i cadaveri nel tentativo di comprendere i segreti di quella macchina meravigliosa che è il corpo umano. Disegna muscoli e ossa, vene e organi. Ma lo scopo delle sue ricerche autoptiche non è meramente artistico, mimetico. Egli coltiva anche il sogno prometeico di creare l'essere vivente artificiale. Sulla base dei suoi studi di anatomia, Leonardo si ingegna infatti a dare movimento autonomo ad armature medievali, inserendo ingranaggi meccanici all'interno delle stesse, per lo più allo scopo di stupire il pubblico, ma con la segreta speranza di aprire la strada al progetto di dar vita alla materia inorganica. Depero mostra forse meglio di ogni altro come la filosofia dell'arte futurista sia fondamentalmente una filosofia post-umanista/transumanista. Il giocattolo futurista, al quale dedica tante energie e che giustifica sul piano pedagogico³, è in realtà solo il primo passo sulla strada che porterà «all'essere vivente artificiale, congegno grandiosamente geniale vivente nello spazio, vitalissima fusione arte + scienza» (Depero 2009).

Anna D'Elia (1993: 15) tiene a sottolineare che quella di Depero è una promessa mantenuta,

² Sia chiaro che «pur essendo, per sua natura, realistico, il Futurismo contiene – in nuce – molti astrattismi. Alla linea scientifica ottico-cinetica di Balla, si aggiungono quella neo-impressionistica di Severini, neosimbolista di Boccioni, meccanica di Fillia, Diulgheroff, costruttivistica di Pannaggi, Paladini...» (D'Elia 1993: 57).

³ Perché abituerà il bambino «a ridere apertissimamente, lo stimolerà all'elasticità massima, per schivare lanci di proiettili, frustate, punzecchiatori, lo spingerà al coraggio, alla difesa, alla meraviglia, all'assurdo...». Ibidem.

a giudicare dalle molteplici favole, dipinte e animate, dove i suoi giocattoli si animano divenendo: arlecchini, uomini baffuti, pagliacci, animali, fiori parlanti. Ma non solo, i complessi plastici, i quadri in moto ispirano molti giochi odierni, così come le sue costruzioni babeliche a dadi, le marionette-robot, le bambole modificanti, gli oggetti profumati.

E non è solo Depero a muoversi nella direzione dell'estetica meccanica. Anche Enrico Prampolini, Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi firmano alcuni scritti e manifesti che dettano le linee di questa prospettiva⁴. In questi manifesti, vengono tracciate le linee essenziali della nuova poetica ispirata dalla città-macchina e, abbastanza significativamente, viene evidenziato il fatto che la trasformazione dell'ambiente esterno ha un *feedback* immediato, una retroazione sugli esseri che vi abitano, che li trasforma prima psicologicamente e poi biologicamente, proiettandoli verso una dimensione post-umana. Vi si legge, infatti, che «gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, aristocratico, distinto. Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine, anche noi meccanizzati» (Pannaggi e Paladini 1922). Per D'Elia (1993: 17) si tratta di «un esempio premonitore del cyborg, che dimostra il gusto futurista per la contaminazione tra uomo e macchina».

L'estetica della strada, della città, della fabbrica, della macchina, del cyborg si sostituisce alla vecchia arte contemplativa elitaria e museale. Questo è il postulato noto e incontestato, ma l'aspetto forse più significativo dell'arte futurista è che il momento mimetico e il momento attivo fanno entrambi riferimento ad un unico sostrato filosofico postumanista e transumanista, tanto che

lo scenario non cambia quando si passa dalla città rappresentata a quella ricostruita. Sia a teatro che nei progetti architettonici il destinatario e protagonista del nuovo habitat è un uomo-robot, un "nuovo primitivo", un extraterrestre atterrato nella Metropolis (1926) di Fritz Lang o nella Futuropolis a strip di Robert Shekley. (D'Elia 1993: 17)

6. L'ANTICIPAZIONE MIMETICA DEL SUBLIME ARTIFICIALE

Vi è però una terza dimensione dell'estetica futurista che deve essere evidenziata, un terzo modo di partecipare attivamente alla ricostruzione dell'universo. Il primo approccio, quello mimetico, vi partecipa perché stimola tutti i soggetti attivi nella trasformazione a proseguire su quella strada. Il loro sforzo è infatti moltiplicato, perché riconosciuto, premiato, celebrato, valorizzato, glorificato, cantato, rappresentato da una schiera di entusiasti poeti, romanzieri, pittori, scultori, attori, musicisti, cineasti, ecc. Il secondo approccio, quello polimatico dell'arte-azione o dell'arte-scienza, vi partecipa attraverso la creazione diretta dei nuovi oggetti e soggetti che popolano l'universo futurista. Il terzo approccio artistico che porta alla ricostruzione dell'universo e alla nascita della post-umanità passa invece attraverso l'*anticipazione mimetica*.

Quegli artisti che non vogliono o non possono essere *nel contempo* ingegneri, costruttori, scienziati, architetti, possono comunque mettere il proprio talento creativo

⁴ Il 20 giugno del 1922 compare a firma di Pannaggi e Paladini il *Manifesto dell'arte meccanica futurista*. Gli stessi due autori, stavolta insieme a Prampolini, pubblicano *L'arte meccanica: manifesto futurista*. Nello stesso volume compare anche *Estetica meccanica* di Paladini.

al servizio della rivoluzione futurista, *immaginando il futuro*. In questo modo possono guidare e ispirare il lavoro dei tecnici. Oggi sappiamo che il mondo non sarebbe esattamente lo stesso, se non fosse esistita la letteratura dell'immaginario tecnologico (volgarmente detta *fantascienza*), la letteratura utopica, la letteratura futurologica. Molti degli strumenti e degli oggetti tecnici che utilizziamo quotidianamente sono comparsi nei romanzi di *science fiction* o nelle speculazioni futurologiche ben prima di fare capolino sugli scaffali dei supermercati. E non pochi ingegneri hanno riconosciuto di essere stati ispirati e stimolati nel loro lavoro dagli scrittori di fantascienza o di futurologia. Per fare soltanto un esempio, il telefono cellulare è anche frutto della creatività artistica degli autori di Star Trek.

I futuristi italiani del XX secolo si dedicano soltanto marginalmente al genere fantascientifico, ma i loro manifesti sono ricchi di immaginazione utopica e futurologica, i loro poemi, i loro dipinti, le loro rappresentazioni teatrali esplorano non soltanto gli aspetti misconosciuti del mondo industriale reale, ma anche quelli possibili e impossibili dei mondi tecnologici futuri.

È difficile sopravvalutare l'importanza (estetica) dell'anticipazione mimetica. Questa importanza è stata espressa con le più belle parole dallo scrittore Antoine de Saint-Exupéry, non a caso anche pioniere dell'aviazione:

Se vuoi costruire una nave non devi per prima cosa affaticarti a chiamare la gente, a raccogliere la legna, e a preparare gli attrezzi; non distribuire i compiti, non organizzare il lavoro. Ma invece prima risveglia negli uomini la nostalgia del mare lontano e sconfinato. Appena si sarà risvegliata in loro questa sete, si metteranno subito al lavoro per costruire la nave.

Si dice che il modo migliore di prevedere il futuro è costruirlo. Ma per costruirlo dobbiamo prima immaginarlo. E averne nostalgia. Il futuro che prevediamo è non di rado il futuro che vogliamo. E quando prediciamo un futuro che non desideriamo, lo facciamo perché siamo convinti – a torto o a ragione – che si possa ancora intervenire per deviare il corso degli eventi. Perciò è difficile tracciare una linea netta tra il programma politico e l'esercizio futurologico. L'anticipazione mimetica riassume entrambi i momenti.

Quando Antonio Sant'Elia (1994: 75), nel manifesto dell'architettura futurista, afferma che «noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca», si esercita appunto nell'anticipazione mimetica.

Altri esempi li troviamo nella narrativa futurista. Rosa Rosà, all'anagrafe Edyth van Haynau, è una scrittrice di origine austriaca che ha dato un contributo degno di nota al movimento futurista, pur essendo stata troppo presto dimenticata. Nel romanzo *Una donna con tre anime* (Rosà 1918), per esempio, esplora la condizione futura della donna e la possibile evoluzione dell'umanità. Claudia Salaris (1985: 98–99) descrive questo libro come «una fiaba di fantascienza in cui una polverosa casalinga, colpita da spore di futuro, si trasforma in un essere evolutissimo, dotato di enormi capacità intellettuali, artistiche e medianiche. Ecco una metafora per dire che l'alienazione deve finire».

Anche Marinetti è esemplare in questo tentativo di divinare il futuro, di anticiparlo poeticamente. Faremo soltanto un esempio. Nel saggio *La guerra elettrica: Visione-ipo-*

tesi futurista, dato alle stampe nel 1910, il capo del Futurismo affronta il tema dell'energia e delle nuove possibilità che l'uomo ha per estrarla dalla natura e utilizzarla. Nella "prosa poetica" di Marinetti, le centrali elettriche non sono più soltanto utili strumenti al servizio dell'uomo, usciti da qualche oscuro e grigio ufficio di progettazione, e magari deturpatrici del paesaggio (così appaiono oggi agli occhi dei tecnofobi), ma diventano creature meravigliose che esprimono esse stesse poesia con le loro linee e la loro *azione*.

L'immenso mare glauco stupidamente adorato dai poeti, lavora infatti, con tutte le sue tempeste diligenti e furibonde, a dare moto incessante a innumerevoli zattere di ferro, che fanno funzionare due milioni di dinamo, disposte lungo le spiagge e in mille golfi operai. Mediante una rete di cavi metallici, la doppia forza del Tirreno e dell'Adriatico sale fino alla cresta degli Appennini, per concentrarsi in grandi gabbie di ferro e di cristallo, formidabili accumulatori, enormi centri nervosi disposti qua e là sulla montuosa spina dorsale d'Italia. Attraverso i muscoli, le arterie e i nervi della penisola, l'energia dei venti lontani e le ribellioni del mare, trasformate dal genio dell'uomo in molti milioni di Kilowatts, si diffondono dovunque, senza fili conduttori con una abbondanza fertilizzante regolata da tastiere che vibrano sotto le dita degli ingegneri. (Marinetti 1915)

L'Italia diventa un corpo vivo e vibrante, che nutre di energia i suoi abitanti, grazie alle nuove tecnologie. Siamo ancora nella mimesi, perché Marinetti dà voce a quell'esistente Italia industriale snobbata dai poeti tradizionali, ma subito dopo, nello stesso scritto, prende quota l'anticipazione mimetica. Marinetti, pensando alla possibilità di trasmettere l'energia nell'aria, senza fili, ovvero al sogno di Nikola Tesla, proietta la propria immaginazione nel futuro e immagina quella che sarà la guerra quando queste tecnologie diventeranno realtà:

Vi saranno piccoli eserciti di 100 mila uomini agguerriti e scelti, in azione dinamica davanti alla nazione che tutta lavorerà a produrre per loro. Questi piccoli eserciti saranno costituiti da truppe celeri e specialmente di artiglieria d'assalto cioè *tanks* terrestri e *tanks* anfibi che colla solita striscia scabra o ventre di bruco supereranno boschi, colline, fiumi sorprendendo il nemico. Vi saranno inoltre aeroplani-fantasma carichi di bombe e senza piloti, guidati a distanza da un aeroplano-pastore. Aeroplani fantasma senza piloti che scoppieranno con le loro bombe, diretti anche da terra con una tastiera elettrica. Avremo dei siluranti aerei. Avremo un giorno la guerra elettrica. (Marinetti 1915)

Nel 1910, Caffèina d'Europa immagina addirittura i droni! Nello stesso periodo si esercitano nell'immaginazione del futuro delle macchine volanti e dell'elettricità anche Paolo Mantegazza ed Emilio Salgari, con due romanzi di fantascienza rispettivamente intitolati *L'anno 3000* e *Le meraviglie del duemila*. Ma sono entrambi piuttosto timidi nelle previsioni. L'aerotaco di Mantegazza (1897) volerà alla strabiliante velocità di 150 km/h nell'anno 3000, mentre Marinetti si spinge ben più lontano con l'immaginazione e la realtà storica gli dà oggi ragione (Campa 2011).

In sintesi, secondo Marinetti, grazie alla tecnologia «il gran miracolo sognato dai poeti si realizza attorno a noi». Ma questo stabilire un ponte tra poesia e tecnologia, anche quando la tecnologia è fattore di distruzione, ha un preciso significato filosofico.

La dialettica poesia-tecnologia rappresenta forse solo una delle aporie che dominano il discorso di Marinetti, ma costituisce lo scorcio attraverso cui si intravede il senso

della sfida filosofica della sua poesia: accogliere nel linguaggio la negatività della macchina per rappresentare il sublime moderno. (Lerro 2009)

Il concetto di “sublime”, come teorizzato da Edmund Burke nella sua *Ricerca filosofica sull'origine delle idee del bello e del sublime* (1756), e poi rielaborato da Immanuel Kant nella sua *Critica del giudizio* (1790), sembra un concetto ben più adatto di quello di “bello” per comprendere la poetica delle macchine futurista.

Mentre bello è ciò che armonico, misurato, composto “a regola d'arte”, sublime è l'eccessivo, il disordinato, ciò che non è a misura d'uomo ma a sua dismisura, per esempio il vuoto, gli abissi, gli spazi immensi, il silenzio assoluto, l'oscurità, le montagne gigantesche... Sono belle, afferma Kant, le aiuole di un giardino, sublimi le alte querce; bello il giorno, sublime la notte. Secondo Kant esiste un sublime matematico, che nasce dallo sgomento per l'immensamente grande: la serie senza limite dei numeri, il pensiero dell'infinità cosmica o dell'eternità temporale. (Nicola 2000: 380)

La civiltà industriale introduce nella realtà, vicino al sublime naturale, il sublime artificiale delle ciclopiche centrali idroelettriche, dei vertiginosi grattacieli, degli enormi dirigibili, degli inquietanti uomini-robot. L'estetica futurista è fondata programmaticamente e fattivamente sulla rappresentazione mimetica, la produzione e l'anticipazione mimetica del sublime artificiale.

7. CONCLUSIONI

Ci pare di avere ampiamente dimostrato che i futuristi definiscono la propria estetica – e, più nello specifico, la propria poetica – in modo tale che, seguendone le linee, non possono che proiettarsi al di fuori del recinto dell'arte, perlomeno così come essa era intesa nell'Europa del primo Novecento.

Perciò, fa bene Luigi Tallarico (1994: 110) a evidenziare che il Futurismo è una «rivoluzione letteraria ed artistica, che deve tendere alla trasformazione della vita politica e civile del popolo, e non un avvenimento di natura soltanto estetica». E ancora ad aggiungere che, «in quanto attitudine intellettuale, il futurismo ha saputo creare una poetica basata sulla vita, di tali possibilità creative da modificare radicalmente gli strumenti linguistici, ormai esangui, di una letteratura che non teneva il passo con la nuova civiltà e tali da non esaurirsi nell'estetica». Quello che Tallarico comprende ed espone con estrema lucidità non è sempre compreso dai critici letterari, i quali hanno invariabilmente la tendenza ad essere “estetocentrici”. Denuncia il problema anche Adriano Scianca (2009: 119), in un articolo scritto in occasione del centenario del manifesto: «È in corso una *manzonizzazione* del futurismo. Si celebra la lettera tradendo costantemente lo spirito di quello che voleva essere un movimento rivoluzionario in senso profondo. Si parla di Marinetti come fosse, appunto, Manzoni. Un capitolo di storia della letteratura, nulla più». Invece, «il futurismo volle essere molto più che arte e letteratura, cosa che pure sembra non esser compresa dai suoi tanti adoratori improvvisati».

In conclusione, l'estetica ha un ruolo fondamentale nel Futurismo, ma è in ultima istanza soltanto l'organo sensibile di un organismo vivente ben più grande e complesso.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, 1976, Esortazione a Temisone, (in:) Ingemar Düring, *Aristotele*, trad. Pierluigi Donini, Milano: Mursia, 461–484.
- ARISTOTELE, 2004, *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino: UTET.
- BUZZI Paolo, 1912, *Sul verso libero*, (in:) *I poeti futuristi*, Milano: Edizioni futuriste di Poesia.
- CAMPA Riccardo, 2011, *Le armi robotizzate del futuro. Intelligenza artificialmente ostile? Il problema etico*, Roma: CeMiSS (Centro Militare di Studi Strategici).
- D'ELIA Anna, 1993, *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Bari: Edizioni Dedalo.
- DE MARIA Luciano (red.), 1973, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano: Arnoldo Mondadori.
- DEPERO Fortunato, 2009 (1914), *Complessità Plastica, Gioco Libero Futurista, l'Essere Vivente Artificiale*, (in:) *Depero. L'uomo e l'artista*, Maurizio Scudiero (red.), Egon: Rovereto.
- DÜRING Ingemar, 1976, *Aristotele*, trad. Pierluigi Donini, Milano: Mursia.
- LERRO Alessio, 2009, *Tecnologia negativa: Marinetti e la rappresentazione del sublime moderno*, (in:) *Annali di Italianistica. A Century of Futurism: 1909–2009*, Federico Luisetti & Luca Somigli (red.), vol. 27: 275–293.
- MANTEGAZZA Paolo, 1897, *L'anno 3000*, Milano: Fratelli Treves Editori.
- MARINETTI Filippo Tommaso, 1909, *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 Février.
- MARINETTI Filippo Tommaso, 1914, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, (in:) *I manifesti del futurismo*, Firenze: Edizione di Lacerba.
- MARINETTI Filippo Tommaso, 1915, *La guerra elettrica: Visione-ipotesi futurista*, (in:) *Guerra, sola igiene del mondo*, Milano: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MARINETTI Filippo Tommaso, 1994, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, (in:) *I futuristi*, Francesco Grisi (red.), Roma: Newton Compton, 33–41.
- NICOLA Ubaldo, 2000, *Atlante di filosofia, Atlante illustrato del pensiero*, Colognola ai Colli: Demetra.
- PALADINI Vinicio, 1923, *Estetica meccanica, Noi*, serie II, vol. 1, no. 2, Maggio.
- PANNAGGI Ivo, PALADINI Vinicio, 1922, *Manifesto dell'arte meccanica futurista*, (in:) *La Nuova Lacerba*, no. 1, 20 giugno.
- PANNAGGI Ivo, PALADINI Vinicio, PRAMPOLINI Enrico, 1923, *L'arte meccanica: manifesto futurista, Noi*, serie II, vol. 1, no. 2, Maggio.
- ROSÀ Rosa, 1918, *Una donna con tre anime*, Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- SALARIS Claudia, 1985, *Storia del futurismo*, Roma: Editori Riuniti.
- SANT'ELIA Antonio, 1994, *L'architettura futurista*, (in:) *I futuristi*, Francesco Grisi (red.), Roma: Newton Compton, 72–78.
- SCIANCA Adriano, 2009, *L'uomo moltiplicato. Libertà, tecnica e postumanità nel futurismo*, (in:) *Divenire. Rassegna di studi interdisciplinari sulla tecnica e il postumano*, vol. 3, Riccardo Campa (red.), Bergamo: Sestante Edizioni.
- TALLARICO Luigi, 1994, *Il futurismo e la cultura della rivoluzione*, (in:) *I futuristi*, Francesco Grisi (red.), Roma: Newton Compton, 109–121.
- WITTGENSTEIN Ludwig, 1989, *Tractatus logico-philosophicus*, introduzione di Bertrand Russell, a cura di Amedeo G. Conte, Torino: Einaudi.