

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI NEL MOVIMENTO FUTURISTA

1. Velocità e simultaneità: una sintesi moderna

Il Novecento è il secolo del futuro perenne, dove il 'nuovo' si impone come rottura con il passato e non solo come cambiamento. In genere, il 'nuovo' è cercato e pensato almeno in due modi: come *scoperta* e come *invenzione*. La scoperta si riferisce a qualcosa che già si trovava nel patrimonio del 'mondo' (natura, tecnica, capacità umane, tradizioni e saperi), per cui si afferma come un *incidente* – al tempo stesso *casuale* e *inevitabile* – nella ricerca (l'America, la dinamite, la penicillina, l'inconscio...). L'invenzione si riferisce a qualcosa che viene prodotto dalla ricerca, a un risultato che emerge come sintesi di una interrogazione e sperimentazione continue dei fenomeni della natura e delle soglie del sapere (la ruota, la stampa – compresa la fotografia e la fonografia: stampa dell'immagine istantanea, stampa dei suoni continui –, il cinema...). La differenza consiste nelle modalità di costituzione del 'nuovo'. Nella *scoperta*, il 'nuovo' è discontinuo e parzialmente *accidentale*; nell'*invenzione*, il 'nuovo' è continuo e parzialmente *programmato*.

Il 'nuovo' è l'imperativo che domina la tecnologia del Novecento, nella quale si afferma il principio del potenziamento della ricerca e della produzione accelerata di risultati scientifici; ma è anche l'ideologia che

guida l'arte¹, nella quale si afferma la necessità di una rottura radicale con la tradizione e di una rivoluzione continua delle forme, dei valori, dei mezzi espressivi. In un certo senso, il 'nuovo' dell'arte tende ad anticipare la ricerca scientifica², ad aprirle nuovi orizzonti di rischio, così come il 'nuovo' della ricerca scientifica impone ulteriori direzioni di sperimentazione all'arte. Tutto sembra riassumersi in una incessante metamorfosi dei materiali e delle forme, che il futurismo traduce nella *abolizione del tempo*, nella tensione alla *simultaneità*, nel potenziamento – in via di principio illimitato – della *velocità*. Simultaneità e velocità sono concetti parametrici, vale a dire modi di concepire i fenomeni e gli eventi in relazione a un parametro: il tempo. La simultaneità sta ad indicare la co-presenza di due o più fenomeni nello stesso istante; la velocità sta ad indicare il tempo impiegato nel compimento di un'azione in rapporto a una misura cronologica. Ciò significa che simultaneità e velocità sono concetti eterogenei poiché è eterogenea l'*unità di misura*, anche se la dimensione è la stessa: il tempo. Ma l'arte e la tecnologia del XX secolo, soprattutto l'arte, tendono a ridurre le unità di misura convenzionali, facendo coincidere simultaneità e velocità, in maniera tale che l'accelerazione annienti la durata, che la velocità raggiunga l'*istante*, che sia indistinguibile dalla simultaneità. E' il crollo tendenziale dei parametri della temporalità. La figura dominante di questa tendenza è espressa dalla *sintesi*, che è il processo attraverso il quale si 'salta' la durata (sintesi futurista, sintesi chimica, sintesi elettronica...).

Dall'aeroplano al computer, dal cinema alla televisione, dalla stampa alla videografia, il XX secolo non ha fatto che forzare i parametri della velocità come categoria esistenziale e come figura culturale: la velocità come sintesi estrema di impulso e prodotto, di immagine e cosa, di evento e linguaggio. E' nella performance veloce, nella esecuzione rapida che si afferma la coincidenza di originale e copia, di linguaggio e esperienza, di rappresentazione e realtà, di simbolo e 'cosa'. Il linguaggio tende a farsi 'apparizione' delle cose, evento fulmineo del

¹ Cfr. A. Ginna, *Pittura dell'avvenire (1915)*: "L'evoluzione delle diverse arti negli ultimi decenni è stata caratterizzata da una volontà di rinnovamento esasperata fino al parossismo. Una avanzata conquistatrice compiuta con la rapidità franante e cieca di una fuga. Era, infatti, una fuga davanti al già fatto, un si salvi chi può che scagliava verso il *nuovo a qualunque costo* tutti gli spiriti vivi" (corsivo dell'A.).

Il testo è riprodotto in M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, "Bianco e Nero", nn. 10-11-12 (fascicolo speciale su cinema e futurismo), Roma 1967, p. 195.

² Un paragrafo del testo di A. Ginna, *op. cit.*, p. 207, ha per titolo: "L'arte antidiviene la scienza".

senso, simultaneità di impulsi e destrezza ‘spettacolare’ che esibisce tutto il reale possibile nella fisicità fonica e acustica dei significanti. Si potrebbe dire con una formula: il significato è stato abolito dallo *spettacolo dei significanti* (significanti linguistici e significanti visivi), il cui unico senso consiste nella loro produzione e riproduzione, nella moltiplicazione dei loro effetti e riflessi.

E’ straordinaria la coincidenza intuita dai futuristi fra simultaneità dell’arte del presente e distruzione del tempo, fra elettrizzazione dei segni e riduzione del linguaggio a sensorialità immediata che svaluta ogni sentimento (nella vita e nell’arte). Il progetto dei futuristi (e di Filippo Tommaso Marinetti visto, a sua volta, come ‘sintesi’ di tutto un movimento che si dissolve nell’istante in cui si afferma) non è solo quello di prefigurare un’arte che ‘sorprenda’ il tempo, che sia sempre in anticipo su ogni possibile ‘futuro’ (pensato come simultaneità dinamica e perenne di presente e futuro: un presente che è già futuro e viceversa). Il progetto dei futuristi disarticola il tempo e lo spazio dell’arte per far luogo all’unica forma d’arte ancora possibile: l’istantaneo apparire e scomparire del senso in un linguaggio ridotto a segnali accelerati in cui balenano il fortuito e l’indeclinabile, il casuale e l’effimero, il pulsare elettrico dei segni e la sintesi degli impulsi fisico-percettivi. L’arte deve essere ‘inutilizzabile’ al di là dell’*istante* in cui celebra la sua stessa autocombustione parodica nella fluorescenza subliminale della vita. E’ infatti la vita stessa ad essere ‘fulminata’ nella sintesi delle eccitazioni sensoriali e intellettive che condensa tutto in una *battuta*, in un *titolo*, o una *sfilata di ‘attrazioni’* (siano queste una drammaturgia ridotta a impulsi ‘minimali’ o siano parate di “*ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori*”, che Marinetti e Cangiullo elencano come elementi delle “*fisicofollie di un caffè-concerto futurista*” nel Manifesto del “*Teatro della sorpresa*”³).

La provocazione, la parodia, il ridicolo, la comicità sono gli elementi di una *intermittenza umoristica* fra vita e arte, in una contaminazione veloce che inverte continuamente i poli. L’arte è attraversata da una corrente elettrica di sensazioni fisico-psichiche che bruciano ogni segno e ogni logica, ogni possibilità di rappresentazione degli oggetti e dei sentimenti, primo fra tutti il ‘sentimento del tempo’. Il linguaggio stesso diviene un palcoscenico di impulsi, i segni sono trattati alla stregua di acrobati e ginnasti che esibiscono la destrezza e

³ Cfr. F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Il teatro della sorpresa*, Milano, 11 ottobre 1921.

Il testo è riprodotto in “Sipario” n. 260, dic. 1967 (fascicolo speciale dedicato al Teatro Futurista Italiano).

la velocità con cui si produce la *sorpresa* destabilizzando i 'generi' e la comunicazione, e contrapponendo pratiche artistiche minori o 'basse' all'arte 'da museo'.

Velocità, tensione alla simultaneità, immersione nel futuro come *istante perenne* nel quale ogni esperienza si consuma in una sintesi fulminea, gara con il tempo della produzione e del consumo: questo è il credo futurista. Il tempo viene *sintetizzato* in un presente senza durata, l'esperienza artistica si condensa nell'accostamento imprevisto di elementi dinamizzati e il linguaggio si fa erogatore di sensorialità elettrizzata. Ma, proprio per ciò, dal linguaggio deve scomparire il tempo, dunque il rapporto fra significante e significato, nonché la concatenazione sintattica dell'intreccio e della narrazione. E' per questo che pittura e teatro sono le arti nelle quali si può sperimentare l'apparizione fulminea, la messa in scena dei significanti-a-contatto che infrangono ogni limite, si intersecano e si compenetrano in un dinamismo generalizzato (materie diverse e pezzi di linguaggio ridotti a elementi sensoriali, con intenti demolitori nei confronti della tradizione).

Pittura e teatro sono le arti nelle quali si realizza la sintesi simultanea delle materie elettrizzate. La cornice non è più il limite che racchiude uno spazio convenzionale ricostruito come sfondo, così come le figure non devono più avere linee di contorno, bensì trapassare le une nelle altre e far passare dentro di esse oggetti, colori e riflessi. Allo stesso modo, la scena è l'unità spaziale da far esplodere, è lo spazio di una metamorfosi incessante e della catastrofe della tradizione ridotta a 'resto', a frammento di passato sfigurato dalla parodia.

Il Manifesto tecnico della pittura futurista è esplicito sulla distruzione dello spazio e dei limiti interni alla 'scena' pittorica:

Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?

Innumerevoli sono gli esempi che danno una sensazione positiva delle nostre affermazioni.

Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta, sulla guancia della persona con cui

parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esse si amalgamano.

La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore al centro del quadro.⁴

E' evidente il progetto comune alle avanguardie: ribaltare la rappresentazione, basata sulla posizione 'classica' di un occhio piazzato davanti alla 'scena del mondo' riprodotta nel quadro. Ponendo lo spettatore al centro del quadro, i futuristi ne fanno un personaggio al pari degli altri elementi raffigurati, un elemento incluso nel caleidoscopio di una scena che si muove assieme ai suoi oggetti, eliminando ogni ancoraggio spaziale convenzionale. E' già cinema, ed è cinema astratto e 'sintetico', anti-teatrale e anti-narrativo.

Anche il teatro subisce la stessa rotazione di 360°, mediante la esaltazione del Teatro di Varietà come esemplificazione del "*meraviglioso futurista*" basato sullo *stupore* e sulla *destrezza acrobatica* del corpo e della mente.

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 VARIETÀ' 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

⁴ *La pittura futurista: Manifesto tecnico*, firmato da: U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini e pubblicato nella rivista milanese *Poesia*, aprile 1910. Il testo è riprodotto in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1966.

ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazioni e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile 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 diviene il modello della nuova arte del futuro, contro ogni forma di arte "*passatista*" e "*sentimentale*". Alla cartolina patetica degli "*amori*" Marinetti oppone l'acre atmosfera degli "*umori*"; al "*chiaro di luna*" oppone gli "*amori facili, leggeri e ironici*", quelli che nascono "*alla fine dello spettacolo fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la stella: doppia vittoria finale: cena chic e letto*"⁶.

Il Manifesto del 1913 è una provocazione brutale, una sfida al passato, una beffa ai 'generi', un insulto alla psicologia dell'io, all'"*uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose*"; è l'esaltazione della gioventù e della forza contro l'io distratto, freddo, troppo preoccupato delle *misure*, pieno di pregiudizi e di norme 'sintattiche' e 'logiche', alle quali i futuristi contrappongono "*l'ossessione lirica della materia*", una superproduzione di analogie arrischiate, incoerenti, esplosive prodotte dalla "*immaginazione senza fili*".

Il modello del Teatro di Varietà è al tempo stesso una svalutazione dell'arte del passato e una iper-valutazione del cortocircuito arte-vita nelle nuove condizioni della realtà, della civiltà e dell'umanità sotto lo spinta rivoluzionaria della macchina, nell'era della velocità e delle metamorfosi inarrestabili. Il contributo che l'arte deve dare al futuro sarà una contaminazione veloce e stupefacente dei diversi 'generi' della rappresentazione e della comunicazione, una sintesi simultanea di processi e materiali diversi, alla luce di una "*sensibilità nuova*" fatta di nervi, umori, sensazioni elettriche, illuminazioni a-logiche e analogie "*fisicofolli*". La parola d'ordine del "*meraviglioso futurista*" si incarna nel nuovo teatro del presente che abolisce il tempo, e che deve essere meccanico, sintetico, simultaneo, elettrico, fisico e, soprattutto,

⁵ F. T. Marinetti, *Manifesto del Teatro di Varietà*, "Lacerba", 1° ottobre 1913.

Il testo è riprodotto in M. Verdone, *op. cit.*

⁶ *Ivi.*

comico, folgorante, attuale: uno spazio di 'attrazioni' incessanti, senza altro significato che il loro prodursi istantaneo e il loro immediato scomparire.

Il Manifesto per il Teatro di Varietà anticipa due direttrici della 'sensibilità nuova', alla quale l'arte deve rispondere con la sua spinta tonificante e la sua adesione totale, cogliendo gli aspetti 'rivoluzionari' del futuro-presente: 1) la condensazione anti-rappresentativa dei frammenti e dei riflessi di una realtà dinamizzata; 2) l'esteticità diffusa di una percezione 'spettacolare' del mondo sottratta alle categorie temporali e subordinata all'edonismo narcisista dell'artista.

Questo è il contributo originale che il futurismo ha dato all'arte moderna e alle avanguardie del Novecento, ed è anche la prefigurazione di quanto sarebbe accaduto molto tempo dopo: la riduzione del reale a spettacolo del simulacro elettronico. Oggi, forse, il mondo è diventato 'futurista' da parte a parte, ma senza l'impulso estetico della parodia diffamatoria e senza la frantumazione critica dei parametri tradizionali che, ad ogni modo, continuava a generare arte e non puro sensibilismo. Le due direttrici del Manifesto del 1913 profetizzano le condizioni dell'arte di oggi: esteticità espansa, sensibilità diffusa, percettività a-semantica di una cultura e di un'esperienza quotidiana in cui sfumano i confini fra arte e vita, ma anche fra la 'cosa' e la percezione, e non solo fra arte e non-arte. L'arte, oggi, esibisce uno spostamento colossale: da rappresentazione – sia pure 'catastrofica' – del reale a percezione fluida, da 'alterazione estetica' dell'oggetto a vetrina delle copie. Ciò che è venuto a mancare sono gli aspetti più rilevanti dell'estetica futurista: la velocità come sintesi del tempo e il dinamismo come specifico procedimento artistico e non tecnologico. Oggi, infatti, la velocità è un dato della performatività tecnologica e non più l'essenza idolatrata della nuova arte.

2. Un mito personale a futura memoria

Nonostante il suo tono propositivo, l'atteggiamento dei futuristi nei confronti delle arti, della cultura e della vita è aggressivo-decostruttivo e regressivo-parodico. L'aggressività dei futuristi ha per bersaglio tutto ciò che è conservato nella teca e nel museo come 'capolavoro' intoccabile, dunque come opera al riparo dal tempo. L'opera, per i futuristi, non esiste in quanto oggetto intoccabile, come 'deposito' della lingua e dello stile di un Autore. E', piuttosto, il contrario.

L'opera è il residuo di un passato che va oltraggiato, perché custodisce i valori morti della civiltà, le tombe del tempo, i sarcofaghi dell'arte. L'arte non dovrà più essere separata dalla vita, e la vita è distruzione del tempo, tensione verso un futuro che non finirà mai, che non diventerà passato.

Il mito di un futuro inestinguibile si coglie nelle parole ingenuie ed esaltate del primissimo manifesto di fondazione del movimento futurista firmato da Tommaso Marinetti:

I più anziani, fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!

Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre mani in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.

Ma noi non saremo là... Essi ci troveranno alfine – una notte d'inverno – in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi, fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.

Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo instancabile ardore, si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di ammirazione per noi.

La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. – L'arte infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia!⁷

Qui Marinetti elabora il proprio mito personale: apparizione fulminea sulla scena del Novecento, esilio volontario una volta portato a termine il compito di profeta e eroe del Futurismo, sacrificio e apoteosi nella ammirazione imperitura dei successori. Infine, l'ultima premonizione: l'arte non può essere che violenta, crudele, ingiusta. L'odio dei successori per i predecessori è però motivato da un insormontabile *décalage* fra chi iscrive per primo il proprio gesto profetico nella storia e chi si trova a venire dopo, per cui il 'pasto

⁷ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo*. Questo primissimo documento uscì in francese su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, e subito dopo sulla rivista milanese *Poesia*, nn. 1-2.

Il testo è riprodotto in M. De Micheli, *op. cit.*

di un'idea del gesto inaugurale e irripetibile dell'iniziatore, che vive al di là del falò che santificherà il suo 'sacrificio estremo'. Ma in tal modo ha anche celebrato la tonalità generale del secolo: l'esaltazione del gesto provocatorio e il culto dell'effimero come nuovo feticcio del futuro.

3. I futu atieicuheri c ditca

eminentemente futurista e il *mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista*.⁸

Soffermiamoci sulle premesse *strumentali* per la trasformazione del cinematografo in arte futurista: 1) il cinema è “*un'altra zona del teatro*”; 2) è nato come “*teatro senza parole*”; 3) è potenzialmente abilitato a diventare “*il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista*”.

Ebbene, nel modo di impostare il problema non si ravvisa soltanto lo stile polemico del rifiuto di ogni tradizione letteraria attestata (il “*passatismo*”), ma l’idea che sia possibile *adattare* al cinema quanto già è stato “*detto e fatto per il teatro di prosa*”, vale a dire la contaminazione veloce di diverse tradizioni, ‘generi’ e mezzi espressivi in un salutare cortocircuito sensoriale e stilistico dovuto alla simultaneità della sintesi finale.

Solo che il cinema – proprio perché dotato di un diverso apparato di mezzi espressivi e, dunque, di un diverso linguaggio, sia pure ancora in formazione – non si presta al dinamismo *sintetico* proposto per le altre forme artistiche (teatro, pittura e poesia). In effetti, anche gli esperimenti di fotodinamismo futurista compiuti da Anton Giulio Bragaglia rivelano una condizione essenziale: la sintesi dinamica è *il processo che si fa prodotto*; è il movimento non ‘rappresentato’ nella sua continuità e unità, bensì scomposto nelle sue fasi o frazioni successive e *sintetizzato nella fotografia*. Ciò che conta di più in tutta l’operazione è il fatto che il processo venga restituito non nella sua “*fasicità*” (come direbbe Ejzenstejn), cioè non nella successione statica delle fasi, bensì nella *simultaneità della sintesi*; la quale può essere ottenuta solo mediante la dinamizzazione della traiettoria e della traccia del movimento, che nella ‘movimentazione’ dell’istante motorio e nella *stampa* realizza il *prodotto sintetico del processo*⁹.

⁸ *La cinematografia futurista (1916)*, documento firmato da F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti.

Il testo è riprodotto in M. Verdone, *op. cit.*

⁹ La questione è piuttosto complessa nei suoi dati tecnici, espressivi e ideologici, ma si può tentare di riassumerla prendendo come documento essenziale il saggio di Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, ristampato da Einaudi, Torino 1970.

L’autore vi afferma alcuni principi fondamentali nell’impiego della fotografia come *arte sintetica del movimento*: 1) il “*movimentismo*”, ovvero “il dinamismo virtuale degli oggetti in statica del quale si interessa la Pittura Futurista”; 2) la Fotodinamica in quanto arte che sintetizza il movimento nella “continuità del gesto nello spazio”, mostrando ciò che non si coglie nel movimento unitario di un mobile, cioè “gli stati *intermovimentali* di un moto”; 3) mostrare “una statica successiva” che sintetizza una *analisi divisionista* del movimento; 4) mostrare ciò che *si sa* e che *non si vede*: “Una scatola che noi *sappiamo* piena di merletti

Ciò significa anche qualche altra cosa. La pittura e la scultura, il teatro e la fotografia dei futuristi cercano di ottenere il *fattore dinamico* del movimento, dunque la *tensione energetica del moto* più che l'illusione perfetta (o riproduzione) del movimento, che è tipica del cinematografo. Questo è vero sia in sede di arti visive e plastiche (dove il problema della rappresentazione del movimento nello spazio è stato sempre centrale), e sia in sede di arti verbali, poesia e teatro, dove la sintesi dinamica acquista altre significazioni, per esempio condensare tutto il movimento lirico e drammatico in una manciata di parole in libertà o in una scena che 'sintetizza' parole, corpi, rumori, colori, e perfino odori in quanto materiali sensibili e non in quanto elementi drammaturgici. E' la trasformazione del teatro in *spettacolo sensoriale*, che si fa beffe della messa in scena di eventi simulati attraverso l'attore. In questo processo di sintesi espressiva si rinviene il tratto comune delle avanguardie storiche: la destrezza nell'impiego acrobatico dei significanti e nel *collage* di materie sensoriali e pezzi di linguaggi, l'abolizione della sintassi e la parodia del senso.

Dopo la premessa strumentale alla trasformazione futurista dei
 cinema d'arte e di teatro, si può dire che il futurista ha
 cercato di trasformare il cinema in un'arte sensoriale, in un'arte
 che si fa beffe della messa in scena di eventi simulati attraverso l'attore.



quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche.¹⁰

E', come si vede, una dichiarazione di principio che ha lo scopo di *recuperare* il cinema al movimento futurista (qualche anno dopo i manifesti dedicati alle altre arti), e che tende al film astratto e 'sintetico', dove si possa sperimentare la fusione di tutte le arti (anche se tutto ciò resta piuttosto vago, nel tipico stile di un manifesto più dissacratorio che propositivo).

La genericità della proposta si coglie bene in questo passaggio:

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, 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 forzare 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 fra le parole e l'oggetto reale.

A prima vista in linea con le ricerche delle avanguardie europee – e talvolta apparentemente in anticipo su di esse – il Manifesto per la Cinematografia Futurista tocca rapidamente il rapporto fra astrattismo e cinema, sfiora l'idea del cinema come *potenziamento delle altre arti* (idea 'organica' nella riflessione di Ejzenstejn), accenna appena alla pratica del *collage*, e in un solo punto centra la questione veramente moderna: la forzatura dei limiti della cornice, di ogni cornice, da quella materiale del quadro a quella costituita dai 'generi' e dai rispettivi linguaggi. Forse *prefigura* i culmini sperimentali di un Richter e di un Duchamp, di un Man Ray o di un René Clair, di un Vertov o di un Ejzenstejn, ma resta ancora legato ad una concezione già 'grammaticalizzata', semi-codificata e ormai cristallizzata di contaminazione provocatoria e di sintesi di forme espressive incongrue, delle quali propone un esotico *cocktail* senza un adeguato supporto teorico e tecnico-stilistico (che, viceversa, sosterrà le diverse produzioni dell'avanguardia europea¹¹).

¹⁰ *La cinematografia futurista*, cit.

¹¹ E' di grande interesse lo scambio di articoli (e di lettere-articoli) fra Anton Giulio Bragaglia e Hans Richter sulla questione della priorità nelle teorizzazioni del cinema astratto e, in generale, nelle innovazioni delle avanguardie. Bragaglia rimprovera a Richter 'sviste', 'omissioni' e 'amnesie' nel suo *Funzione del Cinema Sperimentale* (apparso in

La genericità della proposta si conferma quando il Manifesto passa alle esemplificazioni, dove emerge il dispositivo retorico del racconto per immagini, piuttosto che la sintesi *astratta* di materiali e forme. Viene suggerita una serie di equivalenze analogiche fra interiorità e exteriorità, fra le ‘cose’ e il loro potenziale metaforico, fra un sentimento e il suo correlato oggettuale-visivo. Vediamo due casi di questo modo di esemplificare il potenziale espressivo del film futurista:

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.**

(...) 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

“Cinema”, n. s., n. 97, 1952): “E’ stupefacente che Richter citi il *Nu descendent un escalier* di Duchamp e la *Boxe* di Picabia (1912) come scoperta del ‘dinamismo’ e della simultaneità, quando fin dal 1909 il futurismo aveva fatto sentire la sua voce nel *Figaro* e quando Balla dipingeva astratto fin dal 1910, tanto che già nel 1911, faceva quel *Violinista* e il primo documento il *Dinamismo plastico ritmico*, ideato dal calabrese Umberto Boccioni scolaro a Roma di Giacomo Balla, dalla rappresentazione degli oggetti in moto reale che noi dicemmo *movimentismo* a distinzione.

Ancor più sbalorditivo è che il nostro vecchio camerata, in questo suo ponderantissimo saggio, dopo aver ignorato il 1909 il 1910 e il 1911 salti a piè pari dal 1912 al 1919, data, quest’ultima, dei primi cortometraggi astratti suoi e di quelli di Viking Eggeling”.

A sua volta, Richter risponde a Bragaglia con una lettera pubblicata sulla “Rivista del cinema italiano”, n. 12, 1953, nella quale nega di provenire dal futurismo, concede a Bragaglia il consenso generico su una verità ovvia, e cioè che “i moderni film d’avanguardia (...) sono nati dai problemi posti dall’arte moderna”, mentre assume un atteggiamento di cauta perplessità sul fatto che “il futurismo abbia prodotto i primi film astratti dai quali derivarono poi gli altri”. Per quanto concerne il “salto acrobatico e gigantesco” che tace di sperimentazioni italiane fra il 1912 e il 1919, dichiara che questo salto è tale solo se “parte dalla premessa che il film d’avanguardia è nato dal futurismo, e non da alcun’altra fonte dell’arte moderna, fonte non collegata col futurismo e da esso influenzata”. Infine conclude: “E’ senza dubbio un salto se uno ignora la possibilità che il film di avanguardia sia derivato da differenti tradizioni e sia nato con diversi motivi e fini”.

I documenti sono riprodotti in M. Verdone, *op. cit.*

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 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.

(...)

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

*“Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti
la calda ora mi vinse: chinommi i l 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 della giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografheremo i più segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passatisti, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.¹²

Ci troviamo dinanzi a due tipologie diverse di *equivalenti analogici*:

1) il complemento visivo dello stato d'animo dei personaggi, secondo l'idea di un possibile *repertorio di immagini* che corrispondano a sentimenti e modi di dire, nella linea 'classica' della metafora visiva che 'traduce' una comparazione o una metafora verbale (mostrare la gazzella come equivalente dell'espressione verbale “*sei bella come una gazzella*”); 2) la sceneggiatura visiva del testo poetico, magari con intenti denigratori ottenuti mediante l'inversione comica del tono solenne: Carducci che si aggira nel campo di battaglia schivando i guerrieri, rendendo omaggio a Omero e bevendo un bicchiere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso*. Qui è evidente lo sberleffo ai 'classici' e la degradazione comica del 'genio poetico'; ma è anche evidente la strutturazione narrativa della situazione, che di 'sintetico'

¹² *La Cinematografia futurista (1916)*, cit.

ha solo l'immagine finale del cuore del poeta che vola come un pallone aerostatico sul golfo di Rapallo.

Sta di fatto che la produzione di film futuristi è esigua e di non particolare rilievo¹³, salvo qualche rara eccezione che ha assunto una piccola dimensione mitica, come *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia. Basti pensare che un solo film, *Vita futurista* (1916) ebbe il timbro ufficiale del movimento, e non è un caso che si tratti di un film collettivo, improvvisato alle Cascine dai più noti rappresentanti del futurismo: Marinetti, Balla, Corra, Settimelli. Un film evidentemente 'da Manifesto' che doveva esemplificare con alcuni episodi stravaganti lo stile di vita dei futuristi.

Difficile dare una valutazione della scarsa produzione di film futuristi ricorrendo a motivazioni sociologiche o economiche, come, ad esempio, la difficoltà di realizzare opere sperimentali in una struttura industriale. E' vero che la ricerca espressiva nella produzione cinematografica deve avere un forte sostegno della comunità intellettuale e del pubblico, che nell'Italia degli Anni Dieci e Venti era impensabile, ma si può anche avanzare una ipotesi diversa, non solo in sede di analisi culturale del fenomeno ma in una prospettiva più ampia, di natura metateorica. Per esempio, non è detto che il cinema potesse essere un mezzo di espressione consono alle proposte e alle ricerche artistiche dei futuristi, i quali, d'altro canto, non ebbero una concezione veramente originale e 'organica' del *nuovo* nel cinema (anche in una linea di 'disorganicità' – almeno apparente – dell'arte del futuro). La concezione che *La Cinematografia Futurista* (1916) ha del cinema 'astratto' non è il prodotto di una ricerca tipicamente ed esclusivamente futurista (come ha mostrato la polemica fra Bragaglia e Richter), e per di più appare spesso ricalcata sulle innovazioni introdotte in pittura, teatro e scenografia, per non parlare del terreno franoso in cui nasceva¹⁴.

¹³ Anche su questo punto è interessante notare l'atteggiamento polemico, in stile sbrigativo-brutale, che Richter assunse nella già citata lettera-articolo a Bragaglia: "D'altra parte, se i futuristi hanno fatto veramente i primi film astratti, che io me ne renda conto o no, essi hanno fatto i primi film astratti!!! Non vi è più nulla da dire. In un caso tale la mia personale vanità non ne resterebbe in alcun modo ferita! Se con i miei primi film astratti, con le mie teorie, con la mia concezione del ritmo in quanto nucleo originale di ogni espressione filmistica (si vedano i miei libri) io ho scoperto una terra che era già stata scoperta da altri, sarò assai lieto di incontrare e di stringere loro la mano: da scopritore a scopritore".

¹⁴ Anche la copiosa produzione di manifesti teorici merita qualche considerazione critica. E' probabile che coprisse, almeno in parte, una intrinseca e endemica debolezza realizzativa dovuta in gran parte ad una struttura culturale e sociale arretrate. (indipendentemente dalla 'aggressione' ai valori della tradizione). Le avanguardie in altri Paesi europei generarono un

Per quanto possa sembrare paradossale, le tecniche espressive e le ricerche sperimentali dei futuristi sembrano aver realizzato la sintesi dinamica dello spazio e del tempo nelle arti *non-dinamiche*: pittura e teatro. Il dinamismo pittorico e le sintesi sceniche sembrano aver anticipato le potenzialità tecnico-artistiche del cinema, come se la tensione verso un movimento sintetico astratto si fosse tutta consumata sulla tela e sulla scena, e al cinema non restasse altro che ‘ri-tradurre’ nel suo linguaggio esperienze precedenti.

E’ anche vero che questa, almeno in parte, sembra essere la condizione dell’avanguardia ‘pura’, che si propone di potenziare la ricerca artistica facendo interagire in diversi modi la sperimentazione scientifica e la poesia (Richter parla dei film sperimentali come di “*poesie in film*”). Ci si dovrebbe chiedere se le ricerche sperimentali sul movimento e sulla visione in pittura e fotografia abbiano *utilizzato* l’apparato tecnologico del cinema per verificare e potenziare i loro risultati con il nuovo ‘mezzo’, o se, al contrario, intendessero davvero ‘creare’ un linguaggio artistico (sperimentale o meno), vale a dire ritagliare in una tecnica lo spazio di un’arte. In fondo, a ben guardare, il dibattito ‘classico’ sul cinema come arte si concentrò su una domanda fondamentale: sulle possibilità che aveva il cinema di dotarsi di un suo *linguaggio*, ma non è detto che questo linguaggio dovesse ‘automaticamente’ essere ricavato dalla ‘famiglia’ dei linguaggi artistici tradizionali (o d’avanguardia, poco importa), o che dovesse costituirsi assumendo come modello quei linguaggi (fatta eccezione, forse, per la narrativa). Anche la prospettiva teorica più diffusa e accreditata – secondo la quale il cinema è per molti versi una superiore ‘sintesi’ delle altre arti – non ha mai affermato che il linguaggio del cinema potesse assumere a modello il ‘codice’ di un’arte o costituirsi come una sorta di ‘super-linguaggio’¹⁵. La semiologia del cinema – che ha ripreso e

fermento culturale che trovò un adeguato riscontro nella società intellettuale e nel pubblico. Basti pensare a Parigi, “Capitale del XIX secolo”, come la definì Walter Benjamin, nonché centro delle più importanti trasformazioni culturali del XX, patria di elezione degli artisti moderni provenienti da ogni parte del mondo (e non è certo un caso se Marinetti pubblicò il suo manifesto di fondazione del Futurismo su *Le Figaro*).

Così, il futurismo si esaurì in una euforia propositiva e progettuale alla quale non fece seguito una altrettante capacità produttiva. Detto brutalmente, come ebbe a dire Richter, i futuristi non realizzarono i film astratti di cui teorizzarono nei loro numerosi interventi e nelle loro dichiarazioni avveniristiche. La ricerca fu opera di un gruppo di *élite*, senza il supporto di una struttura sociale e culturale moderna nella quale innestare i germi di una ricerca artistica spesso geniale ma senza seguito produttivo.

¹⁵ E’ pur vero che il maggior responsabile di tale tendenza, Ejzenstejn, può talvolta lasciar intendere qualcosa di simile a questo, ma non è certo un caso che Ejzenstejn si sia pronunciato contro l’eccesso di sperimentalismo (contro gli ‘ismi’ delle avanguardie),

sviluppato in altre direzioni questo dibattito – ha chiarito che il linguaggio del cinema e la ‘artisticità’ del cinema non sono proprio la stessa cosa.

La questione sembra riproporsi in maniera ancora più problematica nel caso del futurismo, poiché le tecniche di sintesi astratta del movimento appaiono oggi – se non altro sul piano concettuale-teorico – in contraddizione con la riproduzione meccanica del movimento al cinema. Occorreva impiegare il cinema come *ulteriore* sintesi dinamica del movimento astratto e delle esperienze delle altre arti, come in parte avvenne nelle avanguardie europee. Ma, in effetti, la ricerca formale nel cinema non fu a lungo oggettuale, astratta, sperimentale ‘pura’, perché non erano questi i presupposti di un mezzo destinato a “ricostituire vaste zone di realtà”, come scrive Deleuze nell’*Immagine-movimento*¹⁶.

L’evoluzione del cinema ha mostrato come l’immagine-movimento non fosse né la riproduzione meccanica e ‘illusoria’ del movimento ‘reale’ e né un mezzo di sperimentazione artistica d’*élite*. Il cinema ha provveduto a ‘ricostituire’ l’immagine-realtà da parte a parte, e ha reinscritto nel visivo (e poi nel visivo-acustico) ogni forma di esperienza artistica, dal melodramma al romanzo, dal teatro da camera alla letteratura fantastica, dalla pittura astratta alla sperimentazione fotografica (così come, per un altro verso, ha costretto a ri-pensare filosoficamente l’immagine). Ha potenziato tutte le arti in una nuova dimensione del movimento e dei dinamismi drammaturgici e narrativi, ma non poteva essere una provincia dell’avanguardia e solo questo.

La scarsità di film futuristi può dunque essere anch’essa ‘profetica’. Per sua natura, il cinema è radicalmente diverso dalle altre arti; le potenzia, le compendia, le trasforma, le ‘adotta’ e le ‘adatta’, ma, per parafrasare André Bazin, il cinema resta un’arte ‘impura’, e il film un prodotto *anfibia*, ai confini fra arte e industria dello spettacolo.

rivendicando nell’arte e nel cinema il rispetto della *integrità dell’oggetto e del tema*. E’ una ‘integrità’ che non va intesa in senso ‘realistico’, poiché il processo artistico consiste essenzialmente nella ‘alterazione’ della “datità fenomenica dell’oggetto”, solo che tale ‘alterazione’ non deve disgregare l’immagine, non deve far saltare la tela o lo schermo con una esplosione di frammenti e dettagli in cui la ‘parte’ si sostituisce al ‘tutto’.

Cfr. S.M. Ejzenstejn, *Il colore*, ediz. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1982 (soprattutto i capp. *Sia il soggetto sia il colore* e *Juan Gris*).

¹⁶ G. Deleuze, *L’image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 (trad. it. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984). Cfr. soprattutto il cap. IV.

Se i futuristi avevano già realizzato in letteratura, in pittura, nel teatro e nella fotografia la sintesi dinamica del 'nuovo', che cosa mai avrebbe potuto aggiungervi il *cinematografo*?

Questa domanda non retorica è la domanda che da sempre l'arte ha rivolto al cinema e il cinema all'arte.

Maurizio GRANDE

