

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
SCUOLA DI DOTTORATO IN HUMANAE LITTERAE

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO, ARTISTICO E AMBIENTALE  
SCIENZE DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI XXVI CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA  
PERIODICI FUTURISTI DEGLI ANNI TRENTA:  
COMUNICAZIONE E INNOVAZIONE VISIVA  
Storia dell'arte contemporanea L-ART/03

SILVIA VACCA  
matricola R09350

TUTOR:  
Prof. ANTONELLO NEGRI

COORDINATORE DEL DOTTORATO:  
Prof. GIANFRANCO FIACCADORI

A.A. 2012/2013

# INDICE

INTRODUZIONE	3
1. DEFINIZIONE E INTERVENTI TEORICI	9
IL FENOMENO EDITORIALE FUTURISTA GLI INTERVENTI TEORICI IL NUMERO FUTURISTA DI "CAMPO GRAFICO" L'ARTE TIPOGRAFICA DI GUERRA E DOPOGUERRA SU "GRAPHICUS"	
2. PERIODICI TRA COMUNICAZIONE E INNOVAZIONE	
A MILANO E IN ALTRI CENTRI	60
"ALMANACCO DELL'ITALIA VELOCE" PERIODICI FUTURISTI A MILANO PRIMA DEGLI ANNI TRENTA "NUOVO FUTURISMO" E LA POLEMICA MILANO-ROMA	
3. DEPERO E ROVERETO	117
LA ROVERETO DI DEPERO. DA PERIFERIA A CENTRO PROMOTORE DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE IL NUMERO UNICO "FUTURISMO 1932 ANNO X° S. E. MARINETTI NEL TRENTINO" "DINAMO FUTURISTA"	
APPARATI	151
BIBLIOGRAFIA	187
TAVOLE	192

# INTRODUZIONE

Questo lavoro prende avvio da una disamina del materiale periodico della parte di collezione di Sergio Reggi riguardante l'editoria futurista, conservato presso APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, dell'Università degli Studi di Milano), per poi restringere il proprio campo di interesse ad una tipologia precisa di riviste, caratterizzata da un elevato uso di sperimentazioni grafiche relative all'impaginazione e alla tipografia, dalla presenza di tavole sinottiche, e spesso dall'impiego di differenti supporti.

Come necessaria premessa, si è provveduto a definire il genere particolare del periodico, nell'ambito dell'uso programmatico fatto da Filippo Tommaso Marinetti dello strumento editoriale, evidenziando l'indefinitezza estrema assegnata alle varie pubblicazioni del movimento. L'intercambiabilità che sembra essere caratteristica comune alle diverse tipologie di pubblicazione, con uno stravolgimento che in alcuni casi riguarda persino la struttura costitutiva interna dei differenti generi, rimane per i periodici limitato comunque dalla volontà di mantenere il carattere "di servizio" di comunicazione dei testi, così come degli apparati illustrativi e grafici. Anche se questi ultimi, quando divengono più sperimentali, nel periodo preso in esame (cioè quello degli anni Trenta del Novecento), finiscono addirittura per sostituirsi, o comunque affrancarsi largamente, come esempio - in un tipo di comunicazione basato sull'elemento

visuale in primo luogo - dal tipo di trasmissione tradizionale affidata alla leggibilità delle informazioni.

Alla base di quanto fatto, soprattutto dai gruppi interni al futurismo più ortodosso, con iniziative poste sotto il diretto controllo di Marinetti o di personalità a lui molto vicine, c'è indubbiamente un ampio intervento di teorizzazione (e conseguente sperimentazione nei diversi generi letterari) che ha visto, nei manifesti variamente legati alla scrittura, prevalere l'idea di un superamento della semplice comunicazione scritta attraverso il dispiegarsi di elementi sinestetici, che finiscono per far convivere insieme più codici espressivi, volti a superare quelli che vengono percepiti come limiti del mezzo editoriale dalla compagine futurista. Per questo il primo capitolo di questa ricerca è stato interamente dedicato a questi manifesti, che si concentrano nell'arco del primo ventennio del futurismo come premessa alla realizzazione - anche in ambito periodico - di imprese editoriali, e divengono invece negli anni Trenta e Quaranta strumenti di affermazione di un primato nella sperimentazione grafica e tipografica del movimento, fornendo una sorta di valutazione riassuntiva del già fatto e costituendosi essi stessi come esempio chiarificatore, grazie all'applicazione di quegli stessi codici comunicativi teorizzati, della nuova direzione della ricerca nell'ambito, esplicitasi soprattutto nell'arte pubblicitaria.

In questo senso, ampio spazio è riservato ad una pubblicazione che di fatto non è un manifesto, ma che viene percepita come tale: il numero futurista del periodico "Campo Grafico", il quale fornisce di fatto il modello per l'ultimo intervento teorico riguardante l'argomento, ospitato su "Graphicus" nel 1942. L'analisi di queste due pubblicazioni periodiche, e di fatto di quelle trattate successivamente, ha imposto una considerazione particolare della natura del materiale studiato. Le riviste sono state analizzate non solo nella loro parte grafica o per il tipo di illustrazione scelta, ma anche relativamente ai testi e al loro specifico rapporto con la componente visuale, tentando di evidenziare gli elementi di novità e di permanenza per ciascun aspetto e nell'interazione dei codici espressivi utilizzati.

Individuato nel decennio degli anni Trenta, il momento in cui le sperimentazioni di linguaggio in ambito periodico si fanno più ardite, implicando spesso alti costi di gestione e impraticabilità nel proseguire le pubblicazioni per più

di pochi numeri, si è riflettuto sulla distribuzione geografica delle stesse, estremamente frammentaria, come conseguenza al crearsi, già dagli anni Dieci, di diversi gruppi afferenti al movimento, che comportano naturalmente un ampliamento dello stesso ma anche la tendenza alla decentralizzazione, pur nello strenuo controllo esercitato da Marinetti delle varie iniziative. In particolare, negli anni Trenta, i due poli portanti nell'ambito della produzione periodica si possono individuare in Torino e Roma, con le iniziative di Fillia e Mino Somenzi, cui Marinetti dopo la grande stagione delle pubblicazioni fiorentine dà il proprio appoggio e l'incarico di sostenere l'ufficialità del movimento.

A questi due centri si affiancano nello stesso periodo diverse "periferie", che sono poi diventate l'oggetto specifico di questo studio: un caso particolare è quello di Milano, che con le sue riviste bene evidenzia la situazione di quello che inizialmente era il luogo fulcro e promotore del movimento e delle sue iniziative, e che negli anni Trenta, pur avendo perso quasi completamente questa centralità, si trova però, da un lato ad essere, in quanto città simbolo per il futurismo, teatro di imprese estremamente sperimentali promosse da Marinetti, e dall'altro, sede di un'editoria periodica polemica nei confronti dell'ufficialità del movimento e degli organi di diffusione legati all'ortodossia romana.

Si è dedicato quindi interamente il secondo capitolo alla situazione delle riviste nel capoluogo lombardo, e alle premesse a questa situazione sviluppatasi negli anni Venti, quando la città è ancora palestra per molti dei protagonisti dell'editoria periodica del decennio successivo. In particolare, vengono analizzati diffusamente i tre stampati legati alla mancata uscita della pubblicazione annuale "Almanacco dell'Italia Veloce", iniziativa che avrebbe dovuto costituire un ponte tra vecchie e nuove generazioni di artisti futuristi e un legame per i vari gruppi locali, riassumendo le ricerche condotte di anno in anno all'interno del movimento.

Fra l' "Almanacco dell'Italia Veloce" e il fascicolo futurista di "Campo grafico", che evidenziano lo sperimentalismo di materiali e l'applicazione dei principi di tipografia *parolibera* soprattutto al campo dell'arte pubblicitaria, Milano negli anni Trenta è sede anche della più continuativa esperienza di "Nuovo futurismo". Periodico nato in contrapposizione con le iniziative editoriali romane di Mino Somenzi e legato ai movimenti di fronda, come quello di Marasco, contro Marinetti, "Nuovo futurismo" è connotato ancora da quella apertura verso le

esperienze artistiche di avanguardia internazionale, centrale nelle pubblicazioni del decennio precedente, e che nel caso specifico si unisce ad una raffinatezza grafica che volutamente sfugge i modelli del *paroliberismo*.

Necessaria premessa per gli esperimenti editoriali milanesi, basati sulla teorizzazione marinettiana dell'arte tipografica e sull'impiego di materiali non consueti per l'editoria, a fini spesso di promozione pubblicitaria, è quanto fatto da Fortunato Depero nel 1927: il libro-oggetto *Depero futurista* è infatti il punto di partenza per l'esperienza milanese degli stampati dell' "Almanacco dell'Italia Veloce". Nondimeno, le iniziative milanesi portano Depero a riflettere sulle possibilità espressive delle pubblicazioni periodiche e a dare avvio a dei numeri unici di rivista usciti in occasioni particolari e seguiti dall'impresa, nelle intenzioni, di più ampio respiro, di "Dinamo futurista": periodico che nella periferica Rovereto sorge come iniziativa autonoma e autogestita rispetto alla direzione romana di Marinetti - che garantisce peraltro una differente base economica a Somenzi - ma che grazie alla qualità altissima della veste editoriale e alla tipologia dei testi, che tendono a uscire dal mero ambito locale, finisce per estendere il proprio campo di influenza ben al di là della provincia trentina.

Sia per la disamina degli interventi teorici che per la consultazione dei periodici sui quali è incentrato questo studio, ci si è potuti basare sui materiali originali presenti in collezione Reggi. Presso il Centro Apice però la ricerca si è allargata, considerando anche altri fondi che presentavano documentazione di qualche interesse per l'argomento trattato: in particolare, quattro faldoni non ancora ordinati dagli archivisti riguardanti il futurismo e facenti parte del Fondo Scheiwiller, oltre a contenere riviste e manifesti, conservano una serie di appunti di Vanni Scheiwiller sull'editoria del movimento in generale e su alcune pubblicazioni particolari (anche periodiche), stilati in vista della preparazione della mostra del 1972 presso la Biblioteca di Palazzo Sormani a Milano, *F. T. Marinetti e il libro futurista*, da lui curata.

Di grande importanza per l'approfondimento sulle pubblicazioni milanesi si sono rivelati l'Archivio Cesare Andreoni e l'Associazione Culturale Studi Grafici di Milano (nella persona di Massimo Dradi), che oltre a fornirmi informazioni e materiali di diversa natura, hanno orientato la mia ricerca in direzione di raccolte documentarie di privati che gentilmente hanno accettato di lasciarmi consultare

carte relative alle riviste da me prese in esame (Mauro Chiabrando, in particolare, per il numero futurista di "Campo Grafico"). Altrettanta importanza hanno rivestito le biblioteche storiche milanesi, depositarie di cataloghi originali delle esposizioni del periodo, utilizzate spesso come ausilio e materiale di confronto per incrociare i dati presenti sui periodici.

Se la maggior parte delle riviste considerate per questo studio è stata consultata presso Apice, gli Archivi del '900 del MART (Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto) hanno fornito buona parte del materiale documentario di approfondimento: corrispondenza, appunti editoriali, prove di stampa e altri materiali, inerenti non solamente le pubblicazioni di Fortunato Depero, ma anche quelle legate a Mino Somenzi, Mario Carli, Corrado Forlin, fra gli altri, usate come confronto e fonte anche per la situazione milanese degli anni Trenta.

Uno strumento imprescindibile hanno costituito anche le diverse ristampe anastatiche, e non solo di periodici, pubblicate prevalentemente dalla S.P.E.S. di Firenze, con i relativi studi critici allegati; mentre non si è potuto utilizzare se non negli ultimi mesi di stesura della tesi, l'enorme lavoro di indicizzazione della collezione di periodici futuristi Echaurren-Salaris ad opera di Claudia Salaris, uscito nel 2013 in forma di dizionario, e di cui comunque si sono inclusi alcuni riferimenti in bibliografia.

I testi di Claudia Salaris costituiscono la base di partenza per qualunque studio inerente l'editoria del futurismo, a partire dalle due edizioni del suo *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti* (Editori Riuniti, 1985, ed. ampliata nel 1992). Altrettanto fondante, anche per il fatto di soffermarsi su questioni propriamente storico-artistiche, è il volume di Giovanni Fanelli ed Ezio Godoli, *Il futurismo e la grafica* (Edizioni Comunità, 1988), mentre il precedente *Le livre futuriste de la libération du mot au poème tactile*, di Giovanni Lista (Panini, 1984) si concentra nello specifico sul libro, tralasciando le pubblicazioni periodiche.

Sull'editoria periodica milanese degli anni Trenta mancava uno studio specifico, che mettesse in relazione le pubblicazioni con lo sviluppo teorico di una grafica sinestetica basata sui processi del *paroliberismo* declinata sulle coeve realizzazioni editoriali di Depero, anche se la questione delle riviste era stata toccata brevemente nel saggio di Claudia Salaris, *L'editoria a Milano tra le due*

*guerre*, all'interno del catalogo della mostra tenutasi a Milano, su *Cesare Andreoni e il futurismo a Milano tra le due guerre* (Bolis, 1993).

Un sentito ringraziamento va alle diverse istituzioni pubbliche e private che hanno permesso e agevolato lo svilupparsi di questo studio. In particolare, ringrazio il personale archivista di APICE dell'Università degli Studi di Milano; la Dott.ssa Paola Pettenella, il Dott. Federico Zanoner e il Dott. Carlo Prosser dell'Archivio del '900 del MART di Rovereto; il Dott. Massimo Dradi dell'Associazione Culturale Studi Grafici di Milano; il Dott. Mauro Chiabrando di Charta; la Dott.ssa Maria Teresa Chirico dell'Archivio Cesare Andreoni di Milano; il Prof. Enrico Crispolti dell'Archivio Crispolti di Roma; la Fondazione Quadriennale di Roma; il Museo e gli Archivi del '900 a Milano; il Gabinetto dei Disegni di Milano; la Fondazione Primo Conti di Firenze.



# DEFINIZIONE E INTERVENTI TEORICI

## IL FENOMENO EDITORIALE FUTURISTA

Le riviste futuriste sono parte fondamentale del complesso macro-sistema dell'editoria del movimento, del quale condividono, mettendone in rilievo, la particolarità e la varietà.

Indagare la grafica adottata e le diverse scelte messe in opera in numerosi esempi di pubblicazione periodica futurista significa comprendere i complicati meccanismi che legano gli aspetti tematico-contenutistici e stilistici del testo alla sua componente più prettamente visuale, da una parte, e la dinamica che porta Filippo Tommaso Marinetti a privilegiare un'indefinitezza estrema delle definizioni tradizionali, rendendo estremamente sfumati i confini fra generi editoriali e letterari, dall'altra. In particolare, questa seconda istanza comporta un'analisi degli interventi in ambito letterario del *leader* del movimento, ma anche la valutazione della funzione precipua assegnata al periodico a confronto con altri tipi di pubblicazione.

Lo sperimentalismo che investe ogni ambito della produzione editoriale futurista è infatti evidente nella produzione periodica; tuttavia bisogna considerare la presenza di due filoni particolari di pubblicazioni (nonostante le divisioni non siano sempre così evidenti) che condividono entrambi la funzione "comunicativa" delle novità del movimento (naturalmente non ristrette al solo ambito letterario-visuale, ma da intendersi come più in generale legate alla vita dei diversi gruppi che afferiscono alla variegata compagine futurista, piuttosto che alla trasmissione del pensiero marinettiano). Le testate si configurano quindi, o come semplici

strumenti di servizio, riducendo le innovazioni grafiche e tipografiche a vantaggio di una forma più tradizionale di trasmissione di contenuti, o come testimonianza diretta - attraverso l'uso di impaginati, grafica e scelte tipografiche particolari - di quell'innovazione che, attraverso gli interventi e i manifesti di Marinetti sulla letteratura, veniva propagandata dal movimento.

Per valutare la peculiarità dell'uso del genere letterario fatto in ambito futurista, occorre in primo luogo considerare come spesso le pubblicazioni del movimento contraddicano persino la definizione tradizionale di "rivista", la sua caratteristica principale, ovvero il fatto di essere costituita da più uscite su base periodica: abbondano infatti i numeri unici - indipendentemente dallo sperimentalismo tipografico degli stessi (che inevitabilmente accresce i costi di produzione) - e l'irregolarità nelle uscite dei numeri delle testate, che riguarda la quasi totalità delle pubblicazioni, si trasforma nella maggior parte dei casi in vera e propria aperiodicità.

Il fatto di non rispettare la periodicità dichiarata, o di risolversi in un unico numero, non corrisponde pressoché mai ad una scelta motivata dall'esaurirsi dell'argomento<sup>1</sup>. La maggior parte delle riviste fatica ad avere un ritorno economico, complice l'atteggiamento dello stesso Marinetti che spesso le distribuisce, al fine di propagandare il movimento, su richiesta e gratuitamente<sup>2</sup>; lo stesso Marinetti, d'altra parte, per le testate da lui dirette si accolla spesso pressoché

---

<sup>1</sup> Esistono eccezioni e alcune di queste vengono prese in esame in questo scritto. Un caso particolare, sono i numeri commemorativi, fatti uscire per iniziativa di singoli futuristi in occasione di date o eventi particolari. Si possono ricordare come appartenenti a questa categoria le pubblicazioni di Pippo Rizzo ("Arte futurista italiana 1909-1929", Palermo, aprile 1929) per il ventesimo anno di fondazione del futurismo, e di Fortunato Depero ("Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, primavera 1932) in occasione della conferenza di Marinetti tenuta in Trentino.

<sup>2</sup> Delle diverse pubblicazioni di matrice futurista (non necessariamente solo di quelle nelle quali è coinvolto nella direzione artistica), il *leader* del movimento si fa spesso riservare un buon numero di copie pagate da distribuire autonomamente e gratuitamente ai futuristi e agli interessati. Nella corrispondenza con Mario Carli, richiede, ad esempio, trenta copie del secondo numero di "Roma futurista" (Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, 26 settembre 1918, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.10); con una diversa disponibilità finanziaria di "Lacerba" acquistava invece tremila copie (si veda, in merito all'esaurirsi del patrimonio di Marinetti in rapporto alle iniziative editoriali, il saggio di Claudia Salaris, *L'editoria futurista a Milano tra le due guerre*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, a c. dell'Archivio Cesare Andreoni (Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993), Bergamo, Bolis, 1993, pp. 35-45).

interamente le spese di pubblicazione<sup>3</sup>. Bisogna però considerare come, proprio in virtù del tipo di ricerca posto in atto in molti dei titoli futuristi e per le particolari caratteristiche dei diversi significanti, che ne evidenziano l'originalità e l'affiliazione alla poetica del movimento marinettiano, già soltanto ad una prima visione, la veicolazione del messaggio risulta talmente efficace da corrispondere a pieno, anche nella breve durata, alle finalità iniziali della pubblicazione.

In realtà, per quanto riguarda il genere della rivista, Marinetti rimane sempre legato alla sua funzione principale di divulgazione di contenuti anche ad un pubblico non ristretto all'ambito futurista, rispettandone, in linea di massima, le caratteristiche, quanto meno a confronto con quanto avviene con altre forme editoriali, come ad esempio il libro, di cui a mutare, rispetto alla tradizione, non è solamente la parte testuale, che oscilla fra più generi, ma anche la struttura costitutiva interna nei suoi apparati: le introduzioni lasciano il posto a scritti teorici, a manifesti, a resoconti di serate futuriste e a commenti di coloro ai quali il testo è dedicato.

Mario Carli nel '15 dedica il romanzo *Retrosцена*<sup>4</sup> all'attrice Lyda Borelli<sup>5</sup> e pone come prefazione una lettera della stessa, con la quale l'autore è esortato a creare qualcosa di originale in letteratura ispirandosi al guardaroba femminile; un'altra esortazione (questa volta a lasciare andare quanto rimane nella sua scrittura di simbolista per abbracciare il futurismo) è quella di Emilio Settimelli - significativamente intitolata *Razzo* - in *Fuochi di Bengala* di Antonio Bruno<sup>6</sup>; *Poesia pentagrammata*<sup>7</sup> di Francesco Cangiullo - con copertina realizzata da Enrico Prampolini - contiene in apertura dei versi liberi di Paolo Buzzi.

Ma è naturalmente soprattutto lo stesso Marinetti a intervenire sui libri suoi e degli altri futuristi con scritti di diversa natura: come premessa alla raccolta poetica

---

<sup>3</sup> Risultano pagamenti avvenuti da parte di Marinetti, ad esempio, a più riprese nella corrispondenza con Mario Carli (MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy).

<sup>4</sup> Mario Carli, *Retrosцена. Romanzo*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915.

<sup>5</sup> Mario Carli discute della questione con Marinetti via corrispondenza, trovando una risposta positiva da parte del *leader* futurista. Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, 25 maggio 1914, MART, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.1.

<sup>6</sup> Antonio Bruno, *Fuochi di Bengala*, Firenze, Edizioni de "L'Italia Futurista", 1917.

<sup>7</sup> Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata*, Napoli, Casella, 1923.

di Buzzi, *Aeroplani*<sup>8</sup>, pone la traduzione italiana di *Tuons le clair de lune!*; nel 1912 pubblicando l'antologia *I poeti futuristi*<sup>9</sup>, la fa precedere dal *Manifesto della letteratura futurista*; *Zang Tumb Tuum*<sup>10</sup> contiene il manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*<sup>11</sup>; *La cucina futurista*<sup>12</sup>, scritto insieme a Fillia (Luigi Enrico Colombo), ha un'appendice che riporta diversi giudizi sul futurismo; il romanzo di Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore*<sup>13</sup>, è preceduto dal manifesto del romanzo sintetico; *Bombardata Napoli canta*<sup>14</sup>, un *aeropoema* futurista sempre di Bellanova, oltre a contenere dipinti di Benedetta (Benedetta Cappa), Gerardo Dottori, Tullio Crali e Enrico Prampolini come illustrazioni fuori testo, presenta un "*aeropoema-collaudo*" di Marinetti.

Nel futurismo la distinzione fra i generi letterari rimane volutamente sfumata, Marinetti nello scritto teorico che precede il suo romanzo *Gli indomabili* pone la questione con forza:

"Come definire *Gli indomabili*? Romanzo d'avventura? Poema simbolico? Romanzo fantastico? Fiaba? Visione filosofico-sociale? – Nessuna di queste denominazioni può caratterizzarlo. È un libro parolibero. Nudo crudo sintetico. Simultaneo policromo polirumorista. Vasto violento dinamico."<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Paolo Buzzi, *Aeroplani. Canti Alati*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1909.

<sup>9</sup> *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1912.

<sup>10</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli Ottobre 1912*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

<sup>11</sup> Il manifesto viene pubblicato anche sul numero di "Lacerba" del 15 giugno 1913 (Firenze, a. I, n. 12, pp. 121-124).

<sup>12</sup> Filippo Tommaso Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932.

<sup>13</sup> Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore. Romanzo sintetico col Manifesto futurista*, Roma, Unione Editoriale d'Italia, 1940.

<sup>14</sup> Piero Bellanova, *Bombardata Napoli canta. Aeropoema futurista preceduto da un aeropoema-collaudo del poeta Marinetti*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1943.

<sup>15</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Lo stile parolibero*, in *Gli indomabili*, Piacenza, Edizioni futuriste di "Poesia", 1922; ora anche in *Filippo Tommaso Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 921.

Precedentemente, anche Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini) si era espresso in proposito nella prefazione al libro del fratello Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini), *Le locomotive con le calze*<sup>16</sup>, affermando che lo sperimentalismo e il conseguente rinnovamento attuato nell'ambito narrativo, tipografico e pittorico, per la costruzione di una nuova realtà artistica, non poteva essere giudicato secondo le categorie abituali, perché nella febbre di ricostruzione totale posta in atto dal futurismo "avviene che tutti gli elementi artistici siano buttati nel crogiolo della sensibilità per essere rifusi e ricomposti in schemi del tutto nuovi"<sup>17</sup>.

Probabilmente questa tendenza a modificare la struttura interna del libro, che si somma alle altre progressive trasformazioni che si vanno effettuando su di esso in ambito futurista e che portano alla creazione di "oggetti-libro", come *Depero futurista*<sup>18</sup> e le "lito-latte" di Marinetti<sup>19</sup> e di Tullio d'Albisola (Tullio Mazzotti)<sup>20</sup> è determinata inizialmente dalla necessità di sopperire alla mancanza di un organo ufficiale di divulgazione delle notizie e dei proclami riguardanti il gruppo, dopo la chiusura di "Poesia"<sup>21</sup>.

Tuttavia, visti anche gli interventi programmatici e i tentativi di superare le classiche definizioni di genere presenti in numerosi scritti, è evidente che fin dall'inizio, in ambito futurista, alla questione pratica della comunicazione si

---

<sup>16</sup> Bruno Corra, *Prefazione*, in Arnaldo Ginna, *Le locomotive con le calze*, Milano, Facchi, 1919, p. I-III.

<sup>17</sup> Ivi, p. III.

<sup>18</sup> Fortunato Depero, *Depero futurista*, Milano, Dinamo Azari, 1927.

<sup>19</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*, Roma, Edizioni futuriste di Poesia, Savona, Lito-latta, 1932.

<sup>20</sup> Tullio D'Albisola, *L'anguria lirica*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", Savona, Litolatta, 1934.

<sup>21</sup> "Poesia", che era nata nel febbraio 1905 per volontà di Marinetti, si chiude nell'ottobre 1909 con il n. 9, sul quale viene pubblicata l'ultima parte del manifesto *Tuons le clair de lune!*, nel 1910 ne escono due supplementi, ma viene comunque meno alla funzione precedentemente svolta di aggregatore di novatori e di organo di diffusione, in questo sostituita - non solo ma soprattutto - dalle Edizioni futuriste di "Poesia". La desacralizzazione del libro avviene dunque - come specifica Claudia Salaris - anche legandolo alla dimensione effimera dell'informazione giornalistica. Vedi Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985 p. 26.

affianca una volontà di rinnovamento delle strutture letterarie che investe contenitori, contenuti e significanti in egual maniera.

Nel 1915 Marinetti lasciava cadere la proposta di Corrado Govoni di stampare un libro con i fogli pieghevoli a forma di "organetto", perché riteneva ancora che la rivoluzione espressiva dovesse risolversi principalmente sul piano tipografico<sup>22</sup>. Nondimeno Ardengo Soffici in quello stesso anno pubblica il suo *Bif & Zf + 18 Simultaneità e Chimismi lirici*<sup>23</sup> in formato di giornale per le edizioni de "La Voce". Mentre nel '17 Carli distribuisce le sue liriche in prosa *Notti filtrate* - pubblicate nuovamente nel '18 come libro<sup>24</sup> - sotto forma di volantino.

La condivisione del carattere "effimero", da informazione di servizio, e la versatilità dell'intera produzione editoriale di ambito futurista non toglie comunque importanza al genere specifico della rivista che, nonostante le esperienze - più che alternative, concomitanti e conseguenti - legate alla costituzione di case editrici legate ai periodici, come le marinettiane Edizioni futuriste di "Poesia" o le Edizioni de "L'Italia futurista", rimane numericamente prevalente. Vale inoltre il medesimo discorso per le definizioni, così come per le caratteristiche assegnate agli scritti: non a caso, negli anni Trenta, Mino Somenzi, sul materiale promozionale legato al suo periodico "Futurismo", definisce la rivista

---

<sup>22</sup> Il volume doveva essere *Rarefazioni e Parole in libertà* (Corrado Govoni, *Rarefazioni e Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915) poi stampato secondo la forma classica del libro. "Carissimo Marinetti, ti spedisco subito le mie parole figurate in libertà che spero ti piaceranno. Il libriccino, come vedrai, l'ho intitolato organetto e ti dico quello che avevo pensato riguardo all'edizione. Di prendere cioè della carta a mano solida e resistente e dare alle pagine interne il formato a compartimenti che si apre e si chiude come quello d'un organetto. Trattandosi di poca materia l'organetto non sarebbe riuscito troppo lungo anche a completa apertura. La copertina anteriore avrebbe dovuto portare oltre una piccola fettuccia di seta rossa a mo' di manico una fila di bottoni di madreperla per dar l'idea della tastiera dell'organetto. Mi sono spiegato abbastanza? Così la forma odiosa e odiata del libro solito sarebbe totalmente soppressa. Perché non fare dei libri che si aprano come organetti macchine fotografiche ombrellini ventagli? Sarebbero oltremodo adatti per le parole in libertà. Io sono entusiasta di questa idea e tu mi devi accontentare perché anche tu sei arcistupo e nauseato delle forme bestiali dei libri comuni" (Corrado Govoni, lettera a Filippo Tommaso Marinetti, Ferrara, 11 gennaio 1915, in Claudia Salaris, *Bibliografia del futurismo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1988, p. 17).

<sup>23</sup> Ardengo Soffici, *Bif & Zf + 18 Simultaneità e Chimismi lirici*, Firenze, Edizioni de "La Voce", 1915.

<sup>24</sup> Mario Carli, *Notti filtrate*, Firenze, Edizioni de "L'Italia futurista", 1918.

“libro-giornale”<sup>25</sup>, assegnandole una connotazione - e una funzione - più ampia, nelle intenzioni, di quella legata esclusivamente all’informazione e alla veicolazione di contenuti relativi al movimento.

## GLI INTERVENTI TEORICI

La comprensione delle modifiche apportate ai generi letterari e della rivoluzione tipografica e *parolibera* del movimento, che è così preponderante nell’aspetto grafico, anche dei periodici, passa attraverso la valutazione degli interventi teorici - principalmente ad opera dello stesso Marinetti - sull’argomento, e la considerazione di come questi si collocano rispetto all’effettiva produzione letteraria del momento (spesso divenendone essi stessi parte integrante<sup>26</sup>). Alla letteratura e al mezzo tipografico, infatti, vengono dedicati più manifesti che a qualunque altra cosa, nonostante Marinetti sia, fin dall’inizio, deciso ad evidenziare i limiti della produzione letteraria tradizionale, che il futurismo si sforza di superare, in vista di un passaggio a forme di comunicazione più moderne e veloci.

L’editoria futurista riveste un ruolo fondamentale nella storia e nello sviluppo del movimento: i canali di comunicazione privilegiati da Marinetti sono - oltre alle *performance* delle serate futuriste - i manifesti, i proclami, gli articoli pubblicati su rivista (il cui numero presso i vari gruppi di futuristi, come si è detto, si moltiplica dopo le esperienze di “Poesia” e “Lacerba”) su volantini, opuscoli, e libri.

Nondimeno, Marinetti proclama in più occasioni l’inadeguatezza - e il disprezzo - di questo mezzo di comunicazione per la trasmissione dei contenuti futuristi. Nel manifesto *Il teatro futurista sintetico* del 1915 si ha una decisa condanna dell’insufficienza della scrittura per assicurare un messaggio convincente (in questo caso l’esortazione alla guerra):

---

<sup>25</sup> La dicitura è riportata, ad esempio, oltre che sulla testata della rivista, sulle cartoline promozionali pubblicitarie del 1933, con cedola di commissione libraria, la cui intestazione sul retro è: “Futurismo. Libro-giornale dell’Artecrazia italiana. Diretto da Mino Somenzi”. MART, Archivio del ‘900, Fondo Somenzi, Som.II.4.3.

<sup>26</sup> Basta pensare al numero di “Graphicus” del maggio 1942, contenente l’intervento teorico di Marinetti, *L’arte tipografica di guerra e dopoguerra*. “Graphicus”, Torino-Roma, a. XXII, n. 5, maggio 1942.

“Perché l’Italia impari a decidersi fulmineamente, a lanciarsi, 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, troncato lo slancio e avvelenare di dubbi un popolo che si batte. La guerra, Futurismo intensificato, c’impone di marciare e di non marciare nelle biblioteche e nelle sale di lettura”<sup>27</sup>.

Il mezzo che avrebbe dovuto sostituire la carta stampata, il teatro, viene però a sua volta giudicato sorpassato nel 1933, nel manifesto *La radia* - che si riferisce anche alla televisione come mezzo di comunicazione del futuro - con il quale si proclama che la radio non deve essere:

“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)”<sup>28</sup>.

La possibilità di superare i limiti del mezzo stampato viene individuata da Marinetti e dagli altri futuristi nel mutamento dei codici espressivi (che si traduce però in una loro compresenza), in un percorso che finisce per privilegiare quello

---

<sup>27</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, distribuito come volantino della Direzione del Movimento futurista l’11 gennaio e il 18 febbraio 1915; poi stampato nuovamente insieme ad una raccolta di testi sintetici, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916 (supplemento a “Gli Avvenimenti”, n. 11, 28 novembre 1916); ora in *Filippo Tommaso Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 114.

<sup>28</sup> Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, *La radia (Manifesto futurista della Radio)*, in “La Gazzetta del Popolo”, 22 settembre 1933, p. 5; ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 208.



visivo, probabilmente sotto l'influenza dell'adesione - avvenuta in tempi brevissimi - al movimento dei pittori:

“[...] secondo Palazzeschi, l'adesione spontanea dei pittori al Movimento, che si concretizzò nel manifesto dell'11 febbraio 1910, allargò 'il suo orizzonte d'un colpo', svelandogli le possibilità di sviluppo del Movimento. Le esperienze e le esigenze pittoriche arricchirono l'estetica della velocità, nata come superamento del verso libero, con il modello di linguaggi diversi da quello letterario e furono l'occasione per l'approfondimento e l'applicazione dei principi teorici sui quali si fondava il primo manifesto”<sup>29</sup>.

Le tappe di questa evoluzione vengono scandite dalla pubblicazione dei manifesti, che introducono importanti novità nell'ambito contenutistico e strutturale del testo, molto spesso precorrendo la realizzazione effettiva delle stesse.

Il primo di questi scritti è il *Manifesto della letteratura futurista*<sup>30</sup> del 1912, che, significativamente, viene inserito come premessa per l'antologia dei poeti - primo nucleo di autori futuristi - che avevano affiancato Marinetti nella lotta per il verso libero, sulle pagine della rivista “Poesia”.

Il testo, con la relativa *Risposta alle obiezioni*<sup>31</sup>, se paragonato al tipo di componimenti contenuti nell'antologia, futuristi per il momento solo per il mito

---

<sup>29</sup> Maria Giovanna Rak, *Manifesti e libri collettivi del futurismo*, in *Edizioni Elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del futurismo*, (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 19 dicembre 1995-27 gennaio 1996), a c. di Leonardo Lattarulo, Roma, De Luca, 1995, p. 58.

<sup>30</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto della Letteratura futurista*, in *I poeti futuristi*, cit., pp. 12-33. Il manifesto, datato 11 maggio 1912, viene inizialmente distribuito come volantino (Direzione del Movimento futurista) in italiano e in francese e poi pubblicato il 12 ottobre 1912 su “La Gazzetta di Biella”. Esce anche in tedesco, sempre nell'ottobre 1912 (n. 133), su “Der Sturm”.

<sup>31</sup> Pubblicato anch'esso nell'introduzione all'antologia *I Poeti futuristi*, di seguito al *Manifesto della Letteratura futurista*, viene distribuito con data 11 agosto 1912, in italiano e francese inizialmente come volantino della Direzione del Movimento futurista, e poi pubblicato anche su “Der Sturm”, n. 150-151, del marzo 1913.

della modernità che evocano con tematiche e titoli, si rivela rivoluzionario, anche perché contiene il primo brano *parolibero* - *Battaglia Peso + Odore* - che applica le indicazioni fornite. Marinetti incita ad abbandonare la sintassi per disporre liberamente e con la concitazione del parlato le parole nella frase, ad abolire l'aggettivo e la punteggiatura (da sostituirsi con simboli matematici), a costruire catene di analogie che formino strette reti di immagini in un tipo di letteratura che distrugga lo psicologismo e l'indagine interiore, sostituiti dal lirismo della materia presentata.

Alcune delle caratteristiche della nuova letteratura auspicata da Marinetti erano, in effetti, già state messe in essere nei due romanzi comparsi prima del '12 presso le Edizioni futuriste di "Poesia"<sup>32</sup>: *Mafarka*, nella traduzione italiana di Decio Cinti e *Il codice di Perelà*<sup>33</sup> di Palazzeschi; ma il manifesto sembra condurre i testi scritti verso nuovi valori sinestetici, da un lato visivi - con il riferimento alla catena di analogie da costruire nel testo<sup>34</sup> - e dall'altro, soprattutto (per il momento) sonori<sup>35</sup>, ubbidendo a quella che, secondo Marinetti, deve essere la dimensione

---

<sup>32</sup> Le edizioni assumono l'aggettivo "futuriste" nel 1910 con la pubblicazione del volume *L'incendiario* di Palazzeschi.

<sup>33</sup> Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà. Romanzo futurista*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1911. In particolare, la trattazione del manicomio con la figura di ricco eccentrico che vi soggiorna, non solo sembra adombrare una possibile identificazione del personaggio con Marinetti, ma si rifà al manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna!*.

<sup>34</sup> Significativo, rispetto al valore visivo assegnato agli elementi della frase (da unirsi anche ad una caratteristica di moto più o meno veloce), è anche il riferimento ad un colore quale caratteristica intrinseca dei sostantivi: "Si deve abolire l'aggettivo perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto della Letteratura futurista*, in *I poeti futuristi*, cit., p. 13.

<sup>35</sup> In realtà, nel manifesto è presente anche il riferimento a peso e odore degli oggetti ("Bisogna inoltre rendere il peso e l'odore degli oggetti, cosa che si trascurò di fare, finora, in letteratura". Ivi, p. 19), cosa che nel di molto successivo manifesto *La Radia* viene sviluppata in direzione di una comunicazione diretta attraverso il mezzo televisivo che in un prossimo futuro - nell'immaginazione del *leader* del movimento - sarà in grado di trasmettere le sensazioni degli altri sensi con il "teletattilismo", il "teleprofumo" e il "telesapore". Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, *La radia (Manifesto futurista della Radio)*, in "La Gazzetta del Popolo", 22 settembre 1933, p. 4.

declamatoria dei testi<sup>36</sup> (non a caso, come rilevato, il mezzo scritto avrebbe dovuto essere sostituito, nelle intenzioni, dallo spettacolo teatrale), come viene confermato dall'immagine del narratore concitato presentata nel secondo scritto teorico che tratta delle parole in libertà: *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*<sup>37</sup> del 1913.

In questo secondo testo però viene posto l'accento su quella che è l'armonia tipografica della pagina, anticipando sostanzialmente una rottura della continuità anche a livello di righe testuali, in vista di una resa simultanea delle sensazioni, che sfocerà in vere e proprie immagini con le tavole *parolibere*:

“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 tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi se occorre. Per esempio: corsivo per una serie di

---

<sup>36</sup> Nel modo di vedere la letteratura di Marinetti, molto libero e sempre subordinato alla volontà di procurare al movimento nuovi accoliti, ogni testo partecipa di questa qualità sinestetica e persuasiva: nella corrispondenza con Mario Carli fa riferimento alla lettura davanti ai soldati - Marinetti nel corso della Prima Guerra Mondiale si trova arruolato come volontario prima presso il Battaglione Lombardo Ciclisti Automobilisti e poi presso il reparto Automitragliatrici blindate - di testi futuristi. Nella lettera a Carli del luglio 1918 dalla I<sup>a</sup> Fortezza di Genova, dice che declamerà anche *Notti Filtrate*: “Parlo quasi ogni giorno nelle mense al fronte di futurismo e declamo parole in libertà. Agitazione di fervida simpatia per il nostro Futurismo. Declamerò *Notti Filtrate*”. Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, Genova, luglio 1918, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli. 3.2.5.7.

<sup>37</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, “Lacerba”, Firenze, n. 12, 15 giugno 1913, pp. 121-124. Manifesto distribuito come volantino (Direzione del Movimento futurista) in italiano e in francese con data 11 maggio 1913, pubblicato poi con aggiunte in “Lacerba” e in inglese su “Poetry and Drama” n. 3 del settembre 1913, declamato da Marinetti a Parigi alla Galerie La Boëtie nel corso della *1ère Exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni*, tenutasi dal 20 giugno al 16 luglio 1913, e infine riproposto in *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli Ottobre 1912*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914.

sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopее violente, ecc.”<sup>38</sup>

L’accento viene posto, molto più che nel manifesto del 1912 sulla componente visiva: le “linee analogiche” - come le definisce Marinetti - si dispongono sulla pagina in base al loro grado di importanza, secondo una scala che va dalle analogie pittoriche (le più importanti, e perciò quelle che visivamente devono essere messe in rilievo) a quelle “musicali” e infine a quelle odorose. Una scrittura sinestetica che abbina in maniera espressiva le caratteristiche tipografiche alle sensazioni.

Nel testo, nonostante due intere sezioni siano dedicate alle *Onomatopее e segni matematici* e alla *Ortografia libera espressiva*, e venga ribadito il concetto, già formulato ampiamente nel manifesto del ’12, di abbandonare la punteggiatura tradizionale sostituendola con segni matematici maggiormente consoni alla velocità della presentazione, al flusso declamatorio e all’armonia visiva della pagina, si fa notare, però, che in alcuni campi è necessario mantenere una forma più tradizionale di espressione per favorire la comprensione del messaggio affidato agli scritti. Fra questi campi figurano il giornalismo e l’insegnamento, quasi a ribadire le scelte operate da Marinetti per gli stessi manifesti, fino a quel momento, e per molte delle pubblicazioni periodiche futuriste anche in seguito. Viene infatti specificato - a circoscriverne, inizialmente, ancora il campo di azione - che le parole in libertà concernono esclusivamente l’ispirazione poetica<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà*, “Lacerba”, Firenze, a. I, n. 12, 15 giugno 1913, pp. 123. Il paragrafo sulla rivoluzione tipografica viene ripubblicato da Marinetti nell’intervento *Dopo il verso libero. Le parole in libertà* su “Lacerba”, Firenze, a. I, n. 22, pp. 251-254, con delle integrazioni, fra le quali significativa: “Con questa rivoluzione tipografica e varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole”. Ivi, p. 253.

<sup>39</sup> “L’immaginazione senza fili e le parole in libertà. La sensibilità futurista. Il mio ‘Manifesto tecnico della Letteratura futurista’ (11 Maggio 1912 [su “Lacerba” erroneamente indicato “1812”]) col quale inventai il *lirismo essenziale 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. [...]”. Ivi, p. 121.

D'altra parte, le parole in libertà, con il loro portato sinestetico-visuale, finiscono per espandere in poco tempo sempre più il loro campo d'influenza nell'editoria futurista. Il valore comunicativo dell'uso espressivo delle parole e dei pittogrammi trova un'immediata applicazione grafica: le copertine delle Edizioni futuriste di "Poesia" - perlopiù create dallo stesso Marinetti - si animano di caratteri in movimento, come in *Cavalcando il Sole*<sup>40</sup> di Enrico Cavacchioli, o riproducono visivamente, con le lettere, i titoli stessi: è quanto fa, ad esempio, Antonio Sant'Elia nella copertina di *Ponti sull'oceano*<sup>41</sup> di Luciano Folgore (Omero Vecchi), dove la disposizione delle lettere del titolo allude alla curvatura di un ponte; o Volt (Vincenzo Fani Ciotti) che adotta lo stesso espediente per il suo *Archi voltaici*<sup>42</sup> del '16. Marinetti invece nella copertina di *Baionette*<sup>43</sup> di Auro D'Alba (Umberto Bottone) agisce non tanto sulla disposizione dei caratteri ma sulla loro forma che viene modificata in modo da suggerire quella dell'arma.

Nel manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*<sup>44</sup>, Marinetti codifica questo tipo di utilizzo dei mezzi tipografici e introduce il concetto di "tavola sinottica di valori lirici", anche se subordina ancora gli effetti pittorici alla finalità espressiva del testo scritto:

"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

---

<sup>40</sup> Enrico Cavacchioli, *Cavalcando il sole. Versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

<sup>41</sup> Luciano Folgore (Omero Vecchi), *Ponti sull'oceano. Versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

<sup>42</sup> Volt (Vincenzo Fani Ciotti), *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1916.

<sup>43</sup> Auro D'Alba (Umberto Bottone), *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

<sup>44</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in "Lacerba", Firenze, a. II, nn. 6-7, 15 marzo 1914 e 1 aprile 1914.

dunque evitare ogni preoccupazione pittorica, non compiacendosi in giochi di linee, né in curiose sproporzioni tipografiche.”<sup>45</sup>

Le analogie delineate negli altri manifesti, in questo testo del 1914, divengono veri e propri disegni volti a creare suggestioni nella sensibilità del lettore. Il valore sintetico visuale risulta predominante<sup>46</sup>:

“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. Appena questa maggiore espressione è raggiunta, le parole in libertà ritornano al loro fluire normale.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, diffuso come volantino della Direzione del Movimento futurista in italiano e in francese è diviso in due parti, datate 11 e 18 marzo 1914; viene pubblicato anche su “Lacerba” come *Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà* (a. II, n. 6, 15 marzo 1914, pp. 81-83) e *Onomatopée astratte e sensibilità numerica* (a. II, n. 7, 1 aprile 1914, pp. 99-100).

<sup>46</sup> Nonostante sia evidente l’importanza assegnata all’elemento visivo sulla pagina, Marinetti ribadisce anche in questo manifesto come dell’ortografia e della tipografia libere espressive si avvantaggi anche la comunicazione orale dei testi, per i quali rimane sottesa - a volte con difficoltà considerando la qualità di alcune successive tavole *parolibere-sinottiche* - una declamazione. D’altra parte, meglio funziona l’idea che queste pagine costituiscano una sorta di trascrizione visiva della mimica facciale e della gesticolazione di un declamatore: “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”. Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà*, in “Lacerba”, Firenze, a. II, n. 6, 15 marzo 1914, p. 83.

<sup>47</sup> Ivi, p. 83.

Sulla rivista "Lacerba", divenuta dal 1913 il principale organo di diffusione del futurismo (e dove viene pubblicato questo manifesto), iniziano a comparire le prime tavole *parolibere*; nel '15 sono dati alle stampe il romanzo di Buzzi, *L'Ellisse e la Spirale*<sup>48</sup>, arricchito dai suoi particolarissimi "diagrammi a linea curva", e la raccolta *Rarefazioni e Parole in libertà*<sup>49</sup> di Govoni.

Proprio due lavori di Buzzi e Govoni vengono scelti da Marinetti per comparire nell'opuscolo-manifesto del 1915 (costituito da sole quattro composizioni prive di testo esplicativo), *Parole consonanti vocali numeri in libertà*<sup>50</sup>, a fianco di una sua opera, *Montagne + Vallate + Strade x Joffre (Verbalisation dynamique de la rute)*, e di una tavola di Cangiullo, *Le coriste*.

In questo caso, si rinuncia completamente alla funzione esplicativa del testo di accompagnamento a favore della semplice presentazione (che è poi una riproposizione) delle tavole *parolibere*, che assumono valore autonomo, molto più vicino, nell'amalgama di disegno e scrittura, a una composizione di tipo artistico che non alla trascrizione della declamazione di un componimento lirico come, nel precedente intervento del 1914, Marinetti le aveva presentate.

D'altra parte la scelta di proporre una pagina di Cangiullo è significativa, dato che proprio a lui si deve lo sviluppo del versante tipografico dell'illustrazione, in direzione di un utilizzo degli elementi segnici dello scritto sempre più piegato a finalità espressive di tipo visuale (senza però trascurare del tutto la semantica del codice scritturale). La stessa idea dell'utilizzo delle lettere per rappresentare qualcosa è possibile che fosse derivata a Marinetti dall'osservazione del calligramma (un paesaggio dove la "C" delinea la curva di un fiume) della firma adottata dallo stesso Cangiullo in anni precedenti la pubblicazione di *Zang Tumb Tuum*.

---

<sup>48</sup> Paolo Buzzi, *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915. Il sottotitolo dell'opera evidenzia, secondo la logica del movimento, l'indefinitezza del contenuto, che a sua volta vuole rispondere a istanze di differenti generi letterari e espressivi.

<sup>49</sup> Corrado Govoni, *Rarefazioni e Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

<sup>50</sup> *Parole consonanti vocali numeri in libertà*, volantino, Milano, Direzione del Movimento futurista, 11 febbraio 1915.

Attivissimo creatore di tavole *parolibere*, Cangiullo rivela un'inventiva fervidissima nel piegare – sempre con una componente molto ludica – la scrittura a tipi di comunicazione “altra”; nel 1919 dà alle stampe *Caffèconcerto*<sup>51</sup>, con il quale supera la stessa definizione di libro (o rivista), dato che l'organizzazione dell'opera richiama uno spettacolo di teatro di varietà. Stampato su fogli di diversi colori, alla copertina-sipario fa seguire una riproduzione del biglietto d'ingresso per poi presentare, nelle pagine, i diversi personaggi che animano la serata, composti da lettere e simboli tipografici<sup>52</sup>.

Da questo momento, si può considerare la questione da un doppio punto di vista, scindendo negli interventi teorici la componente sinestetica da quella più propriamente letteraria e considerando il punto di arrivo della prima il manifesto *Il Tattilismo*<sup>53</sup> del 1921, che segue alla realizzazione dei complessi plastici in ambito artistico e risulta premessa a creazioni come il *Depero futurista*<sup>54</sup> e le lito-latte, nonché ad alcune scelte relative ai materiali impiegati in periodici, come il numero futurista di “Campo grafico”<sup>55</sup>.

Dal punto di vista propriamente letterario, l'ultimo e più importante intervento sulla scrittura di Marinetti è il *Manifesto futurista del Romanzo sintetico*<sup>56</sup>, del 1939, a firma anche di Luigi Scivo e Piero Bellanova, che codifica

---

<sup>51</sup> Francesco Cangiullo, *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1919.

<sup>52</sup> Enrico Crispolti, *L'ironia di Francesco Cangiullo*, in *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), a c. di Enrico Crispolti, Torino, Musei Civici, 1980, pp. 360-361; Claudia Salaris, *La rivoluzione in biblioteca*, in *Edizioni Elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del futurismo*, (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 19 dicembre 1995-27 gennaio 1996), a c. di Leonardo Lattarulo, Roma, De Luca, 1995, p. 28.

<sup>53</sup> Il manifesto de *Il Tattilismo* viene diffuso come volantino della Direzione del Movimento futurista con data 11 gennaio 1921; letto presso il Théâtre de l'Œuvre di Parigi il 14 gennaio dello stesso anno, viene pubblicato il 16 gennaio su “Comœdia”. Tradotto in russo e in tedesco compare rispettivamente su “Sovremennyj Zapad”, n. 1, 1922, e su “Der Futurismus”, nn. 2-3, giugno-luglio 1922.

<sup>54</sup> Op. cit.

<sup>55</sup> “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.

<sup>56</sup> Il manifesto viene inizialmente pubblicato sul “Giornale d'Italia” del 25 dicembre 1939, l'anno dopo viene riproposto come prefazione, dopo lo scritto introduttivo di Luigi Scivo, al romanzo di Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore*, cit.



una serie di caratteristiche relative al genere, già ampiamente circolanti da anni nella compagine futurista e più o meno condivise.

Il testo di questo manifesto, a parte un lungo prologo - abbastanza "passatista" - che ci mostra in allegoria la giovane e snella *Poesia* corteggiata dal nuovo "Romanzo sintetico" a scapito del "vecchio Romanzo" "*tatuato di minuzie vissute sotto labbroni che bavano il pettegolezzo*"<sup>57</sup>, è costruito per antitesi, mettendo in evidenza esempi letterari che si vogliono superare o migliorare<sup>58</sup> insieme alle nuove caratteristiche che dovrà avere il genere<sup>59</sup>. La particolarità su cui maggiormente si insiste è la sintesi (il romanzo dovrà infatti essere "*brevissimo completo*"<sup>60</sup>), ben esemplificata peraltro dal testo a cui viene premesso il manifesto

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 10.

<sup>58</sup> Fra i romanzi da "perfezionare" compaiono anche alcuni dello stesso Marinetti (*Mafarka il Futurista*, *Patriottismo insetticida*, *L'isola dei baci* - con Corra - e *L'alcova d'acciaio*) e di Benedetta (*Astra e il sottomarino*). Ivi, p. 11.

<sup>59</sup> "Il romanzo sintetico invece deve essere invece 1) *Brevissimo completo* tale da poter sviluppare l'intuizione del lettore fino a supporre tutto ciò che è 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 ecc accesi dalla generosità e beffa del disprezzo del gangsterismo acceso dal denaro 7) *Lirico* cioè ricco di 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 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 e degli ambienti 11) *Tattile rumorista* cioè sensibile quindi marcato dai contatti dai suoni e dai rumori piacevoli o spiacevoli dei corpi umani delle macchine e degli ambienti". Ivi, p. 11-12.

<sup>60</sup> Ivi, p. 11

nel 1940, ovvero *Picchiata nell'amore* di Piero Bellanova<sup>61</sup>, uno degli autori dello scritto teorico.

Nonostante il manifesto appaia nel 1939, gli elementi salienti di quello che avrebbe dovuto essere il romanzo sintetico erano già stati individuati - ed erano fonte di accese discussioni - nella metà degli anni Dieci, ad opera di quel gruppo di letterati che gravitava intorno al futurismo di Marinetti ed era al centro di iniziative editoriali legate anche alla pubblicazione di numerosi periodici<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Il romanzo è costituito da sole quattordici pagine, molte delle quali con brani *paroliberi* e inserzioni di immagini tipografiche; la vicenda viene ricostruita con esattezza nel succedersi cronologico della vicenda da un "*indice passatista*", inserito appositamente alla fine del romanzo, che dimostra come la storia narrata sia completa sebbene estremamente sintetica e come, sulla base dei diversi punti trattati, avrebbe potuto essere sviluppata in forma analitica tradizionale: "Per dimostrare che '*Picchiata nell'amore*' è un romanzo completo pur se brevissimo, credo opportuno far seguire un indice che dimostri con lampante chiarezza come siano più che sufficienti i fatti a cui do risalto nel mio romanzo sintetico per far supporre al lettore gli sviluppi delle azioni. Ecco infatti come senza aggiungere alcun episodio nuovo si possa sviluppare questo romanzo sintetico simultaneo in uno dei soliti romanzi analitici. [...]". lvi. p. 29.

<sup>62</sup> Nella corrispondenza di Mario Carli con Remo Chiti si fa riferimento già dal '16 ad un manifesto del romanzo futurista, alla cui stesura avrebbero concorso lo stesso Carli e Oscar Mara (Attilio Franchi). Non vi è traccia nelle uscite ufficiali del manifesto - aspramente criticato da Chiti - e l'unico scritto teorico che in quell'anno esce a firma di Bruno Corra, A. Ginanni, Remo Chiti, E. Settimelli, M. Carli, Oscar Mara e Nannetti è *La scienza futurista*, apparso in volantino e sul n. 2 de "L'Italia futurista", del 15 giugno 1916. "[...] Ho veduto il manifesto sul romanzo futurista, prima che Emilio te lo spedisse. Mi dispiace che tu ne sia stato collaboratore; spero in minima parte però! È una balordata: già per chi è delle nostre teorie è una prostituzione troppo evidente: si può fare un manifesto futurista e nello stesso tempo renderlo originale con un contributo razionale e personale: lì sono raccolti tutti gli accoppiamenti di parole ormai digeriti del futurismo; nessuna persuasione, nessuna genialità. Bella scoperta scrivere un manifesto per dire: non scriviamo più romanzi di trecento pagine ma di una! Le esclusioni che vi sono fatte sono contraddittorie colla imparzialità di visione comune a noi, e in parte alle affermazioni per il nuovo genere di romanzo. Già l'affare si riduce allora a una questione di parola: romanzo o lirica, e chi se frega? Eppoi, perché Oscar Mara tendeva a farsi una privativa di questo manifesto già preveduto e compreso nelle riforme letterarie anteriori? Specialmente scritto a quel modo, senza visioni personali, il manifesto è di tutti i poeti futuristi o tutti dovrebbero firmarlo; io per esempio non lo firmerei; perché avrei detto altre cose e scritte in altro modo. Non ti impressionare di questa critica dopo che sai che Oscar mi ha trattato male; ma siccome era tutta sua bontà che me lo faccia stimare, ora che questa bontà non esiste più, ecc ecc... Guai a te se ci hai collaborato per più di due punti e virgola! [...]". Remo Chiti a Mario Carli, Firenze, 21 aprile 1916. MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.2.25. Remo Chiti torna sulla questione del manifesto, con toni meno polemicici, in un'altra missiva a Mario Carli, il 26 aprile 1916. MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli. 3.2.2.35.

Il testo del '39 riporta il genere del romanzo ad un aspetto più tradizionale della pagina - legato anche alla qualità narrativa mantenuta al di là dell'estrema sintesi - che risulta meno innovativo e sperimentale rispetto a romanzi ben precedenti come quello di Buzzi, *L'ellisse e la spirale*, con i suoi particolarissimi "diagrammi a linea curva"<sup>63</sup>, o a interventi come *Parole consonanti vocali numeri in libertà*. Nondimeno il manifesto, quando è accluso nel libro di Bellanova del 1940, è preceduto da uno scritto teorico di Scivo, in cui viene rilevato che quel romanzo ha applicato, ove necessario, quanto già codificato dal futurismo in ambito di aspetto tipografico e *paroliberismo*:

"[...] Il Bellanova ha dovuto obbedire anche alle urgenze di questa impaginazione usando una movimentata varietà tipografica in armonia colle esigenze futuriste di questo romanzo. Ciò non per uno sciocco desiderio di bizzarria, ma per l'imperiosa necessità che impone questa nuova maniera di narrare, proprio quando le presse della sintesi stringendosi accelerano il processo della distillazione del dramma quindi della sua essenza e della sua emozione concentrata. [...]"<sup>64</sup>

In questo senso, l'altro intervento teorico (che segue cronologicamente il manifesto *Il Tattilismo*), e come il *Manifesto futurista del Romanzo sintetico* è dedicato alla pagina scritta ma nella direzione specifica di una rivoluzione tipografica e visuale del testo, è *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*,

---

<sup>63</sup> *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, di Buzzi è un'opera di grandissima originalità per le sue caratteristiche: si tratta infatti di un romanzo che integra testo, *parolibere* e immagini in funzione narrativa per il completamento della trama. Le tavole alla fine del romanzo non sono accessorie, ma contengono il finale dell'opera: definite "diagrammi a base di linea curva", sono diciannove disegni in bianco e nero (tranne l'ultimo che include il rosso) che mescolano scrittura tipografica a tratti e scritte eseguiti a mano, con un prevalere di linee chiuse, essendo le raffigurazioni circoscritte da spessi contorni neri, molto spesso rievocanti forme precise, in una tensione che si scioglie nella tavola finale, aperta e idealmente tendente verso l'alto.

<sup>64</sup> Luigi Scivo, *Presentazione*, in Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore*, cit., p. 6.

pubblicato nel maggio 1942 sulla rivista "Graphicus" da Marinetti<sup>65</sup>. Si tratta dell'ultimo manifesto futurista dedicato all'argomento, caratterizzato da una volontà indubbiamente riassuntiva rispetto a quanto già fatto nell'ambito dell'arte tipografica. Vengono infatti presentati, anche attraverso illustrazioni, gli esempi, secondo Marinetti, più riusciti e innovativi fra i testi variamente prodotti dal movimento nel suo più che trentennale percorso.

La caratteristica peculiare del manifesto è però di utilizzare esso stesso una serie di accorgimenti che lo rendono esemplare nel presentare quelle stesse innovazioni che va a descrivere, sulla scorta - e in misura decisamente più ridotta e controllata - di quanto già fatto sul numero futurista di "Campo grafico", cui chiaramente l'intervento pur con differenti modalità (solo quello su "Graphicus" si configura nello specifico come "manifesto") si ispira per scelte distributive (pubblicazione su un periodico), di impaginazione e tipografiche.

#### IL NUMERO FUTURISTA DI "CAMPO GRAFICO"

Il numero futurista di "Campo Grafico"<sup>66</sup> non costituisce, nello specifico, un intervento teorico interno al futurismo, e non presenta sulle sue pagine un manifesto stilato da Marinetti o da aderenti al movimento. Ciò nondimeno, risulta invece un agile compendio, ricco di esempi, di quanto fatto precedentemente in ambito grafico-tipografico dai futuristi e di quanto si stava facendo in quel momento all'interno del movimento, soprattutto in relazione all'applicazione dei principi elaborati rispetto alla comunicazione pubblicitaria stampata. In questo, come si è detto, fornisce un modello imprescindibile per il numero futurista di "Graphicus", in cui il manifesto, questa volta presente e stilato dallo stesso Marinetti, alterna elementi dei testi teorici pubblicati dal futurismo nel corso degli

---

<sup>65</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in "Graphicus", Torino-Roma, a. XXII, n. 5, maggio 1942.

<sup>66</sup> "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939. Molte delle informazioni - presentate nel paragrafo - su "Campo Grafico" e il gruppo di persone che diede vita e mantenne in piedi l'iniziativa, sono state gentilmente fornite a chi scrive da Massimo Dradi dell'Associazione Culturale Studi Grafici di Milano, figlio di Carlo Dradi, al quale vanno sentiti ringraziamenti.

anni ad esempi visivi e nuove realizzazioni sulla base degli stessi principi; tant'è che nello scritto si fa esplicito riferimento a questa pubblicazione come alla *"recentemente decisiva [...] rivista futurista Campo Grafico di Enrico Bona in collaborazione coll'aeropittore futurista Andreoni"*<sup>67</sup>.

Sebbene Marinetti ascriva subito al movimento la rivista, bisogna rilevare come *"Campo Grafico"* fosse una pubblicazione lontana dal futurismo - e per certi versi persino antitetica - dato che le sue simpatie andavano ai movimenti avanguardistici europei, al Bauhaus, ai principi architettonici di Le Corbusier e Loos, nonché, in ambito italiano, ai giovani astrattisti che gravitavano intorno alla Galleria milanese del Milione. Solamente l'ultimo numero dimostra un'adesione piena al futurismo, con una decisione che si rivela di rottura, estetica e politica, rispetto all'orientamento espresso nei numeri precedenti, ma indirizzato pur sempre a evidenziare i profondi contatti con la modernità in arte, espressi anche attraverso il linguaggio tipografico e le scelte grafiche<sup>68</sup>.

Autore di questo cambio di rotta nella rivista è Enrico Bona, che subentra nella direzione del periodico per questo numero conclusivo dell'esperienza. Insieme ad Attilio Rossi, che era stato il fondatore e il primo direttore di *"Campo Grafico"* - dal 15 gennaio 1933 fino al febbraio 1935 quando aveva abbandonato l'Italia - e a Luigi Minardi e Carlo Dradi, che gli erano succeduti nella direzione,

---

<sup>67</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in *"Graphicus"*, cit., p. 5

<sup>68</sup> La rottura con i numeri precedenti viene sottolineata, senza una reale considerazione della novità dell'uscita diretta da Bona, da Giulia Mainetti nel 1996, nel suo volume dedicato ad Attilio Rossi: *"Nel 1935 Rossi fu costretto ad abbandonare la direzione della rivista e a lasciare l'Italia. Lo sostituì prima Luigi Minardi, uno dei più anziani ed esperti collaboratori, poi Carlo Dradi, infine nel 1939 la direzione passò a Enrico Bona che portò a termine l'avventura campista con un ultimo infelice numero in cui la copertina e l'articolo di fondo erano interamente dedicati alle nostalgie tipografiche del Futurismo (e alla sua verbo-visualità), in antitesi a tutti i principi campisti"*. Giulia Mainetti, *Attilio Rossi, le opere 1933-1994*, Firenze, Giunti, 1996, poi Giulia Mainetti, *L'irripetibile avventura di Campo Grafico*, in *Campo Grafico, la sfida della modernità*, a cura di Massimo Dradi e Pablo Rossi (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 18 novembre - 6 dicembre 2003), Milano, Centro di Studi Grafici, 2003. L'analisi dell'uscita futurista non considera, inoltre, altro nel fascicolo che non siano la copertina e l'articolo di fondo, mentre il numero nella quasi totale interezza presenta impaginazione, grafica, disegni e tipografia di matrice futurista realizzate in collaborazione dallo stesso Enrico Bona e da Cesare Andreoni.

Bona fa parte del primo nucleo di collaboratori del periodico<sup>69</sup>. Viene infatti dallo stesso ambiente: è anche lui un “tecnico”, come gli altri tipografi milanesi volontari, che, dopo una serie di incontri di discussione, decidono - in una trattoria di via delle Asole - di partecipare all’iniziativa di stampare una rivista dedicata alla grafica, fornendo in forma gratuita il proprio lavoro nelle ore serali, in stabilimenti di industriali (per ogni numero uno diverso) che si prestano a lasciar utilizzare, anche in questo senza alcuna retribuzione, le macchine per la realizzazione del periodico.

Se precedentemente “Campo Grafico” aveva sempre optato per una dimensione ridotta a poche pagine, in modo da facilitare l’inserimento di novità, senza rendere troppo impegnativo il lavoro - costoso - di realizzazione e mantenendo “agile” la pubblicazione, perfettamente apribile per lo scarso numero di fogli, Bona decide per l’ultimo numero di realizzare un’uscita tripla. L’aumento considerevole del volume comporta difficoltà pratiche di realizzazione, a partire dalla legatura e dalla spillatura (che, visto il numero di pagine, dovette essere apposta sopra - al posto che sul dorso, come di consueto - con il conseguente rischio di cedere con il tempo), in considerazione anche del fatto che le “carte” impiegate (senza contare gli inserti in altri materiali) avevano una grammatura differente fra loro<sup>70</sup>.

Il numero diretto da Bona, “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria” - tale è il sottotitolo per quest’ultimo volume a tema del periodico -, riporta come data di uscita marzo-maggio 1939; ma è probabile - alla luce dell’emergere di nuova documentazione -

---

<sup>69</sup> Il gruppo di “Campo Grafico”, pur essendo molto unito - le persone che ne facevano parte mantennero contatti anche dopo l’esperienza, continuando le discussioni sugli argomenti legati alla modernità in tipografia - è estremamente “mobile” rispetto alla composizione: a parte, infatti, Attilio Rossi, che nel 1935 si sposta in Argentina (in realtà per un’offerta di lavoro, più che per motivi di persecuzione politica), Carlo Dradi abbandona l’esperienza nel 1938 perché inizia a lavorare nello studio grafico Mazzali. Enrico Bona entra a far parte del gruppo dal secondo anno di vita del periodico e, come detto, ne assume la direzione nel 1939.

<sup>70</sup> Il formato della rivista rimane lo stesso (24 x 32 cm) per tutto il periodo di pubblicazione (compreso l’ultimo numero) dal 1933 al 1939 e molte delle copertine vengono stampate in *offset*, in sei colori, a scopo dimostrativo. In totale, le uscite, mensili, di “Campo Grafico” ammontano a sessantasei numeri. Vedi Campo Grafico, *la sfida della modernità*, a cura di Massimo Dradi e Pablo Rossi, cit. p. 12.

che in realtà l'effettiva distribuzione fosse stata di molto posticipata, quasi sicuramente alla seconda parte dell'anno 1940<sup>71</sup>. Il costo del fascicolo, per l'occasione, viene più che raddoppiato, raggiungendo le dodici lire al posto delle cinque richieste per i numeri singoli, mentre gli abbonati lo riceveranno senza maggiorazioni rispetto alle trenta lire pagate per l'abbonamento annuale (che di fatto, in ogni caso, non coprirà che le uscite fino a maggio).

Enrico Bona si avvale della collaborazione di Cesare Andreoni e Pino Masnata per i testi, e dello stesso Andreoni per le realizzazioni grafiche. Il numero è pienamente connotato come futurista fino a pagina 102, con la pubblicità degli aeroplani "Caproni" realizzata su cartoncino azzurro da Andreoni e Bona; mentre la seconda parte della rivista, con le rubriche (*Rassegna del brutto, Informazioni e notizie*, etc.), gli articoli e le pubblicità solite, segue le caratteristiche consuete dei numeri precedenti di "Campo Grafico".

Nonostante Bona riesca a far uscire un unico numero della rivista, nel redazionale all'inizio del fascicolo (*Cronaca*), rivela, da un lato il proprio impegno nel tentare di non far fallire il periodico, che per ragioni economiche era sempre sull'orlo della chiusura, e dall'altro la volontà di rendere omaggio con un volume che si ispirasse ai principi dell'arte futurista ad un movimento che Bona ritiene vitale e apportatore da un trentennio di continue novità nell'ambito della grafica:

"Da molto tempo Enrico Bona coltivava l'idea e la speranza di dar forma la meno indegna possibile a un fascicolo di 'Campo Grafico' dedicato al Futurismo e al suo Fondatore. Condizioni favorevoli all'attuazione dell'idea si sono verificate solo recentemente, dopo

---

<sup>71</sup> Su una cartolina, intestata con i dati della rivista ("campo grafico/ rivista di estetica e/ di tecnica grafica/ milano, corso venezia 1/ telefono numero 70312") e indirizzata all'abbonato Bruno Giannini di S. Angelo Lodigiano, scritta il 21 giugno 1940 - ma timbrata in uscita da Milano, sembra, il 24 luglio 1940 e in entrata a S. Angelo Lodigiano il 25 dello stesso mese e anno -, si legge, a firma di Enrico Bona, con timbro della rivista: "Vogliate scusare l'ulteriore ritardo, comprensibile per diverse circostanze. Vi assicuriamo che il vostro abbonamento 1939 sarà completato di quanto di diritto. Appena possibile sarà ultimato il grosso fascicolo di prossima edizione. Gradite cordiali saluti. Enrico Bona". Ringrazio Massimo Dradi per avermi segnalato e fornito la riproduzione del documento e Mauro Chiabrando (direttore di Charta) che l'ha reperita, la conserva e ne ha, in questo caso, permesso la riproduzione.

trascorso cioè un periodo di fatiche e di resistenza a tutta prova prodigate all'unico scopo di tirare a galla e reggere con ostinata fede le sorti della rivista che un anno fa era per soccombere tra gravi difficoltà d'ordine redazionale ed economico. Questi cenni, qui, detti sì anche per accaparrare positive simpatie al periodico, valgono anzitutto per giustificare da un punto di vista morale particolare l'enorme ritardo con cui appare nel mondo grafico questa documentazione sulla precedenza assoluta e finora ignorata o quasi che va riconosciuta e rivendicata al futurismo italiano e al suo Capo in merito al rinnovamento rivoluzionario delle espressioni grafiche. Tale giustificazione, che è al tempo stesso aperta dichiarazione di fede nell'italianità nell'originalità nell'attualità dei principi fondamentali del futurismo, riuscirà forse più difficile se non impossibile ad altri meno giovani e quindi non ignari, siano essi grafici professionisti o dilettanti, che da tempo immemore o solo da poche stagioni tengono il mestolo nel calderone delle polemiche e delle esibizioni grafiche. Una scusa li potrà salvare: quella di essere stati vittime dei propri preconcetti e di quelli di una larga zona di pubblico e non solo del pubblico che nel futurismo altro non sa vedere se non un movimento di esaltati incompresi e incomprensibili. Ma non è mai troppo tardi per ricredersi e confessare a piena voce che il futurismo oggi è più vivo e vigoroso che mai e più che mai i suoi principi si rivelano atti a soddisfare il bisogno di continuo superamento ch'è nelle aspirazioni dei giovani. Siano intese queste affermazioni solo in riferimento alle opere grafiche e per quel tanto di collaborazione che il grafismo chiede al genio dei poeti e degli artisti. Nessuna pretesa del resto di una qualunque perfezione raggiunta



con questo fascicolo. Doveva essere ed è per il momento soltanto una rassegna resa viva dalle ovvie deduzioni che ciascuno può trarne nelle contingenze artistiche grafiche pubblicitarie attuali.”<sup>72</sup>

Dall’editoriale emerge dunque, non solo, un cambio di prospettiva rispetto alle precedenti uscite del periodico, nelle quali si era mantenuta costante la lontananza dall’idea di un’ “arte tipografica” fine a se stessa, prediligendo invece la considerazione strumentale del mezzo tipografico quale veicolo per la trasmissione dell’arte vera e propria, ma anche la continuazione della sottile polemica nei confronti di esperienze grafiche giudicate obsolete, come quella de “Il Risorgimento grafico” di Raffaele Bertieri, contro cui l’editoriale sembra ancora una volta scagliarsi, più che alimentare una discussione interna a “Campo Grafico” stesso relativa ai modelli di riferimento.

L’ultima parte dell’intervento di apertura di Bona è dedicato ai ringraziamenti, in primo luogo a Marinetti, che, si intuisce, ha un ruolo secondario ma non assente nella pubblicazione del fascicolo, se non altro per il suggerimento di impiegare Masnata e Andreoni per la parte teorica e grafica<sup>73</sup>, e per l’articolo-centone fornito. Sebbene inizialmente il capo del futurismo mantenga un ruolo defilato rispetto all’iniziativa, accontentandosi di dare il suo *placet* e fornendo suggerimenti, è interessante notare come l’uso fatto di un periodico di matrice non futurista (se non addirittura anti-futurista), per propagandare il linguaggio estetico e l’idea di un primato del movimento nella grafica, si riveli per lui un esperimento riuscito, da replicare in breve tempo nell’esperienza di “Graphicus”, in virtù anche della qualità del prodotto ottenuto che ne fa una sorta di manifesto visuale del

---

<sup>72</sup> Enrico Bona, *Cronaca*, in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., p. 59.

<sup>73</sup> “Preme ora inviare un devoto entusiastico ringraziamento a Sua Eccellenza F. T. Marinetti per l’alto inestimabile concreto generoso interessamento accordato a questa pubblicazione, e, implicitamente ai moderni indivisibili problemi letterari-grafici-editoriali per i quali trent’anni fa il Suo genio anticipatore aveva tracciato soluzioni basilari insuperate. E con grato animo vanno ricordati pure il pittore Cesare Andreoni e il poeta Pino Masnata designati da S. E. Marinetti ad aiutare l’opera del redattore, nonché tutti gli altri collaboratori gli inserzionisti, i tipografi e stampatori, e infine gli abbonati e i sottoscrittori. Milano, luglio 1939-XVII”. Ivi.

futurismo, da una parte, e fornisce, dall'altra, uno standard per come dovrebbero essere, dal punto di vista grafico, pubblicitario, tipografico, i periodici del movimento<sup>74</sup>. In questo "Campo Grafico" si differenzia dall'uso - tutt'altro che limitato - fatto fino a quel momento della stampa "altra" a fini propagandistici da Marinetti, in quanto il messaggio teorico viene trasmesso con il linguaggio del futurismo e in linea con le sue proposte di innovazione.

Per quanto riguarda invece il lungo testo dello stesso Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, che si sviluppa - con inserimenti - per una ventina di pagine, in realtà, a parte l'inizio, in cui si rivolge direttamente ai grafici d'Italia<sup>75</sup>, il testo non è altro che una raccolta di brani tratti perlopiù dal manifesto del 1913, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, con le aggiunte che erano state apportate - ad esempio al paragrafo sull'arte tipografica - nelle successive pubblicazioni del testo su "Lacerba". Interessante notare, come, proprio in relazione a quanto affermato rispetto all'arte tipografica ("*Noi useremo in una medesima pagina tre o quattro colori d'inchiostro e anche 20 caratteri tipografici diversi*"<sup>76</sup>), il paragrafo che la riguarda sia l'unico ad essere scritto in rosso (insieme al titolo a righe alternate col nero), almeno per la prima pagina, dato che il seguito del testo, separato da ben quattro pagine di illustrazioni e inserti, senza che ci sia nemmeno lo stacco di un punto, prosegue in semplice grassetto nero. D'altra parte, al suggerimento di utilizzare caratteri differenti (oltre che i differenti stili dello stesso carattere) nella stessa pagina, viene incontro la scelta di inserire le didascalie delle illustrazioni in corsivo e molto più in piccolo, rispetto ai numeri che le contraddistinguono e al testo. Il contrasto è poi accentuato

---

<sup>74</sup> Sempre considerando che nel momento in cui appare il numero futurista di "Campo Grafico", in realtà, la parabola delle iniziative editoriali in ambito di periodici è in fase discendente: l'ultimo nato di Mino Somenzi "Artecrazia" ha in realtà chiuso all'inizio del 1939 e il ruolo ufficiale di organo di diffusione del movimento, con l'avvallo di Marinetti passerà nel 1941 a "Mediterraneo futurista".

<sup>75</sup> "Cari grafici d'Italia mi rivolgo alla vostra celebrata intelligenza novatrice e alla vostra squisita sensibilità perché venga realizzata questa nostra rivoluzione futurista delle parole in libertà e poesia pubblicitaria. Era nel maggio 1913 sconvolgente ora è indiscussa quindi urgente. Pubblicavo allora su tutti i giornali del mondo [...]". Filippo Tommaso Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", cit., p. 63.

<sup>76</sup> Ivi, p. 70.

dal fatto che la maggior parte delle figure riguarda testi *paroliberi* o tavole sinottiche realizzati con caratteri diversissimi, fra loro e rispetto a quello scelto per l'articolo di Marinetti<sup>77</sup>.

Risulta estremamente interessante rilevare la quantità e la tipologia delle riproduzioni scelte per illustrare lo scritto. La continuità e armonia visuale delle pagine 64 e 65 (due pagine aperte) è garantita dal fatto che tutte e quattro le illustrazioni sono riproduzioni di pagine stampate - tratte peraltro da uno stesso testo, cioè il marinettiano *Zang Tumb Tuum* - posizionate nella zona alta del foglio e incorniciate da una spessa linea nera per quanto riguarda la seconda e la quarta (quindi la seconda di ciascuna pagina). Il resto dell'articolo presenta una maggiore varietà nella disposizione delle figure e nei colori impiegati per la riproduzione. A pagina 66-67, vengono infatti presentati tre esempi, questa volta tratti da un'altra opera di Marinetti del 1919, *Les mots en liberté futuristes*, movimentando però l'impaginazione: ad una prima tavola sinottica inquadrata da una linea nera, si affianca, ma spostata verso il basso, un'altra immagine, questa volta senza cornice e stampata in rosso; la terza riproduzione si trova sulla pagina a fianco, impressa in nero ma con bordo rosso. Le due pagine successive sono invece interamente dedicate a Cangiullo e al suo *Caffè Concerto*, del quale riproducono le scene numero 4, 10 e 13, ancora una volta nella parte alta delle due facciate, ma con la particolarità di far continuare logicamente la scritta attraverso le tre didascalie; la quarta illustrazione, che presenta non più esempi di arte tipografica con "lettere-animate" ma una pagina esclusivamente scritta - che corrisponde a quella conclusiva dell'opuscolo di Cangiullo - ha invece una didascalia propria ed è distinta dalle altre tre, cui è affiancata, da una spessa inquadratura nera.

Dalla pagina 70 dell'articolo di Marinetti, grafica, tipografia, scelte di impaginazione e materiali divengono estremamente interessanti. Le illustrazioni 12 e 13, tratte da *Rarefazioni e parole in libertà* di Corrado Govoni e da *L'ellisse e la spirale* di Paolo Buzzi, oltre alla continuazione del testo nelle due didascalie, vedono l'impiego dei due colori nero (Govoni) e rosso (Buzzi) per la stampa. La selezione del testo dalle due opere è significativa; la prima è una vera e propria

---

<sup>77</sup> Basti pensare al solo contrasto visivo creato dalla contrapposizione di caratteri con "grazie" e senza (senza contare la frattura delle pagine, le dimensioni alterate e le riproposizioni grafico immaginifiche delle tavole sinottiche).

immagine: *Fresca fucileria della pioggia* rappresenta infatti graficamente lo scroscio dell'acqua che cade fittamente; mentre la seconda, di Buzzi, è la pagina de *Il Volo*, già precedentemente riprodotta in forma autonoma e con diverse modalità (anche come semplice brano *parolibero*<sup>78</sup>) su pubblicazioni futuriste, e - nell'economia del romanzo - vera e propria tavola sinottica, volta ad illustrare le caratteristiche dell'azione richiamata dal titolo, attraverso la reiterazione della parola "ali". La novità più grande non è però nell'arbitraria assegnazione del colore rosso all'arte tipografica di Buzzi, quanto nell'aver creato, da parte di Bona, una composizione nuova e autonoma rispetto ai testi di riferimento: l'immagine della pioggia e della scritta di Govoni si sovrappone parzialmente - in trasparenza - alla pagina di Buzzi, creando un efficacissimo contrasto tridimensionale (come se nel cielo percorso da aerei de *L'ellisse e la spirale* cominciasse a piovere a dirotto). Si tratta di una suggestione che passa tanto attraverso l'effettivo impiego dell'immagine (la pioggia), quanto attraverso l'uso semantico dei significanti (le parole che rappresentano gli aerei, ma anche la loro disposizione rispetto alla parola e ai segni che indicano la pioggia).

A questo punto dell'articolo - e del fascicolo - viene però operata una scelta radicale: l'illustrazione prevale sull'unità logica dello scritto, spezzando - come si è precedentemente rilevato - il testo sulla *Rivoluzione tipografica* in due sezioni, molto lontane fra loro, e ulteriormente distanziate dalla non continuità nell'uso dei colori (prima rosso e poi nero in grassetto).

Sono infatti inseriti tre fogli di tavole fuori testo, in materiale differente rispetto alla carta patinata impiegata per l'articolo e, in generale, per la maggioranza delle pagine della rivista. Due delle pagine delle tavole, riproducenti *Notte* di Corrado Govoni, *Con Boccioni a Dosso Cassina* e il testo su *L'enaarmonismo* di Luigi Russolo, sono infatti in carta giallina, porosa e abbastanza spessa, di grammatura differente rispetto alle patinate fra cui sono inserite.

Le due facciate che ospitano il brano *parolibero* di Marinetti, e che vengono percepite come un'unica composizione una volta aperto il fascicolo, possono essere considerate, insieme alla tavola di Govoni, quali esempi di innovazione

---

<sup>78</sup> Il capitolo era stato pubblicato, come brano indipendente di parole in libertà e senza elementi sinottici, su "Lacerba": Paolo Buzzi, *Volo*, in "Lacerba", Firenze, a. II, n. 1, 1 gennaio 1914, p. 6.

tipografica (tavole sinottiche, appunto) e collegate logicamente al testo di Marinetti che vanno a illustrare, mentre decisamente più difficile risulta, ricollegare all'argomento dell'articolo lo scritto di Luigi Russolo - impaginato, così come il poema di Marinetti, precedentemente da Depero<sup>79</sup> in un contesto differente - sull'ultima facciata dei fogli, prima della ripresa dello scritto sulla rivoluzione tipografica futurista.

*L'enarmonismo* è inserito come omaggio all'operato grafico di Depero, non in quanto testo di teoria musicale, anche se certamente evidenzia la preminenza del futurismo nell'aver creato, in ogni ambito, realizzazioni che hanno funto da modello - più o meno dichiarato - sia in Italia che all'estero<sup>80</sup>. L'argomento principale è la difesa della lettura, data precedentemente da Russolo,

---

<sup>79</sup> Sia *Con Boccioni a Dosso Cassina* di Marinetti, sia *L'enarmonismo* di Russolo compaiono nella pubblicazione di Fortunato Depero, "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, primavera 1932. Depero ne cura per l'occasione anche il riadattamento grafico, inserendolo logicamente nell'insieme stilistico della sua rivista, cosa che spiega l'immediata sensazione di non coerenza con l'impaginazione di "Campo Grafico", senza conoscerne la provenienza.

<sup>80</sup> "Non è la prima volta e non è cosa nuova che d'oltralpe ritornino a noi, sotto forma di novità, idee che dall'Italia molti anni fa vennero lanciate dai futuristi pel mondo. Naturalmente ritornano a noi con altri nomi e compiacenti corrispondenti italiani s'affrettano a parlarne guardandosi bene dall'accennare alle notissime fonti italiane futuriste. Non si può certo rimproverare al Futurismo di non aver dato pubblicità alle sue trovate; anzi una delle critiche fatte dagli artisti così detti 'seri' era alla disinvoltura con la quale i futuristi lanciavano le proprie opere, battendo a queste la gran cassa di una instancabile reclame. Ricordo ad esempio i risultati della nostra prima esposizione a Parigi da Berneim Jeune nel febbraio 1911, che nell'ottobre dello stesso anno erano visibili al 'Salon d'Automne': le tinte grigie, terrose, sporche della maggior parte dei cubisti ed avanguardisti francesi si erano chiarificate e purificate sotto l'influenza solare della nostra esposizione futurista. Ma non solo la veste colorata dei quadri aveva subito la nostra influenza: questa influenza è stata ancora più forte per la composizione e la concezione stessa del quadro. Tutti oramai sanno quale influenza abbia avuto la pittura futurista sull'arte in Russia. Ma qui almeno i russi hanno la onestà di riconoscere e proclamarsi seguaci del futurismo. L'architettura di Sant'Elia la vediamo realizzata nei paesi del Nord, in Germania sopra tutto. Le 'parole in libertà' di Marinetti hanno influenzato d'Annunzio (Notturmo). Molti cartelloni che tappezzano le vie d'Italia e d'Europa portano evidente l'influenza di Depero, e si potrebbero continuare gli esempi. Se queste nostre idee, lanciate da molti anni, ritornassero a noi arricchite o meglio concretate o più approfondite, noi saremmo orgogliosi di aver gettato semi che fruttano: ma ahimè! non è così. Molte volte le vediamo ritornare incompletamente realizzate, non capite, o capite a rovescio. [...]". Luigi Russolo, *L'enarmonismo*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", cit., p. 76.

dell'enaarmonismo<sup>81</sup> attraverso il rumore in natura (e non attraverso l'introduzione delle scale musicali orientali) con la realizzazione di strumenti volti a riprodurlo. Lo scritto, d'altra parte, così come Depero lo inserisce nel contesto della sua pubblicazione, rinuncia, a favore della comprensibilità delle informazioni che vuole trasmettere, a qualsiasi artificio visivo rispetto alla disposizione dei contenuti nella pagina. L'inchiostro blu, l'elegante composizione su due colonne (unica cosa che si richiama al vicino testo di Marinetti su "Campo Grafico") e il carattere dotato di "grazie" conferiscono alla pagina una studiata armonia, accentuata dall'unico elemento grafico, le righe blu sotto il titolo e appena sopra il nome di Russolo.

Ma la vera particolarità relativa agli inserti dell'articolo è data dal foglio di *cellophane* azzurro che si sovrappone alla pagina con *Notte* di Govoni, per il quale è evidente la volontà di realizzare, rispetto alla composizione - anche questa già conosciuta e pubblicata<sup>82</sup>, e qui usata come esempio di tavola sinottica - un'opera nuova che ne intensifichi il significato. Il foglio in materiale plastico, infatti, lascia vedere in trasparenza le scritte e il disegno sottostante, stampati in blu scuro, e crea con il giallo della pagina un colore molto intenso che allude, appunto, alla mancanza di luce notturna. In questo senso, l'originalità della scelta del materiale e la divertita, ma omaggiante, ironia che traspare nella modifica dell'opera di Govoni, si dimostrano in linea con l'operare futurista, rivelando però punti di contatto - soprattutto per la sperimentazione nell'uso di materiali nuovi e inconsueti per la pagina stampata - con i lavori che vengono illustrati nelle ultime tre pagine dell'intervento di Marinetti su "Campo Grafico".

La prima di queste ultime riproduzioni è dedicata alla *lito-latta* del 1932 di Tullio D'Albisola - nell'immagine mostrata aperta su uno dei "fogli" - che viene definita nella didascalia: *"una delle più ardite costruzioni editoriali futuriste che tanto rumore ha fatto nel mondo letterario e grafico creazione di Tullio D'Albisola per le 'Parole in libertà futuriste' di S. E. Marinetti libro stampato in lito a colori su*

---

<sup>81</sup> Luigi Russolo, *Conquista totale dell'enaarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi*, in "Lacerba", a. I, n. 21, 1 novembre 1913, pp. 242-245.

<sup>82</sup> Corrado Govoni, *Rarefazioni e Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

*fogli di latta dallo stabilimento Lito-Latta di Savona*<sup>83</sup>. Le altre due figure riguardano il volume Dinamo-Azari del 1927 (la copertina “imbullonata” e la composizione *parolibera-sinottica* di dedica all’interno) di Depero, indicato nella didascalia su due pagine come “di capitale importanza sia per l’audace concezione costruttiva del libro [...] sia perché Depero vi ha profuso la sua esuberante geniale fantasia futurista traducendo in forme tipografiche emozionanti il contenuto lirico polemico celebrativo dei testi”<sup>84</sup>. Sempre nella didascalia si rimanda ad altre illustrazioni - a corredo dell’articolo di Bona - sul libro, che illustrano come queste “forme tipografiche emozionanti” precorrano in alcuni casi il razionalismo e l’astrattismo<sup>85</sup>.

La scelta di pubblicare gli esempi editoriali realizzati con materiali inconsueti prevale anche per l’articolo che segue quello di Marinetti. *L’anguria Lirica*, altra *lito-latta* di Tullio D’Albisola, fa da corredo a un inserto editoriale, *Futurismo nel mondo*, che presenta un estratto di Lo Duca da “Origini” del 6 luglio 1939, pubblicato anche sul francese “Temps”, in cui si ribadisce - dando largo spazio al futurismo e ai suoi protagonisti nelle varie espressioni artistiche - la preminenza e il ruolo di modello di molti movimenti artistici italiani per quelli stranieri<sup>86</sup>.

Per quanto riguarda gli altri articoli pubblicati nella sezione “futurista” di “Campo Grafico”, sia quello di Masnata, che quello di Andreoni, nonché la riflessione conclusiva di Bona, seguono stilisticamente il modello già sperimentato per l’impaginazione e la grafica dello scritto di Marinetti, utilizzando per il testo un carattere senza “grazie”, con abbondanza di grassetto, ma con l’impiego esclusivo del nero, senza inserti in rosso, come invece si erano avuti nel primo articolo. Le illustrazioni sono ancora prevalentemente nella parte alta della pagina, ma risultano più libere, dato che nessuna di esse è inquadrata dallo spesso bordo nero

---

<sup>83</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., p. 77.

<sup>84</sup> Ivi, p. 78-79.

<sup>85</sup> Ivi, p. 79.

<sup>86</sup> Enrico Bona, *Futurismo nel mondo*, in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., p. 80.

che faceva da stacco nei fogli iniziali; rimane uguale inoltre anche lo stile delle didascalie, che spesso continuano dall'una all'altra uno stesso discorso esplicativo.

Il testo di Pino Masnata<sup>87</sup>, *La vittoria delle parole in libertà*<sup>88</sup>, si riallaccia a quanto scritto da Marinetti nella parte precedente del fascicolo, andando a parlare della naturale evoluzione di quanto preconizzato con il riproposto manifesto del '13, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà: le tavole sinottiche o parolibere "che hanno il torto o il pregio di chiamare in aiuto il senso della vista"*<sup>89</sup>. L'articolo propone una riflessione che partendo dal confronto istituito da Leonardo da Vinci su poesia e pittura, giunge a trovare proprio nella commistione di immagine e testo delle tavole sinottiche la soluzione al conflitto fra le due con il vantaggio comunicativo della seconda. Passa quindi a illustrare le caratteristiche plastiche e di simultaneità delle tavole *parolibere* andando a individuare le caratteristiche precipue degli autori e artisti che si sono cimentati nello specifico nella disciplina.

A corredo illustrativo vengono presentate tre tavole sinottiche dello stesso Masnata, il cui *paroliberismo* è descritto da Marinetti, in un brano riportato nell'intervento, in questi termini:

“Il Paroliberismo di Pino Masnata è originale espressivo  
aggressivo condensato e straripante  
Compenetrazioni violente di stati d'animo lontani e  
paesaggi lirici di parole presente  
Ogni lettera grafica è un soggetto di periodo una nota  
saliente di sinfonia una strofa di poesia una valore  
plastico  
In questi paesaggi disegnati o costruiti tipograficamente  
ogni parola suggerisce mediante la sua tipica architettura

---

<sup>87</sup> Pino Masnata aderisce al futurismo nel 1919 grazie alla conoscenza di Marinetti e Paolo Buzzi. L'iniziale orientamento della sua produzione al *paroliberismo*, a partire dagli anni Venti si tramuta in un interesse sempre maggiore per la sintesi teatrale, e per le nuove tecnologie di comunicazione. Firma nel 1933 il *Manifesto futurista della radia* con Marinetti.

<sup>88</sup> Pino Masnata, *La vittoria delle parole in libertà*, in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., pp. 85-88.

<sup>89</sup> Ivi, p. 87.



plastica pensieri sentimenti e sensazioni che si innalzano  
si snodano con un vigore lirico originalissimo sonoro e  
plastico

La alluminazione delle lettere iniziali nei codici antichi  
era un diversivo artistico e ornamentale sulla calligrafia  
fitta e uguale del testo

Dalla modernità alluminatrice di Pino Masnata le parole  
vengono immensificate

Oltre il loro intimo dilagare di suggestioni, esse  
inondano di significati inattesi il lettore, mediante il vario  
sviluppo della loro forma esteriore

Dunque poesia prevalentemente plastica che organizza e  
stabilisce i suoi silenzi e le sue pause cioè i suoi spazi  
bianchi musicali<sup>90</sup>.

Rispondono perfettamente a questa lettura le due tavole sinottiche-*parolibere* *Ambizione* e *Incomprensione*, presentate a pagina 86 e 87; veri e propri disegni realizzati, non propriamente tipograficamente (i caratteri sono tracciati a mano), ma comunque attraverso un utilizzo quasi esclusivo delle lettere dell'alfabeto. Con una ricchezza inventiva e una capacità di suggestione notevole, Masnata trasforma davvero i suoi capolettre (e non solo) in immagini degne delle istoriazioni dei codici miniati medievali: la parola "ambizione", arricchendosi esclusivamente di una sottolineatura e di un tremolante segno a penna, diventa una macchina da cucire; la spiegazione di cosa si sta cucendo si trasforma nella tela della bandiera confezionata grazie - come si legge nella ruota che costituisce il meccanismo della macchina - al movimento impresso "da un gentile lieve piede femminile"<sup>91</sup>. Allo stesso modo, ma con molta più ironia, sottolineata dalla presenza di un puntino di "i" che si trasforma in un sole sornione, *Incomprensione* mette in scena le differenze nel sentire amoroso fra uomo e donna, trasformando la "A" di "ami"

---

<sup>90</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *ivi*, p. 86-87.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 86.

nella facciata di una chiesa, la “m” nelle navate con colonne, la “l” nel campanile, e le due “T” di “tanto” nelle testate di un letto<sup>92</sup>.

La terza tavola, che è poi quella con cui si apre l’articolo e che molto elegantemente affianca il nome dell’autore, “Pino Masnata poeta futurista”, è *Aeroplani*, una *aeropoesia* sinottica del 1933 allegata come tavola fuori testo al libro *Canti fascisti della metropoli verde*<sup>93</sup> del 1935 e precedentemente proposta su “Futurismo”<sup>94</sup>. La composizione *parolibera*, svolta in verticale su un foglio lungo 50 centimetri e largo 21 crea efficacemente l’illusione di uno stormo di aeroplani da guerra in formazione, attraverso le “T” maiuscole con cui iniziano gli aggettivi che vengono affiancati ad una serie di mestieri.

Le ultime due tavole sinottiche a corredo dell’articolo riproducono significativamente delle pagine tratte da *Viaggio di Gararà*<sup>95</sup> del 1931, uno dei romanzi scritti da Benedetta Cappa, moglie di Marinetti, e sono espressione di quello sviluppo del *paroliberoismo* in direzione non strettamente “tipografica” (in quanto non vengono impiegate parole, né, come in Cangiullo, l’elemento base della comunicazione scritta, le lettere), attraverso una scrittura segnica che è registrazione automatica di stati d’animo e pensieri, priva dell’intervento della coscienza (e di cui si può rintracciare un altro esempio nelle opere di Giuseppe Steiner<sup>96</sup>).

L’articolo che segue a quello di Masnata, *Pubblicità futurista*<sup>97</sup>, risulta estremamente interessante, perché tratta nello specifico della rivista, di matrice futurista (per le illustrazioni che vengono presentate) e non solo, relativamente

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 87.

<sup>93</sup> Pino Masnata, *Canti fascisti della metropoli verde. Parole in libertà*, Milano, Morreale, 1935.

<sup>94</sup> La tavola è pubblicata, stampata in azzurro, sulla prima pagina di “Futurismo” di Mino Somenzi, fra gli articoli *Aeropittura futurista* e *Immensificare la poesia*. Pino Masnata, *Aeroplani*, in “Futurismo”, a. II, n. 32, 16 aprile 1933, p. 1.

<sup>95</sup> Benedetta Cappa Marinetti, *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per teatro*, Milano, Morreale, 1931.

<sup>96</sup> Si veda, ad esempio, Giuseppe Steiner, *Stati d’animo disegnati*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1923.

<sup>97</sup> Cesare Andreoni, *Pubblicità futurista*, in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., pp. 91-93.

all'elaborazione grafica della pubblicità. L'autore, Cesare Andreoni<sup>98</sup>, aeropittore, grafico e creatore di arte applicata futurista, rimprovera alle testate tradizionali di osteggiare il nuovo nell'ambito della comunicazione e di ridurre i progetti innovativi ai modelli consueti per timore, da una parte, di non raggiungere pienamente quella comprensibilità assicurata dalla tradizione e, dall'altra, di non piacere pienamente al pubblico. Il suo invito all'integrazione della novità futurista diventa un vero e proprio inno al *paroliberismo* e alla tavole sinottiche:

“Il prodotto italiano autarchico sempre più perfetto e vittorioso deve essere lanciato e sostenuto da un'arte pubblicitaria sempre più italiana geniale innovatrice potente e così come ha vinto il prodotto straniero nella qualità deve vincerlo e superarlo in tutte le forme della propaganda

Bisogna una buona volta decidersi Rifiutare tutte le vecchie forme di un verismo rattristante i pallidi colorini i preziosismi bodoniani le righe ben allineate sotto arzigogolati titoli le austere inquadrature di elzeviri con fregi barbe e contrappunti

Dovranno trionfare la forza espressiva del colore dinamismi policromi Scoppi di lettere e parole in libertà caratteri cubitali bando al disegno da museo ma compenetrazioni simultaneità sintetismo Poeti in collaborazione con pittori creeranno poemi pubblicitari parole in libertà esaltanti la nuova produzione dell'Italia fascista con magnifiche intelligenti espressive tavole

---

<sup>98</sup> Cesare Andreoni aveva aderito al movimento futurista in occasione del Congresso di Milano del 1924. Negli anni Trenta segue il versante *aeropittorico* delle ricerche, partecipando alla mostra di aeropittura della Galleria Pesaro e firmando nel 1931 un testo di supporto al manifesto (*Mostra futurista di aeropittura e di scenografia. 41 Aeropittori*, Milano, Galleria Pesaro, 17 ottobre - novembre 1931) insieme a Bruno Munari, Ivanhoe Gambini, Mario Duse, Carlo Manzoni e Bot (Osvaldo Barbieri). Si veda per l'attività, anche editoriale, di Andreoni: *Cesare Andreoni artista, artigiano, protodesigner*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bergamo, Bolis, 1992 e *Cesare Andreoni e il futurismo a Milano tra le due guerre*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni (Milano, Palazzo Reale, "9 gennaio - 28 marzo 1993), Bergamo Bolis, 1992.

parolibere agganciati il pubblico con la loro originalità bellezza e chiarezza Tipografi e impaginatori staccandosi nettamente dal già fatto con una nuova plastica tipografica di ricerca tipicamente futurista con poche linee colori simultaneità d'effetti sintetismo e originalità sorprendente interessarono affrontando finalmente le necessità espressive della vita contemporanea"<sup>99</sup>.

Ancora più interessante risulta la scelta delle immagini impiegate per illustrare l'articolo, in quanto queste non sono direttamente connesse con l'argomento pubblicitario. Sono infatti riprodotte testate e cataloghi esclusivamente di matrice futurista, e solo in un caso viene evidenziata (nella tavola fuori testo) grafica e impaginazione specifica per pubblicità (comunque su un periodico). La prima pagina dell'articolo presenta la testata di "Sant'Elia" di Mino Somenzi (Stanislao Somenzi) come se, illusivamente, "Campo Grafico" includesse la testata della rivista romana, strappata per lasciare intravedere il foglio sottostante con l'articolo di Andreoni: una scelta originale e inconsueta che crea un efficace contrasto fra i due differenti tipi di grafica.

Le altre riviste prese in considerazione sono tutte riconducibili all'ambito torinese e alla figura dello scomparso Fillia, di cui si rileva la qualità grafica dell'impaginazione interna per la "Città Nuova", e l'eleganza della copertina di "Stile futurista", questa volta realizzata in collaborazione con Enrico Prampolini, l'altro direttore artistico del periodico in questione. Anche la tavola fuori testo è dedicata a "Stile futurista", nello specifico, alla pubblicità a tutta pagina - riprodotta sul giornale - della "Lanital", definita da Andreoni *"chiaro esempio di plastica tipografica di efficacia pubblicitaria di raro equilibrio di rischio nell'adozione di un modulo a prima vista comune"*<sup>100</sup>. Ciò che contraddistingue la pubblicità è infatti una studiata semplicità, basata sull'adozione di un carattere essenziale e spesso per il nome della ditta, che è l'unico elemento presente sulla pagina, scritto in obliquo

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 92-93.

<sup>100</sup> Ivi, p. 94.

e inquadrato da una sottile linea nera secondo un proporzionato distanziamento, con un risultato di misurata chiarezza.

Considerando che tutti i periodici presentati sono del biennio 1934-1935, l'unico esempio non ricavato da una rivista appartiene comunque sempre all'anno 1934 e fa capo alla figura, già trattata in collaborazione con Fillia, di Prampolini. Viene infatti illustrata la copertina realizzata dall'artista per la *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, esposizione tenutasi a Genova in quell'anno<sup>101</sup>. Anche in questo caso, il risultato è improntato a un grande senso della misura, non ridotto però all'essenziale come nel caso della pubblicità della "Lanital". La copertina è infatti divisa in due parti da una sottile linea verticale, che lascia a sinistra una superficie corrispondente a un quinto di quella totale. La sezione a sinistra è bianca e su di essa si sviluppano in verticale, secondo un orientamento che prevede una rotazione di novanta gradi per la lettura, le scritte relative al titolo della mostra, con la sola aggiunta di una "M", in questo caso disposta in maniera corretta rispetto all'apertura del catalogo. A destra invece lo spazio è scuro e su di esso - a parte il riquadro chiaro che contiene le informazioni sul luogo dell'esposizione - si sviluppa una composizione tipografica basata sui soli caratteri "P" ed "M" di "plastica murale". L'effetto impresso a questi caratteri è estremamente ricercato, con tridimensionalità legata all'uso del colore e un ordine di disposizione delle differenti tipologie delle lettere, a loro volta suggestive di architetture possibili, che sembra ricreare quasi un insieme urbanistico, in una composizione estremamente studiata ed elegante.

L'ultimo intervento della sezione futurista è di Bona, che si firma "progettista grafico". *Discorso in 2 tempi*<sup>102</sup>, riprende l'editoriale posto all'inizio del fascicolo, rivendicando la novità assoluta dell'esperimento grafico attuato con l'uscita futurista di "Campo Grafico". Nel lungo testo, organizzato per punti, Bona prende ancora una volta le distanze dalla grafica e dalla tipografia tradizionale, ormai vuota di idee e ripetitiva, per affermare che ha fatto uscire la sua pubblicazione anche "*per ricordare che se la grafica italiana intende diventare un'altra volta*

---

<sup>101</sup> *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, Genova, Palazzo Ducale, 14 novembre 1934 - 11 gennaio 1935.

<sup>102</sup> Enrico Bona, *Discorso in 2 tempi*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", cit., pp. 97-99.

*universale è necessario che gli editori rappresentativi o i loro clienti consegnino le chiavi di casa a elementi grafici nuovi fatti o da farsi impregnati dell'idea marinettiana*"<sup>103</sup>. L'elogio della rivoluzione tipografica futurista, intesa come base di tante altre innovazioni in materia in trent'anni di esistenza e teorizzazione, rivendica anche l'originalità e l'indipendenza - nel senso di uno sviluppo autonomo e creativo - rispetto alle arti maggiori, in quanto chiarisce che:

"[...] tipografia futurista non vuol dire balorda inerte imitazione delle arti figurative mediante i piombi di cassetta ma essenzialità simultaneità (velocità) onomatoplastica del segno grafico con l'espressione letteraria poetica didascalica pubblicitaria

Il pretesto che la rivoluzione tipografica futurista è scaturita inizialmente dall'impeto travolgente dell'ispirazione poetica parolibera piuttosto che come scopo cosciente di creare una nuova estetica grafica non è argomento per sollevare obiezioni [...]

È ora che i grafici italiani e i clienti dei grafici e gli impresari editori pubblicitari scoprono finalmente nella sensibilità futurista la miniera immensa inesauribile produttrice di materia prima ideale autarchica per costruire opere nuove."<sup>104</sup>

Per quanto riguarda le immagini, in questo caso si rende omaggio esclusivamente alla figura di Depero di cui vengono presentati vari lavori: le pagine interne del *Depero futurista* del 1927, con il bellissimo *raccontare graficamente*, che fornisce un esempio di impaginazione originale, o le disposizioni di testo ed elementi tipografici che avevano spinto Marinetti nel suo intervento a considerare le soluzioni adottate come precorritrici delle correnti astrattiste. Da ultimo, sempre di Depero, è presente la copertina del numero speciale dedicato a Boccioni di

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 99.

<sup>104</sup> Ivi.

“Dinamo futurista”, con un’impaginazione grafica che esalta con eleganza l’inserito del gesso *Muscoli in velocità*.

Occorre considerare che tutte le riproduzioni presentate negli articoli interni al fascicolo sono realizzate in bianco e nero, e quando il colore viene assegnato, (come per la pagina di Buzzi stampata in rosso) non è legato a quello dell’originale, ma è una scelta del tipografo - in questo caso Bona - in relazione allo stile e agli equilibri che vuole assegnare alla pagina. Il colore è invece ampiamente presente nelle composizioni originali per ottenere effetti particolari, molto spesso legati al contrasto fra i materiali impiegati, con un’abbondanza di carte colorate e di inchiostri speciali (come quello dorato).

A sottolineare la distanza di quello che è l’inserito futurista dalle pagine “tradizionali” di “Campo Grafico” che seguono dopo la pubblicità “Caproni” di Andreoni, Bona inserisce un ultimo testo, dove dà ragione delle scelte attuate per gli interventi inclusi e le illustrazioni, comprese quelle fuori testo:

“Nelle pagine che precedono si cercherà invano un qualunque pedestre cosiddetto ordinamento della materia. Non siamo bibliofili né le opere prodotte dal futurismo perché vive e rivoluzionarie sopporterebbero erudite catalogazioni. Le riproduzioni costituiscono pezzi indipendenti e singolarmente probanti legati fra loro da naturali vincoli di solidarietà per formare la necessaria massa d’urto dimostrativa e polemica. Nient’altro. Imbarazzante problema è stato piuttosto scegliere fra tanta abbondanza varietà originalità di creazioni i saggi poetici tipografici estetici da riprodurre. Questo ci fa pensare alla fortuna che incontrerebbe quell’editore intelligente capace di creare e lanciare in tutto il mondo un libro d’arte futurista con la raccolta integrale delle opere. E ci fa auspicare la nascita quanto più prossima

possibile di una rivista essenzialmente futurista grande fenomenale sorprendente”<sup>105</sup>.

Aldilà di quelle che sono le riproduzioni introdotte a corredo degli articoli, e ai fini dimostrativi di evidenziare la novità del trentennale portato futurista nell’ambito di grafica e arte tipografica, l’aspetto più originale del numero conclusivo di “Campo Grafico” sono appunto le creazioni originali realizzate da Bona e da Andreoni, sia come modifica di materiali esistenti (come nel caso, già analizzato, del brano “notte” di Govoni con la sovrapposizione del cellophane azzurro), sia come creazioni pubblicitarie, o più in generale legate al mondo della grafica, introdotte con notevole spirito creativo nel fascicolo.

In questo senso, un discorso a sé merita la copertina, che altro non è che una tavola sinottica *parolibera* realizzata in cartoncino azzurro, con caratteri tipografici grigio scuro per il titolo del periodico e il sottotitolo “*aeroporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*”, suggerito da Marinetti, la cui firma viene riprodotta in fac-simile attraverso la stampa a zinco in calce alle altre scritte. Gli unici altri caratteri presenti sono le specifiche della rivista, in nero in alto in piccolo, e le parole “italianità velocità simultaneità”, sempre in nero, sovrapposte agli altri elementi tipografici. Il resto della composizione è dato da una serie di linee rosse, più spesse a sinistra e sottili a destra (a creare, anche in questo caso, un effetto plastico tridimensionale) che formano la sagoma di un aereo, pronto evidentemente ad atterrare sull’aeroporto evocato dal titolo, allusivo d’altra parte dei nuovi sviluppi del movimento futurista negli anni Trenta come *aeropoesia* e *aeropittura*.

La varietà nell’impiego di carte di differente tipologia e grammatura continua all’interno del fascicolo, subito dopo l’editoriale, quando viene proposta una frase di propaganda di Mussolini (non esattamente in linea con il precedente orientamento politico del giornale, ma vicina al pensiero di Bona), disposta a novanta gradi rispetto al normale senso di lettura, e stampata su una carta velina semitrasparente che lascia intravedere appena il testo che segue di Marinetti.

---

<sup>105</sup> Enrico Bona in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., p. 100.



L'uso di materiali non convenzionali in sinergia con altri più tradizionali, in composizioni multiple, viene sperimentato nel volume, oltre che nel caso di Govoni, anche per una tavola sinottica, realizzata da Bona e Andreoni su cartoncino verde salvia. Con scritte in ruggine e blu, è preceduta da un foglio di cellophane - questa volta completamente trasparente e non colorato - con impresso in oro il titolo del lavoro di Marinetti, che ha ispirato la composizione e dal quale sono tratte le frasi riportate sul cartoncino, *Il poema di Torre Viscosa*. La novità e lo sperimentalismo dell'inserito è sottolineato nella didascalia, in cui vengono indicate le diverse ditte che hanno contribuito alla realizzazione dei due fogli e ribadito il fine pubblicitario - e quindi di promozione delle aziende coinvolte<sup>106</sup> - della creazione:

“schizzo per composizione tipografica pubblicitaria ispirato e composto su parole tratte da ‘Il poema di Torre Viscosa’ parole in libertà futuriste di S. E. Marinetti Accademico d'Italia e edito dalla Snia Viscosa  
Schizzo ideato dal pittore Andreoni in collaborazione con Bona fotolito della Fotocromo di Milano e stampa delle Industrie Grafiche Pietro Vera di Milano su carta ‘Cellini’ dell’A.C.I.; il foglio cellofan è della Confitras stampato dalla tipografia Marinoni con Inchiostro oro della I.C.I.”<sup>107</sup>

Oltre a questi due esempi particolari di tavola pubblicitaria indiretta, in cui il nome della ditta non viene immediatamente posto in evidenza, a favore invece della vera e propria realizzazione dell'opera con i materiali forniti dalle diverse aziende, ci sono nel fascicolo due creazioni altrettanto inventive ma più tradizionali nell'impostazione. La prima è la pubblicità della *Fiat* realizzata, ancora

---

<sup>106</sup> In questo senso, Bona continua la tradizione di “Campo Grafico”, solo che sostituisce alla stampa di riproduzioni artistiche a colori, per pubblicizzare le ditte di colori e stampa in esacromia, la realizzazione di composizioni originali che spingono al limite le possibilità tecniche editoriali, per via dei colori impiegati e dei materiali.

<sup>107</sup> Enrico Bona in “Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria”, cit., p. 84.

un volta, in collaborazione da Andreoni e Bona. La semplicità delle scritte in nero e azzurro su cartoncino rosso e la chiarezza e leggibilità della composizione corrispondono però anche ad un impianto di grande arguzia e molteplici possibilità di lettura. La scritta "Fiat" è infatti realizzata per le prime tre lettere dal susseguirsi in verticale delle parole "cielo-mare-terra", le prime due in azzurro e la terza, in basso, in nero. La "T" finale del nome dell'azienda, al posto di essere formata dalle parole, è riempita uniformemente dai due colori e delinea una sorta di paesaggio africano allungato, richiamato dalla scritta sovrapposta al nome "le ardite Fiat coloniali correvan nel Tembien", chiara allusione alla guerra d'Etiopia e al colonialismo italiano. La frase, però, ad un esame più attento, grazie ai due cerchi (le ruote) che separano la prima dalla seconda parte, forma l'immagine di una "Fiat coloniale", appunto, macchina fuoristrada e corazzata - ampiamente utilizzata dal Regio Esercito italiano in Africa Settentrionale e Orientale - che corre su delle dune di sabbia realizzate attraverso la disposizione ondulata dei caratteri "correvan nel Tembien".

Di più semplice lettura, ma non meno suggestiva e basata su uno stesso codice visivo, è l'altra pubblicità, *Caproni*, sempre su progetto di Andreoni e Bona e realizzata con i materiali delle stesse ditte delle altre inserzioni considerate. Su cartoncino color carta da zucchero, con la grande scritta "Caproni" in azzurro, si delinea un'altra composizione *parolibera* tridimensionale, in quanto le lettere del nome dell'azienda e le scritte in nero, che descrivono le tipologie degli apparecchi, vanno a formare l'immagine in rilievo di un aeroplano. Anche in questa pubblicità prevale un'effetto di grande essenzialità e ricercatezza, ma in questo caso, in maniera discreta ma perfettamente leggibile, vengono ammassate in pochissimo spazio e non invasivamente, moltissime informazioni riguardanti i modelli della ditta e l'impiego di essi fatto in guerra<sup>108</sup>.

Indubbiamente, le *réclame* inserite nel fascicolo di "Campo Grafico" si legano, quali esempi fattivi, a quanto espresso da Andreoni nell'articolo dedicato

---

<sup>108</sup> Le scritte illustrative nella pubblicità riportano i seguenti dati: "Caproni '1' 27 maggio 1910 Caproni nella Grade Guerra 1915-18 Caproni '450' per la riconquista della Libia Caproni '74' Caproni '114AQ' Primati mondiali di altezza Caproni in Etiopia Caproni '111' Ricognizione Caproni '101' Bombardamento leggero '133' Bombardamento pesante Caproni in Spagna Aeroplani Caproni". Cesare Andreoni, Enrico Bona, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", cit., p. 101.

alla pubblicità futurista, fornendo soluzioni convincenti e alternative per un tipo nuovo di comunicazione, che sembra travalicare i confini fra i linguaggi artistici, in vista di una maggiore eleganza della grafica di consumo. Il portato artistico del movimento marinettiano, perseguendo sempre il nuovo, individua proprio nel linguaggio pubblicitario un campo artistico ricco di possibilità e soluzioni e nello stesso tempo abbastanza vasto da espandere il linguaggio futurista al di là dei classici canali di trasmissione fino a quel momento esplorati.

In questo senso, l'ultima inserzione di Andreoni, all'interno del numero futurista di "Campo Grafico", esula dalla funzione pubblicitaria, mostrando invece un esempio di grafica "privata", così da evidenziare come la novità del linguaggio futurista, nelle sue soluzioni più essenziali, sia adattabile anche a campi fino a quel momento legati a formule di trasmissione di contenuti molto tradizionali. Viene infatti riprodotta sulla rivista la partecipazione di nascita realizzata dal pittore nel 1935 per Marco Alfonso Morganti: un cartoncino chiaro, ripiegato, con solo un motto "*con fede per fede*" e le informazioni riguardanti il nome del bambino e i genitori su uno spazio geometricamente suddiviso da dei quadrati tracciati con linee sottilissime e una freccia azzurra che trapassa un cerchio verde che sembra costituire quasi una sorta di "istruzione" circa le modalità di apertura e lettura del foglio<sup>109</sup>.

#### L'ARTE TIPOGRAFICA DI GUERRA E DOPOGUERRA SU "GRAPHICUS"

L'ultimo intervento teorico che Marinetti dedica alla comunicazione scritta, e nella fattispecie alla rivoluzione visuale della pagina compiuta dal futurismo, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, viene ospitato sul numero del maggio 1942 di "Graphicus"<sup>110</sup>, rivista torinese pubblicata dagli anni '10, che dal decennio successivo offre largo spazio al dibattito sulla tipografia futurista. La rivista infatti, un po' come "Campo Grafico", non ha una matrice né una predilezione futurista, anche se - oltre alla polemica fra Giulio Lagoni e Carlo Frassinelli negli anni Venti e

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 93.

<sup>110</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in "Graphicus", a. XXXII, n. 5, maggio 1942, pp. 1-8.

la successiva tra Lagoni e Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini)<sup>111</sup> - negli anni Trenta pubblica sempre più interventi di futuristi e sul futurismo: lo stesso Farfa, Anton Giulio Bragaglia, Ugo Pozzo e Paolo Alcide Saladin trovano posto sulle pagine del periodico; fino al numero del febbraio 1941, quando viene pubblicato l'appello di Marinetti ai tipografi d'Italia, affinché celebrino la guerra attraverso *"l'italianità espressiva della pagina del libro, del giornale con colpi esplosioni e dinamismi di lettere fuori e contro l'antica soavità graziosa ed equilibrata a tono pacifista e anemico"*<sup>112</sup>, e a quello dell'ottobre 1941, in cui è presente una sintesi della conferenza tenuta dallo stesso Marinetti al Gruppo tecnico culturale dei poligrafici di Roma, nella quale vengono ribaditi gli stessi concetti<sup>113</sup>.

Se dunque la presenza sempre più insistita della realtà grafica futurista rende comprensibile il fatto che al movimento e alle sue innovazioni tipografiche venga dedicato un numero tematico della rivista (secondo quello che poi diventerà un modello per il periodico), stupisce la modalità con cui la pubblicazione viene gestita. Per l'uscita "futurista" del maggio 1942 di "Graphicus", infatti, si attua una scelta diversa rispetto a quella adottata per "Campo Grafico": la direzione del numero, infatti, non è affidata a qualcuno dell'organico del periodico, ma lasciata

---

<sup>111</sup> Giulio Lagoni sostiene a più riprese su "Graphicus" l'inapplicabilità della rivoluzione tipografica futurista al campo editoriale; gli rispondono prima Carlo Frassinelli, che propone finanziamenti statali per la tipografia - proposte recepite da Marinetti nel suo manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani* del 1923 - e poi Farfa che nel 1928 evidenzia come la libertà della tipografia futurista abbia giovato soprattutto all'ambito della grafica pubblicitaria. Vedi Liliana Grueff, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem "Graphicus", vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 561.

<sup>112</sup> Filippo Tommaso Marinetti in "Graphicus", n. 2, febbraio 1941, ora in Liliana Grueff, in *Il dizionario del futurismo*, cit., p. 561.

<sup>113</sup> Su "Graphicus" e i suoi rapporti col futurismo si può vedere sempre Liliana Grueff, in *Il dizionario del futurismo*, cit. p. 561, e Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, ad vocem *Graphicus*, Pistoia, Gli Ori, 2012-2013, che fornisce informazioni sintetiche anche sull'uscita del maggio 1942.

interamente nelle mani di Farfa<sup>114</sup>, un futurista, già ampiamente presente sulle pagine di "Graphicus", ma non un collaboratore ufficiale, e sicuramente indirizzato ad un intervento molto più militante e di "parte" rispetto alla figura di Bona, legato da rapporti differenti e già precedentemente coinvolto nella direzione e gestione del milanese "Campo Grafico".

Le differenze fra le due pubblicazioni non si fermano a questo: spicca infatti, la maggiore distanza che "Graphicus" mantiene - nonostante sia affidato in tutto a futuristi per il numero - nella sua struttura con il linguaggio del movimento: manca infatti una sezione "sperimentale" rispetto alla grafica e al linguaggio pubblicitario, come si era invece avuta in "Campo Grafico", in cui alle creazioni di Andreoni e Bona sono affidati autentici messaggi promozionali per aziende esistenti e disposte a servirsi di modalità espressive nuove per la pubblicizzazione dei loro prodotti. In "Graphicus" tutto ciò che non è legato all'articolo-intervento-manifesto futurista è in realtà realizzato mantenendo le strutture impaginative e le modalità grafiche consuete, identiche rispetto alle uscite precedenti, cosa che implica ad esempio il fatto che le ultime sette pagine del fascicolo presentano inserzioni pubblicitarie totalmente avulse dal contesto tematico del fascicolo.

D'altra parte, il numero futurista di "Graphicus" presenta un numero di pagine estremamente limitato, nemmeno paragonabile al fascicolo triplo di "Campo Grafico" uscito in precedenza. Questo riduce la presenza di materiale futurista a poco più dell'intervento teorico di Marinetti e alle illustrazioni ad esso legate.

Vi sono comunque anche diversi punti di contatto fra le due uscite tematiche di "Graphicus" e "Campo Grafico", ed è indubbio che il primo prenda spunto e utilizzi come modello il secondo, a partire dalla scelta dei collaboratori: un

---

<sup>114</sup> Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini) esordisce come pittore, ma nel 1929 si avvicina a Tullio Mazzotti, iniziando una proficua sperimentazione nell'ambito della ceramica futurista. Grande sperimentatore, soprattutto nel campo dei materiali, apporta un fondamentale contributo sia nella cartellonistica pubblicitaria, sia in campo editoriale. In occasione della realizzazione di un complesso plastico (*Prue*), nel 1903, per il quale utilizza la latta della ditta di Vincenzo Nosenzo, gli viene l'idea di sfruttare lo stesso materiale anche per delle pubblicazioni. Si realizzano così i primi libri "lito-latta" di Tullio D'Albisola (1934) e di Marinetti (1932), preceduti dal manifesto di Farfa del 22 novembre 1931, *Lito latta sincopatia distagnata in libertà*, con versi organizzati in una "sincopatia visiva" da Giovanni Acquaviva. Si veda: Silvia Bottaro, *Farfa, Acquaviva e la "Lito-Latta": aspetti del futurismo savonese*, in "Risorse", Savona, n. 4, 1989, pp. 24-28.

letterato, Alfredo Trimarco<sup>115</sup> e un pittore Saladin<sup>116</sup> (come Masnata e Andreoni per “Campo Grafico”).

La realizzazione della copertina del numero di “Graphicus” del maggio 1942 è infatti affidata a Saladin, che compie una scelta molto equilibrata, rinunciando al colore di sfondo (che è lo stesso delle pagine interne al fascicolo) e alludendo al contenuto solamente attraverso l’inserzione di una sobrissima “F” - che sta per Futurismo - verde e nera, giocata sull’alternanza di pieni e vuoti e sulla differenza nello spessore delle linee, a campeggiare nello spazio altresì vuoto della composizione<sup>117</sup>.

Sul retro della copertina, all’interno, a sottolineare il fine celebrativo del fascicolo, vengono riprodotte le foto di Marinetti e della redazione di “Lacerba”; quest’ultima per evidenziare come l’esperienza della rivista fiorentina sia stata fondante, ineludibile e terreno di prova riconosciuto per molte di quelle novità tipografiche teorizzate dal capo del futurismo e dai suoi un trentennio prima.

Segue quindi l’editoriale di Trimarco, vero e proprio omaggio allo sperimentalismo, riguardo alle modalità e ai materiali, messo in atto su “Campo Grafico” (e teorizzato nei manifesti da Marinetti). Su una carta dello stesso colore avorio di quasi tutte le altre presenti nel numero, ma più sottile, tanto che si vede in trasparenza il foglio successivo, viene proposto l’intervento, sul lato anteriore stampato con uno zinco che riproduce, in inchiostro violetto, la pagina manoscritta

---

<sup>115</sup> Alfredo Trimarco aderisce al futurismo nel 1922, collaborando a numerose riviste e pubblicando diversi quaderni di parole in libertà. Prima di curare il numero futurista di “Graphicus”, negli anni Trenta gestisce una propria tipografia nel Lazio, usandola come centro di ricerca e sperimentazione grafica. Si veda: Ugo Piscopo, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Trimarco Alfredo*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1185-1186.

<sup>116</sup> Paolo Alcide Saladin in realtà collabora dal 1937 con “Graphicus”, disegnando alcune copertine. Partecipa negli anni Trenta a tutte le principali mostre di *aeropittura*, dipingendo nell’ambito di ricerca avviato con quella tematica, ma la sua formazione è legata alle arti applicate, tanto che nel 1928 ottiene un premio per alcune rilegature futuriste all’Esposizione del decennale della Vittoria di Torino. Dopo l’esperienza del numero futurista di “Graphicus” sviluppa sempre più il suo interesse in direzione della grafica, fondando insieme ad altri il gruppo “5T”. Si veda: Ezio Godoli, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Saladin Paolo Alcide*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 1019-1020.

<sup>117</sup> Il gioco tipografico ricorda d’altra parte l’altrettanto raffinata, ma più complessa, composizione creata da Fortunato Depero per la copertina di “Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino”, numero unico, primavera 1932”.

dallo stesso Trimarco e sul retro realizzato con normali caratteri tipografici senza “grazie”, con una soluzione incurante dell’unità logica del discorso data, ad esempio, dal fatto che la parola manoscritta di fine pagina continua nella successiva dattiloscritta.

Il testo in sé è un lungo elogio di Marinetti, iniziatore del movimento futurista e impegnato continuamente nella battaglia per il rinnovamento in tutti i campi. La prosa, che impiega una punteggiatura e una struttura di tipo tradizionale, è ricca di immagini e fortemente celebrativa e, a differenza di quanto fatto da Bona su “Campo Grafico”, non scende mai nel dettaglio delle imprese marinettiane e dell’apporto dato nel campo specifico della tipografia e della grafica; anche se restituisce una panoramica sicuramente suggestiva dei differenti interessi (compreso quello politico) e delle vestigia della modernità che sono stati gli elementi portanti del futurismo<sup>118</sup>.

Il resto del fascicolo, a parte la sezione finale pubblicitaria, è occupato pressoché interamente dal manifesto di Marinetti. La firma di Marinetti, riprodotta in fac-simile in nero, il titolo del manifesto, *L’arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in ruggine, e la dicitura “Manifesto futurista”, in nero e in carattere differente, occupano interamente la prima pagina dell’intervento, che prosegue per altre otto pagine con un’impaginazione molto simile a quella già impiegata da Bona per l’articolo di Marinetti su “Campo Grafico”. Lo scritto, in color ruggine e realizzato per la maggior parte con un carattere tipografico senza “grazie”, trova posto infatti nella metà inferiore dei fogli, mentre la parte superiore è destinata ad

---

<sup>118</sup> Trimarco inizia il suo lungo intervento sottolineando l’infanzia africana di Marinetti, che tanta parte ha avuto nel determinare la personalità esplosiva dell’uomo, passa quindi a parlare del futurismo come movimento svecchiatore, capace di far vedere il nuovo del secolo a chi ancora si adagiava nel gusto passatista e sottolinea infine come Marinetti, anche ora che potrebbe adagiarsi nel lusso delle sue imprese, persegua il nuovo in ogni sua forma: “[...] Poeta, precursore maestro energetico Marinetti avrebbe potuto come ogni arrivato e costumato artista borghese rinchiudersi nella torre dei ricordi e assidersi sul trono colmo di broccati e di velluti dei vertici letterarii, ha preferito invece rimanere alla testa dei suoi plotoni d’avanguardia, delle sue autoblinde novatrici sulle piste sconfinite della nostra civiltà meccanica. Il flusso vivificatore della strada, delle locomotive sparse in corsa per la terra, delle eliche nei cieli, delle prue taglienti delle navi formidabili, del coro delle sirene di tutte le officine, non lo stanca mai, neanche un minuto, egli lo racchiude nell’autoblinda della sua dinamicità motrice creativa per soffiare poi sulle folle attonite. [...]”. Alfredo Trimarco, *L’autoblinda “F. T.”*, in “Graphicus”, a. XXXII, n. 5, maggio 1942, p. s.n.

accogliere le didascalie e le illustrazioni di esempi tipografici del futurismo, rigorosamente riprodotti in bianco e nero.

La scelta per le illustrazioni cade principalmente su pubblicazioni dello stesso Marinetti (*Le mots en liberté* del 1919, *8 anime in una bomba* dello stesso anno e *Zang Tumb Tuum* del 1914) alle quali si aggiunge la tavola sinottica di Govoni, *Notte, da Rarefazioni e parole in libertà* del 1915, già proposta su "Campo Grafico", e la copertina del fascicolo futurista di quest'ultimo.

Alle figure a corredo dello scritto si sommano le tavole fuori testo, chiaramente ispirate nei colori e nell'uso di carte di differente grammatura a quanto fatto da Bona per "Campo Grafico". La prima di queste tavole è infatti riprodotta su cartoncino arancione e riprende la copertina di *Zang Tumb Tuum* di Marinetti, mentre alla fine del manifesto è presente un foglio in cartoncino sabbia, con quattro pagine - che mostrano esempi di *paroliberismo* - provenienti dallo stesso volume, illustrate sul fronte. Seguono, da ultimo, tre pagine in carta normale avorio: la prima riprende in fac-simile, senza cornice - e creando quindi un'unità visiva fra i testi che dà l'illusione che più che di illustrazioni si tratti di interventi attuali sugli spazi di "Graphicus" - quattro pagine consecutive provenienti sempre da *Zang Tumb Tuum*, sulla *Rivoluzione tipografica* e sul *Lirismo multilineo*, parte in realtà del manifesto *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* del 1913 riproposto in testa al libro. Significativo, a parte il sempre ripreso paragrafo riguardante i colori e la diversità di caratteri del testo futurista, il brano sulle analogie pittoriche sinestetiche e la loro disposizione nella pagina, alla base delle successive tavole sinottiche:

"[...] Il poeta lancerà su parecchie linee parallele, parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio pittorica, l'altra musicale, l'altra odorosa, ecc.

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). [...]”<sup>119</sup>.

La stessa modalità di riproduzione in fac-simile viene adottata per le due tavole fuori testo seguenti, le ultime inserite nel fascicolo ad illustrare esempi di tipografia futurista. L'opera da cui sono tratte le sei pagine riprodotte nelle tavole è *8 anime in una bomba*<sup>120</sup>, di Marinetti e, anche in questo caso, l'illusione è quella di un testo che si integra alla perfezione negli spazi del fascicolo: la prima pagina infatti riporta il titolo dello scritto e solo la didascalia - che si confonde comunque con il testo - indica che si tratta di una riproduzione, mancando ancora una volta la cornice fra le varie illustrazioni. Rispetto agli altri esempi, la scelta dei brani del romanzo sembra prediligere un vago *paroliberismo*, volto a mettere in evidenza la componente uditiva della matrice sinestetica, e non quella visuale, evidente invece nelle tavole sinottiche a corredo del manifesto.

Nonostante quindi vi siano evidenti punti di contatto con il fascicolo di “Campo Grafico”, in “Graphicus” vengono compiute scelte differenti: si predilige il versante comunicativo canonico del manifesto, dello scritto teorico, con un messaggio da evidenziare, piuttosto che la realizzazione di un'opera coerente con le modalità enunciate in quegli stessi testi, come invece era avvenuto nella pubblicazione futurista curata da Bona. Il risultato nel suo complesso infatti è molto meno convincente in “Graphicus”, e l'adozione di carte differenti all'interno del numero si mantiene entro una volontà di pura esemplificazione, senza portare il discorso al livello di creazione autonoma. Manca inoltre tutta la questione legata all'innovazione del linguaggio pubblicitario, e alla promozione delle aziende coinvolte nelle realizzazioni grafiche, attraverso l'impiego dei materiali stessi, dato che la scelta è di mantenere modi canonici di comunicazione e di relegare nello spazio finale - non futurista - le inserzioni di tipo tradizionale.

---

<sup>119</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, in “Lacerba”, a. I, n. 12, 15 giugno 1913, pp. 123, inserito in *Zang Tumb Tuum*, riprodotto in “Graphicus”, cit., tavola fuori testo.

<sup>120</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *8 anime in una bomba*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1919.

Più interessante è quanto viene enunciato nel manifesto, firmato, oltre che da Marinetti, da Alfredo Trimarco, Luigi Scrivo e Piero Bellanova<sup>121</sup>. Gli ultimi due avevano già collaborato con il *leader* futurista nell'ambito della stesura del *Manifesto futurista del Romanzo sintetico* del 1939 ed erano parte di quel nuovo manipolo letterati che si era riunito intorno alla figura del grande capo del futurismo.

Il testo dell'intervento teorico pubblicato su "Graphicus" si svolge in otto pagine - tavole fuori testo escluse - e a parte la pagina iniziale con il titolo, è realizzato con due caratteri tipografici differenti, entrambi stampati in ruggine. Il primo carattere, senza "grazie" compare dalla pagina 2 alla pagina 7 ed è utilizzato in grassetto nelle pagine 4 e 5. L'ultima pagina del manifesto invece è realizzata con un *font* con "grazie", a sottolineare lo stacco fra la parte più propriamente teorica dello scritto e quella finale improntata ad un lirismo, in questo caso di stampo guerresco, che la accomuna al preambolo al *Manifesto futurista del Romanzo sintetico* sul libro di Bellanova<sup>122</sup>.

Il manifesto, dopo aver ripercorso le vicende del futurismo e dell'arte tipografica, con i suoi debiti anche nei confronti dell'operato di Umberto Boccioni e Antonio Sant'Elia, affronta la questione delle pubblicazioni che hanno contribuito ad evidenziare le novità nell'ambito grafico, a partire dalla copertine delle Edizioni futuriste di "Poesia" fino all'uscita della rivista di Bona, "Campo Grafico". Con grande coerenza viene inoltre rilevato il percorso comune fra realizzazioni grafiche e invenzioni dell'architettura interna polimaterica (e dell'aeropittura), per arrivare ad enunciare - come sempre per punti - le caratteristiche che dovrebbero avere le produzioni grafiche futuriste:

"[...] Contro la noia antiletteraria antiartistica che provano i bibliofili nell'estrarre i volumi dagli scaffali per non leggere e contro il pessimismo che emana dalle pagine passatiste noi aeropoeti futuristi vogliamo che

---

<sup>121</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scrivo, Piero Bellanova, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in "Graphicus", n. 5, cit., pp. 1-8.

<sup>122</sup> Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore. Romanzo sintetico col Manifesto futurista*, Roma, Unione Editoriale d'Italia, 1940.

avvisi murali giornali riviste manifestini poemi romanzi  
dizionari novelle fiabe per ragazzi cambiando forma e  
colore brillino di

- 1) Ardente dinamismo
- 2) Dramma spasmodico travolgente
- 3) Paesaggio incantevole innamorante
- 4) Eroismo guerriero esaltante
- 5) Invito all'atto fulmineo e allo strillo
- 6) Nuovi caratteri aggancia-sguardi (data l'urgente  
abolizione di tutti i caratteri piccoli sempre ipocriti  
affaticanti nascondigli)
- 7) Carte colori disegni per ambientare atmosfericamente  
le pagine

Date le esigenze d'immediatezza drammatica da campo  
di battaglia le pagine dei nostri romanzi sintetici futuristi  
e specialmente le pagine dei quotidiani fusi o dialoganti  
colla radio saranno paragonabili a urbanismi futuristi i  
cui avvisi luminosi marcianti in alto spingono il lettore  
verso altre piazze-pagine altri libri altre azioni altri voli  
sopramarini e stratosferici [...]”<sup>123</sup>.

Rimane il fatto che le indicazioni fornite, in questo caso, seguono di molto  
la stagione più vitale dell'editoria periodica e non hanno comunque un seguito  
concreto, se non parzialmente, nelle poche riviste che vengono pubblicate fino al  
1944, anno della morte di Filippo Tommaso Marinetti.

---

<sup>123</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scivo, Piero Bellanova, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in "Graphicus", n. 5, cit., pp. 6-7.

# PERIODICI TRA COMUNICAZIONE E INNOVAZIONE A MILANO E IN ALTRI CENTRI

## “ALMANACCO DELL’ITALIA VELOCE”

Dovendo stilare un bilancio relativo ai periodici futuristi e a quanto in essi risponda a quell’ideale realizzazione di amalgama fra generi e linguaggi, con le *“pagine dei quotidiani fusi o dialoganti colla radio [...] paragonabili a urbanismi futuristi i cui avvisi luminosi marcianti in alto spingono il lettore verso altre piazze-pagine altri libri altre azioni altri voli sopramarini e stratosferici”*<sup>1</sup>, teorizzata da Marinetti ne *L’arte tipografica di guerra e dopoguerra* su “Graphicus” nel 1942, si può notare come in definitiva le pubblicazioni più sperimentali e rispondenti a questi proclami sono, paradossalmente, realizzate in un momento se non conclusivo, quanto meno di bilancio e di riflessione sull’esperienza grafico-visuale delle riviste futuriste, su testate non dichiaratamente futuriste, ma “ospitanti” - per non più di un numero - fascicoli fatti con l’intenzione specifica di mettere in mostra grafica, tipografia e linguaggi del movimento, come avvenuto per il riuscito numero conclusivo di “Campo Grafico” fra il 1939 e il 1940.

Tuttavia, lo sperimentalismo più estremo in direzione di un’arte tipografica fusa con la pubblicità, in cui le scelte grafiche di impaginazione sfruttano in pieno e in modo creativo le differenze di materiali e supporti, e in cui la sinestesia delle tavole *parolibere* si fonde idealmente con la modernolatria dei mezzi di

---

<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scivo, Piero Bellanova, *L’arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in “Graphicus”, n. 5, cit., p. 7.

comunicazione, includendo allegati destinati a essere ascoltati, oltre che letti, viene, se non propriamente realizzata, almeno anticipata, attraverso l'uscita dei tre stampati relativi all' "Almanacco dell'Italia Veloce".

Nell'ambito di questa - programmata a partire dal 1931 ma mai uscita<sup>2</sup> - pubblicazione periodica<sup>3</sup>, riassuntiva di quanto di più nuovo in ambito futurista si stava sperimentando come modelli e linguaggi (che trovavano un naturale campo di sviluppo - nuovo e fervidamente creativo - nella grafica, soprattutto pubblicitaria), vennero realizzati nel corso del 1930 un opuscolo, un *depliant* e un programma, estremamente differenti fra loro, ma ugualmente inventivi nelle trovate, che dovevano preannunciare quello che poi sarebbe stato realizzato nell'almanacco vero e proprio.

Iniziativa interna al movimento futurista e fortemente appoggiata da Marinetti, che ne avrebbe assunto la direzione artistica, l' "Almanacco" sarebbe dovuto uscire a Milano - come evidenziato in due degli stampati inerenti<sup>4</sup> - per i tipi delle Edizioni Metropoli. Fondate da Oscar Fusetti in quell'anno, proprio in previsione di questa pubblicazione, le Edizioni Metropoli erano un'impresa pienamente futurista, in quanto Fusetti, non solo faceva parte del movimento, ma si era circondato di pittori futuristi e si avvaleva di Fillia quale collaboratore redazionale. Nonostante l'entusiasmo che portò ad annunciare l' "Almanacco dell'Italia Veloce" nel corso della *Triennale internazionale d'arti decorative di*

---

<sup>2</sup> Sull'ultima pagina del *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, si legge che l'almanacco "si pubblicherà nell'annuale del natale di Roma 1931 IX dell'era fascista", ma a quest'ultimo stampato del 1930 non seguono poi altre pubblicazioni.

<sup>3</sup> Come il nome stesso lascia intuire, l' "Almanacco" avrebbe dovuto essere una sorta di annuario futurista, con una programmazione che andava aldilà della singola uscita del 1931 proponendosi di raccogliere i materiali e le idee futuristi in un unico volume di anno in anno.

<sup>4</sup> Solo il *depliant* ripiegato in tre parti di 29 x 67,5 cm non riporta (pur essendo concepito nell'ambito dell'attività editoriale di Fusetti) l'indicazione della casa editrice, ma solo l'anno e la tipografia presso la quale viene stampato: "1930 - Archetipografia di Milano - Viale Umbria, 54". L'Archetipografia era nata a Milano il 22 dicembre 1924 come *Società anonima "Archetipografia"*. *Industria grafiche in Milano*, e risultava una scelta di affidabilità ed esperienza per le Edizioni Metropoli che sfruttavano quindi una realtà tipografica già esistente e specializzata. Vedi: *L'industria editoriale e tipografica in Italia nel "Bollettino ufficiale delle società per azioni"*. *Repertorio storico (1883-1936)*, a cura di Fabrizio Dolci, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 50.

Monza del 1930<sup>5</sup>, fu probabilmente - oltre che la difficoltà di realizzazione dell'impresa - il trascorso politico dello stesso Fusetti a motivare la mancata pubblicazione dell'opera.

Oscar Fusetti faceva parte di quella compagine di letterati futuristi che a Firenze aveva dato vita alle iniziative editoriali successive alla pubblicazione de "L'Italia Futurista"; uscito nel 1924 dal movimento di Marinetti a causa della sua militanza politica socialista, frustrata nel Congresso Futurista di Milano di quell'anno, ne rientra con entusiasmo fra le fila dei sostenitori nel 1929, grazie all'incontro con Fillia e alle sue pubblicazioni, che lo convincono a ritentare la via dell'editoria. L'esperienza tuttavia non va a buon fine, dato che per le opinioni politiche di Fusetti, schedato e sottoposto a sorveglianza speciale, le autorità non approvano la pubblicazione, nonostante questa dovesse contenere materiali vicini alla propaganda di regime<sup>6</sup>.

Considerando il ritardo nell'uscita del numero futurista di "Campo Grafico" dal 1939 al 1940 inoltrato e paragonando quel fascicolo con la complessità dei materiali, colori ed effetti impiegati nel *Programma* dell' "Almanacco dell'Italia Veloce", è possibile ipotizzare che la realizzazione dei volumi annuali sarebbe stata un'impresa impegnativa e difficile da mantenere anche con una periodicità così dilazionata nel tempo.

---

<sup>5</sup> Notizia riportata da Danilo Cammarota, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Fusetti Oscar*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 492; in realtà di questa manifestazione futurista, con conseguente presentazione della prossima uscita del volume, quanto meno nel catalogo dell'esposizione, non rimane traccia, dato che le uniche iniziative legate al mondo del libro nell'ambito della Triennale del 1930 furono, al pianterreno della villa, le Botteghe del libro (con esposizione di volumi della Bestetti e Tumminelli) e, al primo piano, la Galleria delle arti grafiche: tre sale ordinate da Mario Sironi e Giovanni Muzio nelle quali figuravano pubblicazioni di Longanesi, La Voce, Vallecchi, Mondadori, Rizzoli e Hoepli, fra le altre. Si veda: *Catalogo ufficiale della 4. esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne* (Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1930), Milano, Ceschina, 1930 (I e II edizione).

<sup>6</sup> Oscar Fusetti si avvicina inizialmente al futurismo grazie ad Antonio Marasco e dirige nel 1922 "Firenze futurista" (rivista uscita per soli due numeri); dopo l'esperienza delle Edizioni Metropoli, negli anni Trenta, è commissario della Fiera Milano e si interessa di cinema, insegnando anche al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Dal 1943 combatte con i partigiani, non avendo abbandonato il suo sostanziale antifascismo. Si veda: Danilo Cammarota, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Fusetti Oscar*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 491-492.

Ciò nondimeno, già solo la pubblicazione degli opuscoli e del *Programma* si rivela un'iniziativa notevole nell'ambito dell'editoria futurista, fungendo da modello e da ispirazione per creazioni successive, come "Campo Grafico. Aeroporto della modernità". Ed è interessante notare come entrambe le pubblicazioni sorgano a Milano, inizialmente centro irradiatore del movimento marinettiano, ma negli anni Venti e Trenta defilata, in una posizione molto più periferica, nonostante la presenza di molti artisti e di iniziative, anche editoriali, ancora rilevanti. Pensando infatti alle imprese editoriali condotte in altri centri e al numero e alla tipologia di periodici del movimento, bisogna rilevare che, in conseguenza anche del trasferimento di Marinetti dal capoluogo lombardo negli anni Venti e del costituirsi di un nuovo gruppo di giovani letterati che gli gravitavano intorno, fra i quali il più attivo era sicuramente Mino Somenzi (Stanislao Somenzi)<sup>7</sup>, Milano vedeva ormai da tempo la sua primazia offuscata rispetto soprattutto a Roma, vera portavoce a partire dal quarto decennio del Novecento, attraverso i periodici, del pensiero marinettiano.

In questo senso, la pubblicazione dell'almanacco avrebbe dovuto costituire un ponte, capace di riunire, sotto la bandiera della comune appartenenza, e militanza nel tempo, al movimento, le varie generazioni di futuristi della prima e della seconda ora, come emerge dalla lista dei collaboratori. Fra questi sono infatti presenti quanti ancora restavano di quel gruppo iniziale di letterati dei tempi di "Poesia" (in primo luogo Paolo Buzzi, ma della prima generazione di aderenti

---

<sup>7</sup> Per quanto le iniziative più importanti di Mino Somenzi - a livello di pubblicazioni periodiche - siano avviate negli anni Trenta a Roma, Milano costituisce un terreno importantissimo di formazione per il giovane futurista che uscito dall'ambiente dell'*arditismo*, oltre a collaborare attivamente alla rivista milanese "Poker", in vista di uno svecchiamento dell'ambiente milanese all'insegna del futurismo, a Milano diviene il principale promotore delle onoranze a Marinetti nell'ambito del Primo Congresso Futurista del 23-24 novembre 1924. In questo senso, dato che il Congresso tenta di affermare la primazia del futurismo almeno dal punto di vista artistico all'interno del Regime, rinunciando alle velleità politiche, la linea di Somenzi risulta vincente, rispetto a quella dei "vecchi" sostenitori come Mario Carli, che invece dopo il 1919 continuano a sostenere la necessità di una presenza politica del movimento. Ciò nondimeno, la collaborazione fra i due - Somenzi e Carli - rimane proficua, collaborando il primo a numerose testate dirette dal secondo anche negli anni Trenta. Somenzi stilerà poi il *Manifesto dell'aeropittura*, nel 1929, orientando la propria produzione artistica in quella direzione e pubblicherà negli anni Trenta "Futurismo", "Sant'Elia" e "Artecrazia", riviste attraverso le quali passerà l'ufficialità delle comunicazioni riguardanti il movimento futurista. Su Mino Somenzi, si veda: Paola Pettenella, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Somenzi Stanislao*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 1093-1097.

rimane anche Corrado Govoni, ad esempio), così come i compagni "storici" delle imprese letterarie e delle iniziative riguardanti le riviste, come Mario Carli o Guglielmo Jannelli, mentre - in questa particolare iniziativa - la schiera di seguaci emergenti come Mino Somenzi rimane defilata.

Colpisce, leggendo la lista delle prime adesioni pubblicata sull'opuscolo a rubrica e sul *depliant*, quante personalità istituzionali Marinetti fosse riuscito a raccogliere intorno all'iniziativa, e diventa chiaro, in questo senso, come l'orientamento politico di Fusetti avesse avuto sicuramente un peso non indifferente nell'interruzione dell'impresa.

Fra i firmatari, dei quali vengono, sul primo opuscolo, pubblicate anche diverse testimonianze sull'uscita prossima dell'almanacco, risultano alcune presenze non particolarmente vicine al mondo del futurismo, ma che comunque appoggiano l'iniziativa. Giovanni Banfi, fra gli altri, collaboratore de "L'Eco di Bergamo" e di "Emporium", si esprime in questi termini rispetto alla prevista nuova pubblicazione di Marinetti:

"...io non sono *né aereo, né a scoppio*, alla Marinetti; ma disprezzo ormai quel viluppo di sciocchi ritegni, in cui mi vado macerando senza costrutto alcuno, a segno che aderisco alla loro iniziativa come se, avendo il terrore del volo, stessi non di meno salendo anch'io di proposito, a bordo d'un enorme aeroplano già carico di ardimentosi e guidato da un pilota incline ai giri della morte; per sorvolare le Alpi."<sup>8</sup>

D'altronde, la particolarità di quello che doveva essere l'almanacco futurista emerge soprattutto dalle parole di Marinetti che, significativamente, vengono ripetute in tutti e tre gli stampati relativi alla pubblicazione:

---

<sup>8</sup> Giovanni Banfi, in *Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.; fra gli aderenti, in ultima pagina e senza commento, risulta ad esempio anche Giorgio Nicodemi.



“La veste tipografica sarà assolutamente originale: nulla di già visto o previsto.

Una scelta di carte e di inchiostri paragonabili soltanto ai colori cangianti degli aeroplani tra l’aurora e il tramonto.

Lanciamento a mitragliatrice.

Tiratura a ripetizione.”<sup>9</sup>

Aldilà di quello che è un evidente aggiornamento dei programmi editoriali all’ultima direzione dello sperimentalismo in arte e in letteratura del futurismo, costituito dal fascino, da sempre presente, per l’aereo e dall’evoluzione di questo - attraverso i modi del precedente macchinismo - nell’*aeropittura* e nell’*aeropoesia*, la novità di impostazione dichiarata per la pubblicazione segue quanto indicato fino a quel momento nei manifesti, ma si rivela dirompente nell’applicazione. Per ottenere questo risultato le Edizioni Metropoli si affidano all’esperienza, in ambito di stampa e gestione pratica dei materiali, dell’Archetipografia milanese, che anche solo nei tre stampati iniziali mostra di essere perfettamente in grado di venire incontro alle esigenze e all’inventiva degli artisti e dei letterati futuristi.

In questo senso, risulta chiarificatore il resto dell’editoriale di Marinetti, pubblicato nelle tre occasioni e che costituisce un vero e proprio programma per punti, relativo alle caratteristiche - di contenuto, di forma, ma anche e soprattutto di veste grafica ed editoriale - che l’almanacco avrebbe dovuto avere:

“Per glorificare il genio inventivo e costruttivo della nostra razza, scrittori rallegranti e pittori dalla tavolozza esplosiva preparano un volume che sarà insieme:

1°) SINTETICO, cioè capace di dare un’idea precisa di ogni cosa, senza lungaggini né elenchi tediosi.

2°) AEREO, cioè proiettato tutto nella vita di domani che sarà più aerea che terrestre.

---

<sup>9</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L’Almanacco dell’Italia Veloce* in *Almanacco dell’Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.; *Almanacco dell’Italia Veloce, depliant*, Milano, Archetipografia, 1930, p. s.n.; *Programma. Almanacco dell’Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

3°) A SCOPPIO, cioè tutto sorprendente di contrasti coloristici e inattesi, e di trovate letterarie e sensazionali.

4°) DIVERTENTE, cioè tale da liberare istantaneamente dalla malinconia la sensibilità più funeraria e passatista.

5°) DRAMMATICO, cioè animato come un palcoscenico da un rigurgito passionale nella presentazione delle idee, degli avvenimenti e dei prodotti commerciali. Altrettanti personaggi che dialogano e polemizzano vantando i loro meriti e cercando di scavalcarsi nella valutazione mondiale.

6°) CINEMATOGRAFICO, per l'intreccio dei personaggi, grandi visioni politiche, discussioni artistiche, pettegolezzi significativi, fattacci di cronaca, ambizione, amore, romanze sentimentali, delitti truci, records aviatori, canti pazzi, ecc.

7°) TRAVOLGENTE, nella potenza persuasiva delle sue pagine illustrate e per le sue tavole parolibere futuriste. Queste, nella loro varietà briosa, nelle loro risate policrome e nel loro splendore geometrico ispireranno ai lettori ed ai clienti di ogni paese un irresistibile amore per L'ITALIA FASCISTA DI OGGI E DI DOMANI."<sup>10</sup>

L'adozione delle tavole sinottiche-*parolibere* diventa forma comunicativa imprescindibile, che si va ad unire a caratteristiche dei testi già evidenziate per altre forme di scrittura, come ad esempio il romanzo; mentre la sinestesia, sempre ricorrente nell'idea marinettiana di condivisione di contenuti, si esplica, non più in un semplice superamento della pagina scritta, quanto in una sua fusione con gli elementi identificativi di altri strumenti di comunicazione, che nel programma vengono indicati come cinema e teatro (secondo quanto già avanzato nei diversi manifesti del movimento), ma che nel caso specifico dell' "Almanacco dell'Italia

---

<sup>10</sup> Ibidem.

Veloce" si sarebbe concretizzata soprattutto attraverso l'integrazione di un diverso supporto al volume.

Nel *depliant* ripiegato, infatti, si fa riferimento alla presenza di "due pagine disco" che avrebbero fatto "parlare" l'almanacco con la voce di Benito Mussolini e di Marinetti. È interessante notare, che la pagina in cui viene indicata la presenza dei dischi in allegato sul volume è costruita come un'unica grande composizione *parolibera* in rosso e in nero, in cui le informazioni commerciali sull'almanacco di prossima uscita vengono disposte secondo un andamento circolare che risulta un'ulteriore suggestione visiva volta a sottolineare l'importanza e la novità della trovata. Portato visivo e di ascolto trovano quindi un campo d'azione rinnovato e vitale, tanto che la pubblicazione viene indicata come "visione panoramicolorica di tutte le regioni d'Italia". Nello stesso tempo, l'accento viene posto - con un linguaggio omaggiante il Regime - su quelle che erano le industrie e la funzione pubblicitaria della pubblicazione, alla quale avrebbero collaborato tutti gli artisti italiani "più geniali e competenti"<sup>11</sup>.

Le sei pagine del *depliant*, aldilà della composizione sinottica finale, si configurano interamente come una sorta di pubblicazione-esempio, un manifesto del *paroliberismo* applicato alla funzione di *réclame*. Ripiegato, il volantino, che misura 29 per 67,5 cm ed è in carta patinata con stampa nei colori rosso e nero, mostra sul verso la tavola sinottica relativa alle "pagine-disco" e sul fronte la titolazione *Almanacco Italia Veloce*, posta in verticale, in nero e con i soli inserti rossi di una riga e un cerchio, affiancata ad una foto di Marinetti, sotto la quale viene realizzata, in fac-simile della scrittura di quest'ultimo, la dedica della pubblicazione: "a Benito Mussolini Grande Capo Veloce dell'Italia Veloce"<sup>12</sup>. Aprendo la pagina, risultano affiancate, con una scelta di grande equilibrio, due facciate studiate per essere osservate insieme, in cui le dimensioni dei caratteri, e l'alternarsi del rosso e del nero per le scritte e l'orientamento di queste ultime, corrispondono.

Sulla facciata di sinistra trovano posto alcuni motti pubblicitari e propagandistici, ma soprattutto il programma di Marinetti, mentre a destra si

---

<sup>11</sup> *Almanacco dell'Italia Veloce*, *depliant*, Milano, Archetipografia, 1930.

<sup>12</sup> *Ivi*.

leggono le informazioni pratiche relative al reperimento, ai costi e alla diffusione della “più originale e colorata pubblicazione del mondo”<sup>13</sup>.

Le ultime due facciate, risultanti dall’apertura completa del volantino, sono interamente occupate dalla trascrizione della lista delle adesioni e dei collaboratori, che figurano in numero decisamente maggiore rispetto a quanto riportato sul primo opuscolo. Significativamente, le adesioni vengono distinte dalla lista dei collaboratori e sono omesse le testimonianze. Si rinuncia qui al linguaggio *parolibero* e alla disposizione da tavola sinottica dei contenuti, per privilegiare la leggibilità dei nomi e delle qualifiche dei sottoscrittori e dei letterati impegnati nella pubblicazione. Mancano i nomi degli artisti coinvolti; tuttavia sul fondo della seconda pagina viene specificato - a ribadire la qualità e la tipologia del materiale alla quale si sarebbe lavorato - che “l’ *Almanacco dell’Italia Veloce* sarà impaginato da Artisti Futuristi, con decorazioni, disegni, tavole a colori di Balla - Depero - Dottori - Prampolini - Andreoni - Cocchia - Corona - Diulgorof [sic] - Duse - Gambini - Munari - Thayaht - ed altri”<sup>14</sup>.

Come rilevato, le adesioni pubblicate sul *depliant* sono in numero superiore rispetto a quelle inserite nel primo opuscolo (come d’altronde si era specificato che sarebbe stato sull’ultima pagina di quest’ultimo), nel quale però erano state aggiunte le testimonianze più significative di alcuni dei sottoscrittori, non distinti fra artisti, letterati e personalità istituzionali. A differenza del volantino inoltre, l’opuscolo - il primo uscito in ordine di tempo - si qualifica immediatamente come una pubblicazione a se stante, con una propria autonomia editoriale, sottolineata dal fatto che sulla prima pagina viene indicata, riportandone il logo, la casa editrice.

Stampato completamente in nero su carta leggera patinata, l’opuscolo<sup>15</sup> è realizzato come una piccola rubrica telefonica, con i fogli che vanno digradando in

---

<sup>13</sup> In questa pagina del *depliant* viene specificato che la pubblicazione potrà essere reperita presso l’editore (Edizioni Metropoli, Galleria del Corso, 4 - Milano), spedendo un vaglia di 25 lire (sull’opuscolo a rubrica uscito precedentemente era stato indicato un prezzo di 20 lire), e che la diffusione - molto ottimisticamente, come è possibile vedere anche da quanto scritto nell’opuscolo - sarà “mondiale”. *Almanacco dell’Italia Veloce, depliant*, cit.

<sup>14</sup> Ivi.

<sup>15</sup> *Almanacco dell’Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.

dimensione dalla fine verso l'inizio<sup>16</sup> - in verticale - componendo la scritta "*F. T. Marinetti Italia Veloce*"<sup>17</sup>. Sul fronte del primo foglio - il più piccolo per dimensioni - viene inserito il titolo della pubblicazione, *Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, e le specifiche della stessa, nonché l'informazione che la direzione artistica del periodico sarebbe stata di Marinetti. Sul retro di questa prima pagina viene riprodotta la foto in piccolo di Marinetti e la solita dedica a Mussolini, preceduta dall'indicazione che "*L'Almanacco dell'Italia veloce è un atto di smisurato amore per l'Italia e per gli Uomini che la guidano verso tutte le conquiste*"<sup>18</sup>; a seguire, le altre pagine riportano le foto, la qualifica e in alcuni casi una notazione sulla pubblicazione, dei vari sottoscrittori, collaboratori e artisti coinvolti nell'iniziativa. Alternati a queste, si trovano alcuni inserti: l'editoriale di Marinetti, in primo luogo, ma anche dichiarazioni d'intenti relative all'almanacco<sup>19</sup>. Sull'ultimo foglio, in terza di copertina, vengono inserite le informazioni editoriali e di reperimento della pubblicazione, che negli intenti di Marinetti e Fusetti avrebbe dovuto avere circa mille pagine con un centinaio di tavole a colori e disegni originali a corredo, con una tiratura, come indicato sulla quarta di copertina, di trecentomila copie a diffusione mondiale<sup>20</sup>. Sempre sull'ultima pagina compare un disegno di Pippo Oriani, che fa da contrappunto al logo delle Edizioni Metropoli sul fronte, dedicato nello specifico all'almanacco, raffigurato aperto, sorgente da un disco, con il nome di Marinetti che si distribuisce

---

<sup>16</sup> L'opuscolo ha un'altezza di 18,2 centimetri per tutte le pagine; l'ultimo foglio - il più grande - ha una larghezza di 13 centimetri, che si riducono a 6,3 nella prima pagina.

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Ivi.

<sup>19</sup> Oltre ad indicare la collaborazione dei "*più fantastici poeti*" e dei "*più audaci pittori*", si rileva che "*L' 'E.M.' con l'Almanacco dell'Italia Veloce realizza un primato editoriale, lanciando in tutto il mondo la più audace pubblicazione d'Italianità*". Ivi, p. s.n., nella pagina successiva ricompaiono altri motti che nel *depliant* vengono poi composti nella pagina-tavola sinottica in cui si indica la presenza dei dischi: "*Tutte le invenzioni. Tutti i records. Tutte le Arti. Tutte le industrie italiane. Collaboreranno i più geniali i più competenti*". Ivi, p. s.n.

<sup>20</sup> A detta dello stesso Marinetti la tiratura massima di "*Lacerba*" era arrivata a 18.000 copie (Lettera - manoscritta da Emilio Settimelli - inviata da Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, Bologna, 20 gennaio 1920, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli. 3.2.6.16). Risulta quindi inverosimile, e sicuramente inserita a fini propagandistici la cifra auspicata di 300.000 esemplari per l' "*Almanacco dell'Italia Veloce*".

a ventaglio sulle pagine, contro uno sfondo *aeropittorico* che lascia intuire il timone di un aeroplano; un'immagine di grande modernità, che mostra come fin dall'inizio agli artisti coinvolti nel progetto venissero richiesti interventi specifici, che vedono però la loro massima esplicazione nell'ultimo e più notevole stampato, che avrebbe dovuto precedere l'effettiva uscita dell'almanacco.

Come una sorta di anticipazione delle possibilità di comunicazione in ambito pubblicitario dell'almanacco, viene stampato infatti uno *specimen*<sup>21</sup>, la cui impaginazione e grafica viene curata da Nicolay Diulgheroff<sup>22</sup>, in stretto contatto con Fillia, che nel 1929 scrive l'introduzione del catalogo-volantino per la mostra personale dell'artista presso la Galleria Codebò di Torino<sup>23</sup>, e cura la monografia a lui dedicata, uscita nella stessa occasione.

Proprio dalla sinergia del gruppo "torinese" di Fillia, Oriani e Diulgheroff, le milanesi Edizioni Metropoli sembrano prendere gli elementi più innovatori per il rinnovamento grafico auspicato in quel momento dal futurismo e applicato al linguaggio della *réclame*.

D'altra parte, come si può notare sfogliando anche la monografia su Diulgheroff realizzata da Fillia, molti degli esempi scelti per le illustrazioni sono

---

<sup>21</sup> *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>22</sup> Nicolay Diulgheroff era entrato in contatto con il futurismo, già nella natia Bulgaria, grazie alla corrispondenza epistolare con Marinetti. Presentato a Fillia dal capo del futurismo nel momento in cui Diulgheroff si trasferisce a Torino, il pittore entra a far parte della cerchia di artisti "torinesi", impegnati anche in numerose imprese editoriali. Proprio Diulgheroff infatti nel 1929 cura l'impaginazione della rivista dell'amico, "La Città Futurista", di cui entra anche a far parte del consiglio artistico. L'anno precedente aveva partecipato insieme ad altri futuristi (Balla, Depero, Pozzo e Gaudenzi) alla *III Fiera internazionale del libro* di Firenze, e sempre nel 1928 partecipa con una serie di cartelloni pubblicitari e complementi d'arredo alla prima mostra di *Architettura futurista*, rassegna torinese introdotta in catalogo da Fillia, e con copertina realizzata dallo stesso Diulgheroff. Sempre con Fillia, insieme con Oriani, Rosso, Pozzo, Saladin, Alimandi, Zucco e Vignazia, sottoscrive il *Manifesto dell'Aeropittura torinese*, nel quale si esplica una visione dell'*aeropittura* vicina a quella di Prampolini, cioè cosmica, ma anche improntata a caratteri astratti e lirici. Si veda: *Catalogo generale della III Fiera internazionale del libro*, Firenze, [aprile] 1928; *Architettura futurista. Prima mostra* (Torino, Promotrice di belle arti, 1 maggio - 4 novembre 1928); *Mostra personale del pittore N. Diulgheroff* (Torino, Galleria Codebò, 11-28 dicembre 1929); Fillia, *Diulgheroff pittore futurista*, Torino, Edizioni d'Arte La Città Futurista, 1929; Luisa Perlo, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Diulgheroff Nicolay*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 388-393.

<sup>23</sup> Fillia, *I ritratti futuristi di Diulgheroff*, in *Mostra personale del pittore N. Diulgheroff* (Torino, Galleria Codebò, 11-28 dicembre 1929).

proprio creazioni di arte pubblicitaria, indirizzo nel quale il pittore aveva già elaborato un linguaggio assolutamente personale, a metà fra meccanicismo e semplificazione geometrica di matrice cubista, che l'aveva portato a realizzare "cartelli lanciatori" con immagini di grande impatto visivo, nella loro estrema semplicità (come per la spirale dell'amaro Cora, che per tutti gli anni Trenta e Quaranta divenne un elemento sempre presente sui muri delle città<sup>24</sup>). Fillia sintetizza le qualità artistiche dell'amico mettendo in rilievo le caratteristiche di una forma espressiva - quella pubblicitaria - che è efficace solo dal momento in cui riesce a coinvolgere il pubblico grazie alle forme date ai contenuti:

"Nicolay Diulgheroff ha infatti i requisiti necessari del cartellonista moderno: i valori d'imprevisto, di sorpresa, di sintesi e di colore si equilibrano nei suoi 'soggetti'. Il prodotto della Ditta assume un'individualità spiccata, vive in un'atmosfera particolare che ne aumenta l'interesse. E il passante ha così davanti agli occhi gli arabeschi sempre impensati dei prodotti, è obbligato a imprimersi nella memoria quelle indicazioni rappresentate.

Ecco perciò che l'estetica futurista vince una battaglia all'atto stesso della realizzazione: e vince con autentico favore popolare, non rinunciando a principio alcuno."<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Si possono vedere a tal proposito le foto della città di Milano, conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, sotto la cartella "Milano", in cui i volantini della ditta, affissi sui muri, compaiono con tale frequenza da diventare parte dell'arredo urbano.

<sup>25</sup> Fillia, *Diulgheroff pittore futurista*, Torino, Edizioni d'Arte La Città Futurista, 1929, p. s.n.; nel paragrafo considerato, relativo all'attività di Diulgheroff come cartellonista, si tratta anche della recente invenzione dell'Impresa di Pubblicità di Arturo Tucci (con sedi a Torino, Milano e Genova), che ha introdotto dei nuovi cartelloni pubblicitari fissi, in lamiera, con la possibilità di applicare i manifesti su entrambi i lati e di renderli non solo più visibili e meno soggetti al degrado derivante dai fenomeni atmosferici ma anche dei concreti elementi di arredo urbano.

Questi stessi principi vengono applicati nel *Programma* dell' "Almanacco dell'Italia Veloce"<sup>26</sup>, e avrebbero dovuto essere alla base anche della pubblicazione vera e propria programmata per il 1931<sup>27</sup>. Fin dall'aspetto esteriore le scelte editoriali per lo *specimen* rivelano la volontà di rompere in maniera assoluta con le forme tradizionali dell'editoria. L'impiego di materiali inconsueti si alterna all'uso di carte trattate in modo da non sembrare tali, con un risultato di grande originalità.

La copertina, impaginata da Diulgheroff, con il logo della casa editrice (dei modernissimi grattacieli che compongono le lettere "E.M." di Edizioni Metropoli) in oro e in rilievo e il titolo, *Programma. Almanacco Italia Veloce*, in nero, è realizzata in cartoncino, lavorato però con un rivestimento in carta argento che finge delle lastre con zigrinatura industriale su entrambi i lati, dando l'impressione di trovarsi fra le mani un volume con inserti in metallo simile a quelli creati nello stesso momento da Depero e Tullio d'Albisola. L'interno della copertina presenta invece un aspetto molto più tradizionale: il rilievo del logo risulta concavo, conservando quindi un aspetto "tattile", e in esso viene collocato, stampato in nero, il - decisamente consueto - simbolo dell'Achetipografia di Milano<sup>28</sup>.

Segue quindi una pagina, con disegno promozionale per lo stesso almanacco, realizzata da Prampolini<sup>29</sup>: concepita come un vero e proprio volantino pubblicitario autonomo e, volendo, impiegabile anche in altri contesti, come quello dell'*affiche* in strada, costituisce un modello per molte delle tavole pubblicate nel

---

<sup>26</sup> *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>27</sup> Lo *specimen* misura 29,3 per 24,3 centimetri. Con ogni probabilità, visto il valore di esempio della pubblicazione, con la presentazione di numerose tavole, l'almanacco del 1931 avrebbe mantenuto le stesse dimensioni e alcune delle caratteristiche specifiche del *Programma*.

<sup>28</sup> Un biscione su scudo, circondato da un profluvio di volute barocche che fa pensare al passo di Marinetti sulla *Rivoluzione tipografica*: "lo 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, numeri romani. [...]". Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, "Lacerba", Firenze, a. I, n. 12, 15 giugno 1913, pp. 123.

<sup>29</sup> Aldilà degli innumerevoli interventi teorici e grafici di Enrico Prampolini su riviste futuriste, o vicine al movimento, riguardo alla sua attività nel campo dell'editoria periodica si può segnalare il fatto che, vicino al gruppo torinese, animatore anche dell' "Almanacco dell'Italia Veloce", nel 1934 fonda insieme a Fillia uno dei periodici più importanti del momento all'interno del futurismo: "Stile futurista" (che chiuderà già nel 1935).



fascicolo, che mantengono lo statuto di creazione autonoma e la funzione di esempio per un'arte pubblicitaria diretta ai più disparati ed ampi contesti. L'opera di Prampolini si rivela estremamente mirata alla comunicazione immediata dei contenuti dell'almanacco: attraverso un'efficace composizione e la scelta dei colori viene presentata l'idea di velocità e italianità. Su sfondo nero, si delinea infatti il titolo della pubblicazione nei colori della bandiera italiana, che sono gli unici impiegati - sempre con il nero che, nella forma della sfera, portato dell'*aeropittura* cosmica teorizzata da Prampolini, acquista una definizione plastica - anche per il disegno stilizzato della figura umana in corsa. Nell'insieme, sia la scritta che il disegno alternano, attraverso la distribuzione del colore (a metà fra aerografato ed "eroso"), elementi piatti a effetti fortemente tridimensionali, con un risultato di grande essenzialità nella scelta dei pochi elementi rappresentati (le scritte, un uomo e una sfera) ma anche estremamente ricca e complessa dal punto di vista pittorico.

Il volume si contraddistingue per la scelta di carte di grammatura e colore differente, che si alternano in una disposizione dei fogli che vede a sinistra, in genere, una scritta singola, tipograficamente *parolibera* (realizzata secondo un andamento circolare, obliquo, con caratteri differenti, etc.), il programma di Marinetti o una foto - incollata sul foglio sottostante - di sottoscrittori, con dedica eseguita a stampa in fac-simile, e a destra diversi interventi grafici: tavole sinottiche, propagandistiche e informative rispetto alla pubblicazione, e pagine a pieno colore con bozzetti pubblicitari per prodotti italiani, adattabili alle esigenze di aziende specifiche.

Le foto presenti nel volume, a parte quella di Marinetti - la prima a comparire, con sotto la dedica a Mussolini pubblicata anche negli altri due stampati dell'almanacco - sono di personalità dell'esercito (Enrico Caviglia, ad esempio), dell'aviazione (Italo Balbo) e di letterati schierati con il futurismo dalla prima ora (Paolo Buzzi). In linea di massima e per quanto possibile, la tavola sinottica o la composizione pubblicitaria che le affianca si richiama alla personalità di sinistra; così Marinetti è accostato ad una presentazione dell'almanacco, Balbo e Mario de Bernardi a delle pubblicità - o più genericamente composizioni - che sono in realtà creazioni *aeropittoriche*, Caviglia a un'immagine dell'Italia connotata guerrescamente. Inoltre, alcune delle foto - quella di Balbo in particolare posizionata su un cartoncino di colore blu-nero e con dedica e riquadro

all'immagine in rosso - sono su carte di colore differente, perché posizionate sul retro di realizzazioni che prevedevano l'impiego di quel tipo di supporto.

La prima tavola, dopo quella di Prampolini, è riferibile a Diulgheroff, come tutti gli interventi grafici *paroliberi* informativi rispetto al giornale, non firmati e non relativi ad una tipologia di prodotto da promuovere. In questo caso, Diulgheroff realizza una sorta di "cartello lanciatore" - alla stregua degli altri di diversi artisti presenti nel fascicolo - la cui autonomia sancisce firmando l'opera, che è di fatto una pubblicità delle Edizioni Metropoli e dell' "Almanacco dell'Italia Veloce". Creata attraverso l'impiego esclusivo del rosso, del bianco e del nero su sfondo in gradiente di grigio tendente al bianco, la composizione si sviluppa ancora una volta, come quella di Prampolini, puntando sulla tridimensionalità, in questo caso applicata solo ai caratteri tipografici, ed esclusivamente a quelli della sigla delle Edizioni Metropoli, di cui ricordano vagamente il logo, stagliandosi come architetture semplificate sullo sfondo nero. Giocando sulla scelta di bidimensionalità e tridimensionalità per le scritte, e sulla presenza di due sfondi rettangolari sovrapposti a quello grigio, uno nero e uno rosso che si intersecano, si forniscono da parte di Diulgheroff le informazioni basilari su edizione e pubblicazione, riprendendo - come in tutte le inserzioni grafico-*parolibere* del volume - le frasi promozionali già presenti nella tavola sinottica del volantino ripiegato dell'almanacco.

Sul retro del foglio viene inserito il *Programma* di Marinetti e affiancato a questo, su cartoncino scuro, è proposta, in colore argento, un'invenzione grafica *parolibera*, "*poeti più fantastici pittori nuovi più audaci*"<sup>30</sup>, il cui stile, a righe affiancate, si ripete in tutti gli interventi di Diulgheroff illustrativi, pur nel modificarsi, anche all'interno della stessa composizione, della tipologia di caratteri tipografici. Di Diulgheroff, sono anche due delle tavole pubblicitarie presenti nella prima sezione del fascicolo: quella affiancata alla foto di Caviglia è giocata, ancora una volta, sul digradare dei grigi e sull'uso del solo rosso e nero per i caratteri tipografici, e raffigura l'Italia a cui si sovrappongono in trasparenza i fasci e la scritta "*tutte le arti tutte le invenzioni tutte le industrie*"<sup>31</sup>, dove la "T" iniziale è

---

<sup>30</sup> *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. s.n.

condivisa dalle tre ripetizioni della parola "tutte". L'insieme assume, per le scelte di rigore e per il tema e i colori impiegati, un carattere marziale, che è invece totalmente assente nella seconda realizzazione di Diulgheroff, *Radio*, avvicinata alla scritta *parolibera* "antitradizionale", in obliquo sulla facciata contigua. Nonostante anche in questo caso, siano utilizzati solo due colori, il giallo e il rosso, oltre al bianco e nero, l'effetto che ne risulta è di grande vivacità, anche perché i due colori occupano buona parte dello sfondo, mentre per raffigurare schematicamente l'apparecchio di radiocomunicazione vengono impiegati i soli bianco e nero. La composizione inoltre rivela una grande dinamicità, non consueta per Diulgheroff, nella raffigurazione delle onde radio che si dipartono dalla cornetta acustica di trasmissione.

Nella pagina successiva, di fianco alla scritta "sintetico" - ancora una delle caratteristiche che vengono associate all'almanacco in preparazione - compare un'altra informativa grafica sull'almanacco, decisamente più complessa rispetto a quelle delle pagine precedenti, in cui Diulgheroff unisce al motto relativo alla pubblicazione, "*L'Almanacco dell'Italia Veloce glorifica tutti i muscoli tutte le ali tutte le ruote*"<sup>32</sup>, un principio di raffigurazione fra il "meccanico" e l'"aeropittorico", in quanto delinea una ruota dentata e un abbozzo di nuvole in nero insieme alle onnipresenti linee rigate, che qui, più che una scelta tipografica, sembrano costituire una sorta di abbozzo di elementi architettonici.

Molto simile nell'impostazione è la composizione successiva, affiancata all'aggettivo "aereo", stampata però, non in nero, ma in verde, in cui compare la stilizzazione di un disco, quale caratteristica precipua della pubblicazione, che avrebbe dovuto infatti uscire con dei dischi in allegato. Le informazioni fornite nell'insieme *parolibero* di elementi grafici e tipografici sono di carattere pratico, in quanto viene data una cifra per la tiratura (che avrebbe dovuto essere - inverosimilmente - di trecentomila copie) ed è preannunciata una diffusione mondiale, con uscita in tre differenti lingue, dell'almanacco, che avrebbe dovuto essere distribuito in "*tutti gli alberghi tutti gli uffici pubblici, tutte le agenzie di viaggio tutte le stazioni tutti i piroscafi tutti i treni di lusso*"<sup>33</sup>. In questi proclami è

---

<sup>32</sup> Ivi, p. s.n.

<sup>33</sup> Ivi, p. s.n.

evidente l'ottimistica esagerazione posta in atto a fini propagandistici da Marinetti, che difficilmente sarebbe riuscito ad ottenere i numeri e gli spazi dichiarati anche solo sul suolo italiano. La continua citazione dei dischi in allegato, sui vari stampati collegati all'almanacco, fa però propendere per un suo effettivo progetto almeno in questo senso e sulla realizzabilità dello stesso: accanto all'aggettivo "travolgente", Diulgheroff, pone infatti una tavola, che più che una composizione *parolibera* è un vero e proprio disegno, in cui l'immagine di un disco in movimento veloce è collocato sotto la lettera "i" che funge da puntina. Quella "i" che altro non è che l'inizio della frase "*i più rallegranti films sonori e i dischi sbellicanti*"<sup>34</sup>, lascia inoltre intendere che, aldilà dell'uscita del 1931 che avrebbe dovuto avere - come annunciato sul *depliant* - in allegato le voci di Marinetti e Mussolini, i numeri successivi dell'almanacco si sarebbero arricchiti con registrazioni di tenore e argomento anche assolutamente differente rispetto a quello programmatico-politico della pubblicazione iniziale.

Nella prima parte dello *specimen* compaiono altri tre "cartelli lanciatori" ad opera di Bruno Munari, Giacomo Balla e Gerardo Dottori. Per quanto tutti e tre si configurino come esempi di arte pubblicitaria, solamente il primo è in effetti riferibile a un marchio preciso, nello specifico, alla rivista "Ali d'Italia" pubblicazione milanese dedicata al volo che nel 1917 era risorta dalle ceneri della "Lega aerea nazionale"<sup>35</sup>; anche se la titolazione sembra essere un generico riferimento alle imprese aviatorie italiane più che una vera e propria *réclame* per il periodico.

Munari infatti realizza una coloratissima *aeropittura* la cui grafica semplificata - con l'aeroplano rosso in primo piano - però ben si sposa, insieme al posizionamento e alla dimensione dei caratteri tipografici, ad un'idea di copertina alternativa a quelle decisamente tradizionali e illustrative adottate dal periodico "Ali

---

<sup>34</sup> Ivi, p. s.n.

<sup>35</sup> *Le ali del ventennio. L'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, a cura di Massimo Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 45-46.

d'Italia" negli anni Trenta<sup>36</sup>. Meno sperimentale rispetto ad altre prove di quegli anni di Munari<sup>37</sup> e singolarmente vicina al versante "cosmico" dell'*aeropittura* sia nella declinazione plastico-materica di Prampolini, sia in quella più lirica del torinese Fillia, l'opera affianca la foto di Italo Balbo, recentemente nominato ministro dell'Aeronautica e reduce dalle due crociere aeree del Mediterraneo occidentale e orientale<sup>38</sup>, cui sembra alludere l'immagine con l'Italia gigantesca sul globo terrestre e l'aereo che solca un mare di nuvole.

Estremamente interessante, anche perché slegata, come tematica, dalle altre illustrazioni (bene o male riconducibili alla tipologia di *aeropitture* o comunque con soggetti inerenti le comunicazioni e i mezzi di trasporto), è la realizzazione di

---

<sup>36</sup> Relativamente alla questione del conservatorismo artistico della rivista, si possono consultare le lettere inviate da Osvaldo Peruzzi ad Armando Silvestri (collaboratore del periodico e amico di Peruzzi) nel 1932, conservate nel fondo Peruzzi, ancora in fase di catalogazione, presso l'Archivio di Stato di Milano (si veda per informazioni sulla questione e in generale sulla corrispondenza: Silvia Vacca, *Il futurista Osvaldo Peruzzi nelle carte dell'Archivio di Stato di Milano*, in "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a. VIII n. 7-8, settembre 2011, pp. 375-392. Nel corso degli anni Trenta, la rivista si apre sempre più alla sperimentazione dei linguaggi, soprattutto nell'ambito del futurismo, tanto che accoglie le proposte, ad esempio di Depero (presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino è conservato un collage su tela di Depero, realizzato come abbozzo di copertina per il periodico. Si veda l'illustrazione in Giovanni Fanelli e Ezio Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano, Edizioni Comunità, 1988, tav. XIII, fig. 33.

<sup>37</sup> Bruno Munari si avvicina al futurismo grazie al letterato Escodamè (Michele Leskovic) che gli fa conoscere le opere di Balla e Prampolini. Grande sperimentatore, anche dal punto di vista delle tecniche, dalla fine degli anni Venti, Munari anima la situazione milanese, fungendo da riferimento per il gruppo futurista che espone alla Galleria Pesaro. Si veda Francesco Tedeschi, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Munari Bruno*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 765-767, e Alberto Bassi, *Le mostre futuriste a Milano: 1919-1941*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, (Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993), Bergamo, Bolis, 1993, pp. 55-67.

<sup>38</sup> Le due crociere del Mediterraneo si svolsero rispettivamente nel 1928 e nel 1929. Nel dicembre 1930 Italo Balbo compì la prima delle imprese che tanto colpiscono altri artisti futuristi (come Balla): la transvolata atlantica Italia-Brasile, seguita nel 1933 dalla crociera transatlantica Italia-Stati Uniti, con venticinque idrovolanti.

Balla<sup>39</sup> *Vetri solari*<sup>40</sup>, una prismatica composizione in bianco, rosa e giallo che si ricollega a lavori di molto antecedenti come le *Compenetrazioni iridescenti* e le *Velocità*, e da ultimo, alle stilizzazioni e al simbolismo delle opere presentate nel 1931 alla Quadriennale romana - in particolare alle *Frecce della vita* - che segnano l'ultima fase propriamente futurista nel percorso artistico di Balla, che pure nell'opuscolo a rubrica si firma ancora "*Futur Almanacchista*" in vista di uno "*Straveloce successo mondiale*" della pubblicazione<sup>41</sup>.

Non a caso, l'illustrazione di Balla - che nel 1910 era stato firmatario del *Manifesto dei pittori futuristi* - trova posto accanto alla foto di un altro aderente della prima ora al movimento, Paolo Buzzi, che sancisce la sua sottoscrizione all'iniziativa, ribadendo lo stesso concetto di velocità e modernità espresso dal pittore, con le parole della dedica: "*Al libro dell'ala e dell'elica all'Almanacco degli uomini Veloci - con cuore d'alluminio e di bronzo*"<sup>42</sup>.

L'ultimo esempio di arte pubblicitaria presente nella prima sezione del *Programma* si deve a Gerardo Dottori<sup>43</sup>, ed è una pubblicità per le *Automobili italiane*, chiara allusione alla Fiat (anche se qui l'azienda non viene esplicitamente menzionata), che effettivamente nel numero futurista di "*Campo Grafico*", qualche

---

<sup>39</sup> Giacomo Balla aderisce al movimento futurista nella sua prima fase, firmando il *Manifesto dei pittori futuristi* e subito dopo il *Manifesto tecnico della pittura futurista* nel 1910, su invito del giovane allievo Boccioni che, insieme a Gino Severini, aveva frequentato il suo studio romano. La sperimentazione nell'ambito soprattutto del moto in pittura lo porta presto a composizioni astratte come le *Compenetrazioni iridescenti* del '13. La sua attività di insegnamento nello studio romano è alla base della formazione di più generazioni di futuristi, fino agli inizi degli anni Trenta, quando realizza le ultime opere propriamente futuriste. Si veda: *Casa Balla e il futurismo a Roma*, a cura di Enrico Crispolti (Roma, Académie de France, 28 settembre - 3 dicembre 1989), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.

<sup>40</sup> *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>41</sup> *Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>42</sup> *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>43</sup> Gerardo Dottori è legato già prima degli anni Dieci a Carli e Settimelli; è però dal 1912, che con la conoscenza di Balla, aderisce al futurismo. Collabora con *parolibere* e interventi illustrativi e grafici a diverse riviste, e dalla metà degli anni Venti precorre con alcuni recuperi della prospettiva e rappresentazioni del paesaggio l'*aeropittura*. Rimane comunque legato ad una visione lirica del paesaggio, fortemente evocativa e densa di astrazione insieme a naturalismo.

anno dopo, accetterà di prestare il suo marchio ad una forma di pubblicità, di matrice futurista, innovativa e sperimentale ad opera di Cesare Andreoni.

Così come l'opera di Munari travalica la funzione pubblicitaria per proporsi come immagine di copertina, da una parte, e vera e propria *aeropittura* dall'altra, la composizione di Dottori, aldilà delle caratteristiche stilistiche dell'artista che si mantengono nei suoi vari lavori, dimostra, nella complicazione degli elementi presentati e nell'affastellarsi dei particolari descrittivi della scena, di essere stata concepita guardando chiaramente al linguaggio della pittura più che a quello della grafica. D'altronde, la derivazione dell'illustrazione dal primo pannello del *Trittico della velocità*, dipinto da Dottori nel 1925, è evidente: l'illustrazione non è infatti altro che una rielaborazione semplificata de *Il via*, con un'inquadratura più stretta sulla parte anteriore dell'automobile e una riduzione delle vie di fuga prospettiche. Vengono mantenuti persino i colori impiegati per l'auto, la visione ribaltata e distorta dovuta al punto di vista in movimento dato dalla velocità del mezzo, e soprattutto le due bande luminose d'aria che si dividono al passaggio dell'auto, che qui vengono usate, con una trovata riuscita e originale, per inserire nella composizione il messaggio pubblicitario, "*automobili italiane*", rafforzando la comunicazione attraverso l'uso dei colori che rimandano alla bandiera italiana.

La presenza di un chiaro riferimento al *Trittico della velocità* nell'illustrazione di Dottori, insieme all'opera di Munari (e a quella di Prampolini), permette di evidenziare la direzione imboccata in quel momento dal movimento futurista, orientando immediatamente la pubblicazione alle novità artistiche con cui si chiudono gli anni Venti e si aprono gli anni Trenta, e fornendo validi esempi delle diverse declinazioni dell'*aeropittura* (se infatti la composizione di Prampolini è un esempio classico di *aeropittura* "cosmica", quella di Munari tende decisamente al versante "lirico" dell'interpretazione della tematica). Nel 1929 infatti viene pubblicato il manifesto *L'aeropittura* - di cui Prampolini e Dottori sono firmatari - dapprima su "La Gazzetta del Popolo" e poi su varie altre testate e cataloghi del

movimento<sup>44</sup>; nel testo, il trittico di Dottori - che pur non risponde appieno ai criteri individuati come caratteristiche del genere - è nominato a fianco della successiva “*decorazione aviatoria futurista*”<sup>45</sup> realizzata per l’Aeroporto di Ostia<sup>46</sup>.

Con l’illustrazione di Dottori, affiancata alla scritta “cinematografico” riferita all’almanacco, e con la successiva composizione *parolibera* di Diugheroff sui “dischi sbellicanti”, si chiudono gli interventi grafici della prima sezione dello *specimen*; solo che al posto di esserci, come ci si aspetterebbe, una copertina di chiusura, la pagina dopo si apre sulla foto di uno dei sottoscrittori a sinistra e presenta a destra una nuova copertina identica a quella esterna, in cartoncino spesso che finge del metallo zigrinato. A questa, si sovrappone un foglio in *cellophane*, che crea una composizione sinottica con l’illustrazione della copertina sottostante. Il *cellophane* infatti è completamente trasparente ma riporta in color panna per quattro volte la scritta “la moda”, alternato in positivo e in negativo rispetto al riempimento del colore, con un punto-cerchio finale, che riprende il

---

<sup>44</sup> Pubblicato la prima volta su “La Gazzetta del Popolo” del 22 settembre 1929, il testo è poi riproposto in francese su “*Comœdia*” il 14 febbraio 1931. Contemporaneamente presentato come introduzione al catalogo della *Prima Esposizione d’Aeropittura* di Roma nel febbraio 1931, da quel momento viene ripreso sulle pagine dei principali periodici e cataloghi futuristi (“La Città Nuova”, 6 febbraio 1932; *Esposizione d’Aeropittura*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1-30 aprile 1932; “Futurismo 1932”, Trento-Rovereto, numero unico 1932; “Artecrazia”, Roma, a. I, n. 3, 15-30 luglio 1932; “Futurismo”, a. II, n. 58, 12 novembre 1933; “Stile futurista”, Torino, a. I, n. 2, agosto 1934. Vedi: *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008, p. 211. Qui si è tenuto presente il testo presente sul catalogo della *Prima mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diugheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruna Somenzi, Tato, Thayaht*, Roma, La Camerata degli artisti, 1-10 febbraio 1931, pp. 3-9.

<sup>45</sup> Ivi, p. 3.

<sup>46</sup> Il *Trittico della velocità* di Dottori risponde alla descrizione della percezione del movimento veloce su strada, con l’apertura del paesaggio “a ventaglio” intorno al mezzo, cosa che invece nella visione dall’aereo non si presenta dato che il rapido cambio di orizzonte produce un avvistamento del paesaggio su se stesso: “Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case, ecc., avventandosi contro di noi, girando vicinissime 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.” Ivi, p. 6. Nei passi successivi del manifesto vengono evidenziate le caratteristiche della visione aerea; anche se emerge sempre più un punto di contatto fra le opere *aeropittoriche* e le sperimentazioni di velocità “terrestre” posta in atto da Dottori: “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.” Ivi, p. 8.



motivo della “o” piena dei caratteri tipografici usati. L’alternarsi di positivo e negativo si ripete anche sulla copertina ad effetto “zigrinato”, dove in azzurro Diulgheroff realizza un’illustrazione di forte impatto visivo, in cui sembrano riconoscibili le forme del *depliant*-catalogo, della bandiera e del fascio in un insieme sul quale campeggia la scritta “*la moda italiana vincerà la moda parigina*”<sup>47</sup>, a significare non solo del campo estremamente allargato dell’interesse futurista in ambito di arti applicate (in questo caso il vestiario)<sup>48</sup>, ma anche dell’idea che l’arte e la produzione artigianale e industriale italiana potessero affermarsi in ambiti in cui la supremazia artistica di altri paesi era universalmente riconosciuta.

Il fascicolo interno, che segue a questa seconda copertina, si presenta però nella struttura identico a quello che l’aveva preceduto, senza privilegiare soggetti in qualche modo collegati alla tematica annunciata dalla composizione iniziale di Diulgheroff, che si colloca quindi all’interno dell’economia del fascicolo, come una sorta di tavola fuori testo, realizzata in materiali differenti, che replica gli effetti della copertina esterna<sup>49</sup>.

La qualità degli interventi grafici rimane comunque altissima anche in questa seconda parte del volumetto, dove tutte le tavole - tranne una firmata da Munari - sono di Diulgheroff: la prima affiancata alla foto di Mario de Bernardi (e quindi perfettamente a tema con la figura dell’aviatore), è una splendida *aeropittura* realizzata ad aerografo, interamente giocata sulle gradazioni di bianco e nero e sull’azzurro. Con pochi tratti Diulgheroff crea un paesaggio tipicamente italiano dove alle linee ondulate del moto ondoso (replicato dalle scritte, che lo continuano idealmente) si sostituiscono le spezzate che rappresentano i monti, cui si sovrappone una finestra di cielo con nuvole e sole stilizzati. Il modo di trattare

---

<sup>47</sup> *Programma. Almanacco dell’Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>48</sup> Si veda, ad esempio: Enrico Crispolti, *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Venezia, Marsilio, 1986.

<sup>49</sup> Bisogna notare che, questa seconda copertina determina uno stacco molto forte all’interno dello *specimen*; se non di carattere tematico-contenutistico, quanto meno a livello visuale e materiale nel volume. La grammatura diversa delle carte e dei cartoncini e lo spessore totale del fascicolo implica infatti che la rilegatura avvenga attraverso punti metallici non apposti sul dorso ma sopra l’insieme dei fogli. La scelta ricade sull’esecuzione di una doppia spillatura, che divide il volume in due parti, con lo stacco netto dato dal secondo cartoncino metallizzato con finta zigrinatura e foglio di *cellophane* sovrapposto.

oggetti e piani, semplificandoli e intersecandoli, rivela la tendenza all'astrazione dell'artista e nello stesso tempo il profondo debito formativo nei confronti del cubismo. Il richiamo ai soggetti trattati precedentemente e al fine pubblicitario dell'illustrazione è esplicito dalla scritta, che riporta al mito della velocità e della macchina di ambito futurista, ma anche ad esaltazioni del paesaggio italiano - pur rilette in chiave bellica - come il successivo (1935) *L'aeropoema del Golfo della Spezia* di Marinetti<sup>50</sup>: "automobili, aeroplani, bacciate velocemente colle vostre ruote beate le curve eleganti della ideale penisola e i suoi monti, laghi, golfi di poesia azzurra e di liquido sole velocizzatore"<sup>51</sup>.

Si discostano dal lirismo e dall'aderenza al filone *aeropittorico* e *aeropoetico* le successive due illustrazioni di Diulgheroff, che oltre ad essere legate a quella di promozione delle Edizioni Metropoli ad inizio fascicolo, rivelano con una maggiore complessità una forte consonanza con i principi dell'architettura razionalista. La prima in nero, su cartoncino rosso, sfrutta, come già fatto precedentemente dall'artista, gli effetti di tridimensionalità dei piani; in questo caso non attraverso il carattere tipografico, ma con la costruzione di una vera e propria architettura che riprende il motivo della vetrata trasparente con cui Diulgheroff rielabora in ultima pagina il logo dell'editore. Il messaggio trasmesso attraverso le scritte è anticipatore del dibattito sul linguaggio pubblicitario - di cui si farà portavoce, con il suo articolo, un decennio dopo, Cesare Andreoni in "Campo Grafico"<sup>52</sup>, rilevando l'inadeguatezza delle forme di *réclame* tradizionali - da parte di un artista, Diulgheroff, che proprio nell'ambito della grafica da cartellone realizza le sue composizioni più audaci: "la pubblicità tradizionale non aggancia più gli occhi del pubblico. Con la sorprendente pubblicità futurista imporrete i vostri prodotti italiani"<sup>53</sup>. Interessante notare come la costruzione della composizione e lo sfalsamento dei piani sfrutti appieno le modalità comunicative del linguaggio

---

<sup>50</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'aeropoema del Golfo della Spezia*, Milano, Mondadori, 1935.

<sup>51</sup> Nicolay Diulgheroff, in *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>52</sup> Cesare Andreoni, *Pubblicità futurista*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", cit., pp. 91-93.

<sup>53</sup> Nicolay Diulgheroff, in *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

specifico, nascondendo la parola “tradizionale”, resa quasi illeggibile dall’aggetto dell’edificio rappresentato, e facendo passare il messaggio della maggiore visibilità ed efficacia della pubblicità futurista.

La tavola pubblicitaria delle Edizioni Metropoli e dell’almanacco, posta di fianco alla scritta “drammatico”, è una riproposizione di quella iniziale ad opera dello stesso Diulgheroff, ma presenta una maggiore complessità nell’uso del colore, che risulta sfalsato come i piani, producendo nell’architettura formata dalle lettere “EM” un effetto di specchiatura che aumenta la complessità plastica della costruzione, in cui la disposizione del titolo della pubblicazione “Almanacco dell’Italia veloce” sembra costituire un ulteriore piano architettonico di base. La sobrietà nell’uso dei colori viene comunque mantenuta, operando l’artista con i soli rosso, nero e bianco in diverse gradazioni. Ma la sovrapposizione dei piani è evidenziata in un sistema che oscilla fra l’illusorietà di una tridimensionalità suggerita dall’intersezione delle differenti campiture cromatiche e la negazione della possibilità della stessa, come nel piano di sfondo dell’architettura che sembra essere al di sopra di quello del cerchio, di cui però una sezione a sua volta fa parte del piano in questione.

In contrapposizione alle scelte basate al massimo sull’impiego di due gradazioni di colori differenti delle tavole pubblicitarie di Diulgheroff, Bruno Munari nel realizzare l’unica altra illustrazione presente nella seconda parte dello *specimen*, decide di utilizzare una varietà cromatica che non si riscontra nel resto del volume: gialli, rossi, verdi, azzurri e loro variazioni e gradazioni, vengono impiegati nella riuscitissima - a livello comunicativo - tavola *Pubblicità a scoppio*, affiancata al retro del cartoncino rosso sul quale campeggia la scritta, disposta in linea curva, “divertente”<sup>54</sup>. Il bozzetto pubblicitario, che sembra essere pensato quasi per l’utilizzo di materiali differenti, secondo una modalità da *collage* che implica una matericità complessa e composita per gli elementi raffigurati, riunisce in un insieme fortemente tridimensionale tutte le tematiche del futurismo e un’efficace rappresentazione dei mezzi di trasporto e di comunicazione. La

---

<sup>54</sup> Sebbene l’opera di Munari sia affiancata, a ragion veduta, alla scritta che le corrisponde (“divertente”), vi è un evidente richiamo ad essa nella pagina precedente, di fianco a una delle tavole di Diulgheroff, dove si trova la più originale delle composizioni tipografiche *parolibere* relative agli aggettivi da assegnare all’almanacco, in quanto i caratteri che formano le parole “a scoppio” sono disposti in maniera totalmente casuale. Ivi, p. s.n.

composizione è infatti basata su una sorta di fuoco prospettico centrale dal quale sembrano scaturire le proporzioni gigantesche del transatlantico, l'auto da corsa che finisce per essere stilizzata in una freccia rossa, affiancata da dei siluri, e la bottiglia, più una serie di elementi geometrici accessori. A questo si sovrappone e interseca però un altro piano - quello dell'almanacco e della scritta - con fuoco prospettico in alto a destra, punto da cui partono i caratteri tipografici, che sembrano uscire lateralmente dal foglio, conferendo all'insieme l'illusorietà di uno sfondamento del piano con un effetto fortemente tridimensionale, senza che i singoli elementi vengano definiti necessariamente in questo senso, come invece avviene nelle composizioni plastico-architettoniche di Diulgheroff. L'insieme è ulteriormente complicato da elementi caratterizzanti il linguaggio futurista, come le linee-forza che si dipanano dal centro, le frecce, la ruota dentata (sempre presente nel volume e allusiva della tendenza meccanicista del movimento) e le onde circolari azzurre riferibili alle comunicazioni radio. Queste completano l'immagine degli spostamenti via terra e via mare e del propagarsi via aere delle informazioni, idealmente riunite nelle pagine dell'almanacco aperto e offerto alla lettura, per la visione delle pubblicità che pongono in primo piano le produzioni più famose dell'Italia del tempo (la bottiglia, che è l'unico elemento che risulta un po' avulso dal contesto degli oggetti raffigurati, probabilmente si riferisce ai vini italiani o alle ditte Campari o Cora<sup>55</sup>).

Il volume si chiude con un'ultima elaborazione grafica di Diulgheroff, in bianco e nero, in cui viene leggermente variato il logo delle Edizioni Metropoli. Gli edifici che svettano sulle due lettere "EM" si configurano in maniera differente: il più alto si qualifica come un faro, con due bande di luce che contengono la scritta

---

<sup>55</sup> Nonostante le tavole-esempio di grafica pubblicitaria dello *specimen* si limitino a quelle prese in considerazione, è sicuro che Marinetti, Fusetti, ma soprattutto Fillia, coinvolsero altri artisti - soprattutto del gruppo torinese - nel progetto: Fanelli e Godoli pubblicano una tavola di Ugo Pozzo realizzata per l' "Almanacco dell'Italia Veloce" del 1930, stilisticamente e tematicamente coerente con le altre tavole pubblicate nello *specimen*, in cui l'oggetto della promozione sono i vini italiani: "i vini italiani danno genio e celebrità". Considerando questa illustrazione, in cui una figura umana stilizzata (su tre bande di colore che richiamano la bandiera italiana) brinda con una bottiglia e un bicchiere in mano, la tavola di Munari risulterebbe riassuntiva di tutte le tipologie di prodotto effettivamente promosse nel *Programma*, raffigurando quindi con gli oggetti ripresi nell'illustrazione una sorta di insieme di contenuti idealmente scaturenti dalle pagine dell'almanacco stesso. Per l'illustrazione di Pozzo si veda: Giovanni Fanelli e Ezio Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano, Edizioni Comunità, tav. XVIII, fig. 31.

“Creazione Metropoli 1930”, mentre il titolo della pubblicazione, “Almanacco dell’Italia Veloce” si interseca (tanto che le “o” sono condivise) con i due raggi luminosi, come se si trattasse della luce diffusa intorno agli edifici. Il secondo palazzo raffigurato è quello che cambia maggiormente, e che si trasforma da semplice grattacielo in una struttura in vetro - già proposta all’interno del fascicolo da Diulgheroff in una delle sue composizioni - attraverso la quale si intravedono altri edifici<sup>56</sup>.

Lo *specimen* fornisce sicuramente un’immagine riuscita, ma evidentemente parziale di quello che avrebbe dovuto essere la pubblicazione maggiore, in cui alla ricchezza dei materiali impiegati e all’innovazione grafica e comunicativa dell’impaginato e delle tavole pubblicitarie, si sarebbero dovuti aggiungere rubriche, articoli e interventi *paroliberi*, come annunciato da Marinetti nel programma ripetuto sui tre stampati<sup>57</sup>. Anche così, in ogni caso, la pubblicazione risulta dirompente nella sua novità, costituendosi come eccezione rispetto al panorama italiano delle testate futuriste, che in quel momento vede la Torino di

---

<sup>56</sup> Contestualmente, sono incollati alle due ultime pagine dei fogli nei quali si specifica la previsione di stampa per il 1931 e si forniscono gli indirizzi della casa editrice: “Edizioni Metropoli Milano. Direzione Generale Galleria del Corso, 4 [...]. Amministrazione Via Vitruvio, 12 [...]”. *Programma. Almanacco dell’Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

<sup>57</sup> Marinetti, nel sesto punto del suo programma editoriale per l’ “Almanacco dell’Italia Veloce”, assegnandogli la caratteristica di “cinematografico” la esplica facendo riferimento alla presenza di discussioni artistiche, politiche, notazioni, di *record* aviatori, romanze sentimentali e fatti di cronaca, fra le altre cose. Una poliedricità di interessi e argomenti che sarà poi la caratteristica più rilevante delle successive pubblicazioni romane dirette da Mino Somenzi (“Futurismo”, “Sant’Elia” e “Artecrazia”). Filippo Tommaso Marinetti, *L’Almanacco dell’Italia Veloce* in *Almanacco dell’Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.; *Almanacco dell’Italia Veloce, depliant*, Milano, Archetipografia, 1930, p. s.n.; *Programma. Almanacco dell’Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930, p. s.n.

Fillia fornire gli esempi più interessanti di riviste<sup>58</sup>, a cui Marinetti con il suo plauso fornisce il testimone dell'ufficialità (che in breve tempo passerà a Roma).

L'insieme di tavole pubblicitarie presentate a fini promozionali (anche e soprattutto del movimento artistico marinettiano) del *Programma* dell' "Almanacco dell'Italia Veloce" trovavano un precedente, non nell'ambito delle pubblicazioni periodiche bensì in quello - costituito comunque dagli stessi nomi di artisti e i cui confini, come si è detto, risultavano piuttosto sfumati rispetto ai generi letterari - dell'editoria libraria, in cui fervido era in quel periodo lo sperimentalismo. Riferimento imprescindibile è il *Depero futurista*<sup>59</sup>, sia per l'uso dei materiali (carte di diverso tipo, colore e grammatura, veline, metallo), che per la presenza di motti e parole incisive, e per le finalità pubblicitarie (in questo caso, si tratta di autopromozione, oltre che di evidenza assegnata alla tendenza artistica).

L'idea di una pubblicazione destinata esclusivamente a fornire alle aziende esempi di arte pubblicitaria trova un seguito in ambito periodico, con le stesse modalità ma con molta più povertà di mezzi, nella rivista aperiodica di Oswaldo Bot (Oswaldo Barbieri)<sup>60</sup>, "La Fionda". A Piacenza intorno al 1931 Bot fa uscire

---

<sup>58</sup> Fillia (Luigi Enrico Colombo) ha la capacità, a Torino, di riunire intorno a sé, replicando le capacità organizzative e di iniziativa di Marinetti, un gran numero di futuristi fin dall'inizio degli anni Venti. Nel 1929 fonda "La città futurista", in stretta collaborazione con l'architetto Alberto Sartoris e il pittore Nicolay Diulgheroff. La breve esperienza (due numeri) verrà replicata nel 1932, in forma più estesa con "La città nuova", uscito per due annate fino al 1934, e dedicato prevalentemente all'architettura e alle arti decorative. Sempre nel 1934 fino al 1935 escono undici fascicoli di "Stile futurista", periodico fondato da Fillia in collaborazione con Enrico Prampolini, e con un comitato artistico costituito da Marinetti e dai futuristi a lui più vicini in quel momento (oltre al gruppo torinese, Benedetta, Depero e Dottori, fra gli altri). A differenza delle prime due riviste, quest'ultima non privilegia nello specifico solo l'architettura (per quanto mantenga un vivo interesse sull'argomento, anche in relazione alla plastica murale e all'urbanistica), allargando invece gli argomenti trattati a tutti i campi operativi (sia artistici che sociali) del futurismo.

<sup>59</sup> Fortunato Depero, *Depero futurista*, Milano, Dinamo Azari, 1927.

<sup>60</sup> Oswaldo Barbieri (Bot) aderisce al futurismo nel 1928, mostrando da subito un grande eclettismo nell'uso anche delle tecniche. Influenzato dal manifesto di Azari del 1924 (*La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*) pubblica nel 1930 un insieme di disegni nel volume *Flora futurista*. L'interesse per la grafica, viene condiviso con l'uso di materiali alternativi: si cimenta infatti nella ferroplastica e negli anni Trenta esplora la tematica aerea in pittura. L'esperienza de "La fionda" è legata non solo alla rivista di autopromozione, ma anche alla realizzazione di una serie di volumi come casa editrice poggiate su diverse tipografie. Si veda: Fabio Bevilacqua, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Barbieri Oswaldo*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 111-114.

infatti cinque numeri<sup>61</sup> di un fascicoletto in carta economica porosa, simile a quella di giornale, con copertina rosa e stampata esclusivamente in nero - anche sulla quarta di copertina - con pubblicità volte a promuovere prodotti di aziende locali. La grafica e le illustrazioni (nonché i brevissimi testi a corredo delle immagini e le informazioni per gli inserzionisti) sono esclusivamente di Bot, che con la sua "Dinamo della reclame industriale-commerciale"<sup>62</sup>, come indicato nel sottotitolo del periodico, crea un campionario di tavole pubblicitarie, in cui rinuncia ad effetti pittorici per privilegiare modalità quasi xilografiche (con un impiego minimo di retini), la cui tipologia stilistica va da modi e temi tipicamente futuristi a suggestioni umoristiche basate sul recupero del disegno infantile.

Non stupisce che aldilà di questa suggestione, confinata in un ambiente molto periferico, l'esempio dell' "Almanacco dell'Italia Veloce" non sia stato seguito, se non in pubblicazioni molto più tarde (il numero futurista di "Campo Grafico") - e comunque volte a stilare un bilancio sull'esperienza passata, cercando un riconoscimento delle novità introdotte in ambito grafico dal movimento - o comunque giungendo ad un compromesso, fra forme più tradizionali di comunicazione e adozione delle novità di linguaggio, come avviene nei periodici di area torinese o romana fra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta.

#### PERIODICI FUTURISTI A MILANO PRIMA DEGLI ANNI TRENTA

La difficoltà ad accettare, da parte del pubblico, sperimentazioni grafiche avanzate (impaginazione, tavole sinottiche, impiego di differenti supporti, fra le altre cose), come quelle proposte nel 1930 negli stampati dell' "Almanacco dell'Italia Veloce", non stupisce se si considera che persino la prima delle

---

<sup>61</sup> La pubblicazione non è datata e non presenta numerazione. Sul quinto numero è segnalata una sesta uscita a colori senza però effettivo riscontro della avvenuta pubblicazione. Dopo la morte di Marinetti, e quindi al di fuori del periodo futurista e con modalità differenti (rinuncia alle invenzioni grafiche), Bot fa uscire altri quattro fascicoli del periodico (ottobre 1946-marzo 1947). Le dimensioni dei primi cinque fascicoli è di 21,5 per 15,5 centimetri. Si veda Fabio Bevilacqua, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem "La Fionda", vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 454-455 e Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, ad vocem *La Fionda*, Roma-Pistoia, Fondazione Echaurren Salaris - Gli Ori, 2012-2013, pp. 240-241.

<sup>62</sup> "La Fionda. Dinamo della reclame industriale-commerciale", Piacenza, s.n., s.d.

“rivoluzioni” attuate da Marinetti in scrittura, l’abolizione della punteggiatura nei testi, ancora nella metà degli anni Trenta, suscita dibattiti e critiche al di fuori del futurismo. Su “Stile Futurista” nel settembre 1935 viene riportata la polemica di Alfredo Panzini, scrittore e critico del “Corriere della Sera”, sulla mancanza di punteggiatura nell’*Aeropoema del Golfo della Spezia* di Marinetti<sup>63</sup>, e la risposta che Pino Masnata dà, fornendo - sulla scorta di quanto già negli anni Dieci era stato enunciato dal *leader* del movimento - le ragioni di uno scrivere che insegue la velocità di espressione e la sensazione sinestetica, attraverso la suggestione di immagini<sup>64</sup>.

Persino internamente al futurismo si trovano posizioni discordanti, se non apertamente contrarie, alla rivoluzione tipografica e alle scelte grafiche - fra le altre cose - promosse da Marinetti, e Milano finisce per catalizzare questo dissenso nel corso degli anni Trenta, nella pubblicazione “Nuovo Futurismo”.

---

<sup>63</sup> Alfredo Panzini, *Punti e virgole nel poema di Marinetti*, in “Stile Futurista”, Torino, a. II, n. 11-12, settembre 1935, pp. 37-38 (in origine pubblicato sul “Corriere della Sera”, 20 giugno 1935). Con grande ironia, pur riconoscendo la novità del portato marinettiano e dimostrando di aver compreso la qualità sinestetica delle scelte operate (“Aboliti così la punteggiatura, si formano ‘blocchi di parole fuse’, specie di tavolozze sintetiche di vari colori verbali [...]”), Panzini rifiuta la “velocità” associata alla scelta di eliminare la punteggiatura per soffermarsi su esempi più tradizionali di scrittura (Carlo Goldoni): “Il recente poema di Marinetti, ‘Aeropoema del Golfo della Spezia’, è la glorificazione dell’uomo, veramente nuovo, che si è staccato dalla terra, si è fatto lieve, vive nella leggerezza delle alte atmosfere, vede il mondo, - se lo vede, - dalla carlinga. Perciò ha conquistato, insieme con il cielo, un’altra anima. Muovendo poi Marinetti dal principio che la poesia non muore, è evidente che il navigatore su navi aeree, ovvero entro il metallo delle navi sub-acquee, dovrà esprimersi con vocabolario e con arte che non sarà più quella di Francesco Petrarca quando misurava ‘i più deserti campi a passi tardi e lenti’. Perciò Marinetti premette al poema 22 paragrafi di nuova retorica e grammatica. Fra queste 22 grandi enunciazioni, una ve n’è piccolina, e potrebbe passare inavvertita: si tratta dei punti e virgole. Essi non sono più rarefatti: sono aboliti, e con questa dichiarazione: ‘abolizione della punteggiatura’. [...]”. Ivi, p. 37.

<sup>64</sup> Pino Masnata, *Parole in libertà e distruzione della punteggiatura*, in “Stile Futurista”, a. II, n. 11-12, settembre 1935, pp. 38-39. “L’accademico Alfredo Panzini ha scritto recentemente sul “Corriere della Sera” un articolo o recensione o fantasia sull’ultimo libro di F. T. Marinetti: ‘L’aeropoema del Golfo della Spezia’. L’articolo è importante perché dimostra come non siano stati ancora compresi dalla maggioranza i problemi di ispirazione-pensiero-espressione che noi poeti futuristi cerchiamo di risolvere o abbiamo risolto. Ad ogni modo Alfredo Panzini è tra i pochi che riconosce critica ammette. Non ho intenzione di fare polemica ma semplicemente il desiderio di chiarire il complesso problema delle parole in libertà che ha molti anni di vita e una serie notevole di autori da Buzzi a Govoni da Cangiullo a Benedetta da Mazza a Depero da Sanzin a Farfa. La lotta per una sempre maggiore libertà di espressione caratterizza tutte le letterature moderne e le parole in libertà rappresentano l’ultima raggiungibile non superabile meta. [...]”. Ivi, p. 38.



Già precedentemente la situazione milanese si era costituita come particolare, mantenendo rapporti e collaborazioni con l'ufficialità del movimento e Marinetti, ma dichiarando anche una peculiarità di posizioni che mirava, o a mantenere una certa autonomia di azione, o ad affermare una centralità che Milano aveva perso, rispetto alle iniziative maggiori del futurismo in ambito periodico, e che poteva essere riguadagnata attraverso una differente apertura internazionale e ad avanguardie artistiche non strettamente legate al movimento marinettiano.

Negli anni Dieci, dopo che, caduto il connubio coi fiorentini di "Lacerba" con la rottura definitiva del 1 dicembre 1914, viene a mancare a Marinetti un organo ufficiale di diffusione delle proprie idee<sup>65</sup>, per breve tempo il capo del futurismo si appoggia all'iniziativa del siciliano Guglielmo Jannelli, futurista della prima ora, che termina però dopo soli tre numeri l'esperienza della rivista, "La

---

<sup>65</sup> Dopo la chiusura di "Poesia" con il n. 9 dell'ottobre 1909, sono le Edizioni di "Poesia" a fungere da strumento di diffusione delle idee futuriste. Con il connubio fra i "vociani" Giovanni Papini e Ardengo Soffici - grazie soprattutto alla mediazione di Aldo Palazzeschi, - e Marinetti, quest'ultimo si avvale della nuova rivista dei fiorentini, "Lacerba" (nata il 1° gennaio 1913 e a cadenza mensile), per diffondere le novità del movimento e aggregare vecchi e nuovi futuristi. "Lacerba" diviene per più di un anno il centro delle sperimentazioni, anche visuali con le prime tavole *parolibere*, del futurismo, finché con l'articolo *Il cerchio si chiude* del 15 febbraio 1914, Papini pone in dubbio il valore della direzione che Boccioni e Marinetti hanno dato al movimento, suscitando da parte del primo la risposta pubblicata il 1 marzo, *Il cerchio non si chiude!*. La polemica viene portata avanti da Papini con *Cerchi aperti* del 15 marzo, fino a che con l'editoriale che sancisce la fine della seconda annata della rivista, "Lacerba". *Il Futurismo e "Lacerba"*, del 1 dicembre 1914 si delinea una posizione di insanabile dissenso ("era necessario per noi e per i futuristi e per tutti quelli che ci hanno letti e seguiti fin qui di mettere in chiaro il punto fondamentale del nostro dissenso con gli alleati di ieri. [...] Ogni coalizione ha la sua necessità ma deve finire appena se ne dimostri il bisogno per la chiarezza e per la reciproca libertà." A. II, n. 24, p. 325), che culmina in una completa frattura con l'articolo di Papini, Soffici e Palazzeschi del 14 febbraio 1915, *Futurismo e Marinettismo*, in cui si distingue, in una sorta di tabella divisa fra *Tendenze e Teorie*, *Precursori e Aderenti*, fra futurismo e veri seguaci dello stesso (Carlo Carrà, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Balilla Pratella, Gino Severini, Ardengo Soffici e Italo Tavolato) inteso come movimento di innovazione, e "marinettismo" (in cui si convogliano quasi tutti gli altri nomi di futuristi in quel momento vicini a Marinetti), improntato per i fiorentini a una novità solo esteriore ("Per Futurismo intendiamo un movimento di pensiero il cui fine preciso è di creare e diffondere valori sostanzialmente ed effettivamente nuovi o per meglio dire valori la cui verifica dovrà trovarsi nell'avvenire. [...] Altra è l'essenza, altri i caratteri di ciò che noi definiamo Marinettismo. Il Marinettismo ha mostrato di tendere bensì a una creazione e propagazione di forme nuove, senonché, mancando assolutamente di quelle vere basi teoriche, incapace di quelli approfondimenti, le sue realizzazioni si sono rivelate anzitutto esteriori, non solo, ma soltanto in apparenza originali e attuali." A. III, n. 7, p. 49). "Lacerba" concluderà la pubblicazione nella terza annata con il n. 21 del 22 maggio 1915, senza arrivare a 24 numeri come per le annate precedenti.

Balza”<sup>66</sup>, redatta insieme a Vann’Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo) e Luciano Nicastro, finendo per seguire Marinetti, in collaborazioni - con sintesi teatrali e tavole *parolibere* - ad altre pubblicazioni periodiche, fra le quali “L’Italia futurista”.

Proprio nel momento in cui “L’Italia futurista” - 1916-1918 - riveste il ruolo di organo ufficiale di diffusione delle iniziative futuriste, colmando il vuoto lasciato da “Lacerba”, con l’appoggio di Marinetti e nonostante il carattere più esoterico-

---

<sup>66</sup> “La Balza” - dal secondo numero “La Balza futurista” - esce in soli tre fascicoli dall’aprile 1915 al maggio dello stesso anno con cadenza quindicinale. Interrotta a causa della guerra e della partenza per il fronte di Jannelli e Vann’Antò, nei numeri pubblicati, ospita disegni, testi e tavole sinottiche dei futuristi più vicini a Marinetti (Boccioni, Balla, Folgore, Depero, Cangiullo, Govoni e Prampolini, fra gli altri). L’impaginazione è nuova e originale, con numerose pagine che, dato anche il piccolo formato (24,5 per 17,5 centimetri), sono occupate interamente da creazioni *parolibere* o illustrazioni. Di grande efficacia risulta la decisione di spostare il titolo e le informazioni riguardanti il periodico in ultima pagina, lasciando la prima facciata agli scritti e alle creazioni grafiche (il primo numero si apre con la sintesi teatrale di Marinetti, *Antineutralità*; il secondo con la *Guerra elettrica*, “visione-ipotesi” sempre di Marinetti; e il terzo e ultimo fascicolo con la tavola *parolibera Verginità*, di Jannelli). Sotto la rubrica *Marcia non marciare*, vengono riunite le informazioni più rilevanti relative alle iniziative individuali e collettive del gruppo futurista; così, sul secondo numero del periodico (n. 2, 27 aprile 1915, p. 23), si annunciano la partecipazione degli artisti futuristi, con una sezione propria, alla Panama-Pacific International Exhibition, e la più modesta esposizione d’arte infantile presso il Teatro dei Piccoli a Roma (cui partecipano con disegni Luce Balla e il fratello di Francesco Cangiullo, Pasqualino). Nella rubrica figura anche lo stato dei lavori sull’orchestra “intonarumori”, di Luigi Russolo, che si sarebbe a breve arricchita di settanta strumenti, la notizia della preparazione di un libro dell’artista sull’argomento, e l’annuncio che, nei giorni immediatamente precedenti l’uscita della rivista, Boccioni ha ultimato un grande insieme plastico, la scultura *Dinamismo di cavallo in corsa + casamenti*, al quale si dà ulteriore rilevanza pubblicando nel numero successivo de “La Balza futurista” uno dei disegni dell’artista sul soggetto, *Dinamismo plastico. Cavallo + case* (n. 3, 12 maggio 1915, p. [13]).

astratto degli artisti e dei letterati che ne costituiscono il nucleo portante<sup>67</sup> - che si differenzia quindi dal portato tipico del futurismo milanese del primo periodo - a Milano si pubblica in soli due fascicoli "Freccia futurista".

Idea di Alk Gian (Alkiviadis Ghiannòpulos) e Piero Negri, il periodico<sup>68</sup> - che avrebbe dovuto essere quindicinale - esce il 19 aprile e il 4 maggio 1917, avvalendosi della collaborazione degli stessi autori che in quel momento lavorano proprio a "L'Italia futurista". Mario Carli e Arnaldo Ginna, nonché Francesco e Pasqualino Cangiullo - rappresentanti dell'ortodossia marinettiana - vengono coinvolti nell'iniziativa insieme ai "milanesi", fra i quali spicca il nome di Mario Dessy<sup>69</sup>. La testata è un esempio di *paroliberismo* estremamente riuscito, andando

---

<sup>67</sup> "L'Italia futurista" è pubblicata a Firenze dal 1° giugno 1916 al 14 febbraio 1918. La periodicità varia più volte da quindicinale a settimanale e viceversa. Diretta da Bruno Corra e Emilio Settimelli, per ventotto numeri nel 1917 subentra al primo, nella direzione, il fratello Arnaldo Ginna. Collaborano attivamente alla rivista anche Remo Chiti e Mario Carli, nonché un nutrito gruppo di futuriste, fra le quali Maria Ginanni, Irma Valeria e Rosa Rosà (Edyth von Haynau). Il nucleo costitutivo del giornale è dunque quella "pattuglia azzurra" che si forma precedentemente nell'ambito di riviste come "Il Centauro" (1912-1913) e "Rivista" (1913), e che sul nuovo periodico futurista pur portando avanti anche il discorso grafico relativo alle parole in libertà e alle tavole sinottiche, compie un tipo di ricerca parallelo, sia a livello illustrativo che a livello narrativo, interessandosi soprattutto al versante misterioso e occulto dell'esistenza, elemento già presente nella letteratura futurista ma da loro indagato con particolare evidenza, come mostrano le illustrazioni di Rosa Rosà e dello stesso Ginna. Come evidenziato da Claudia Salaris: "Nel complesso due sono le anime che si congiungono in questa esperienza: quella tecnologico-modernista dei marinettiani e quella cerebrale-simbolista del nucleo dirigente del giornale, portato a privilegiare una sorta di prosa poetica d'avanguardia, di tipo astratto-onirico-riflessivo, con puntate costanti nello 'psichico puro', nell'assurdo e nell'irreale" (Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, II ed. 1992, p. 92). Anche se la distinzione non è così netta fra i due campi di ricerca: il versante marinettiano è percorso da fermenti di misticismo, irrazionalismo e alchimia, e il gruppo della "pattuglia azzurra" partecipa dello sperimentalismo *parolifero* e macchinista: basta pensare alle parole in libertà pubblicate da Remo Chiti nel luglio del '16 su "L'Italia Futurista" (a. I, n. 4, 25 luglio 1916) o alla casalinga protagonista del romanzo di Rosa Rosà (*Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918) che parte in astronave. D'altra parte, proprio sulla rivista si svolge il dibattito sul ruolo della donna scatenato dalla pubblicazione di *Come si seducono le donne* (Milano, Excelsior, 1918) di Marinetti. Per un'insieme di letture su vari aspetti del periodico si veda: *L'Italia futurista 1916-1918*, a cura di Luciano Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1992.

<sup>68</sup> "Freccia futurista" esce in formato abbastanza ampio - 35 per 25,5 centimetri - simile a quello di "Lacerba", e in carta di giornale, priva di illustrazioni - se non di carattere tipografico - e in bianco e nero.

<sup>69</sup> Mario Dessy entra nella direzione del giornale dal secondo numero ("Freccia Futurista", Milano, n. 2, 4 maggio 1917, p. 8), ma già nel primo contribuisce con una sintesi teatrale, *Attesa* (n. 1, p. 5).

ad occupare quasi metà della pagina iniziale, disegnando con i caratteri tipografici del titolo la forma di una freccia. La scelta rimane un caso unico nell'ambito dei periodici, avvicinandosi molto di più nello stile alle analoghe sperimentazioni che nello stesso momento riguardano le copertine delle Edizioni futuriste di "Poesia"<sup>70</sup>. Il periodico ospita tavole sinottiche ed esempi di arte tipografica, ma anche interventi poetici più tradizionali, e testi nei quali emerge l'orientamento insofferente "antitutto" dei fondatori, che aprono il primo numero proprio con un editoriale che richiama il sottotitolo della rivista, in antitesi - anche se non in aperta ribellione, come mostra la parte finale dell'articolo dove si rassicura il capo del futurismo - con i consigli di Marinetti che dal fronte tenta di riportare gli atteggiamenti di ribellione nell'alveo delle direzioni assegnate alla protesta dal movimento:

"F. T. Marinetti ci scrive dalla trincea - dal FANGO GELATO - strappando un attimo all'attesa della GRANDE ORA MASSACRANTE.

'...La parola antitutto isolata, fa pensare ad un dilettantismo rivoluzionario senza mèta precisa.

IL FUTURISMO lotta contro i SUOI nemici, bersagli già individuati che sonderemo.

IL FUTURISMO è una grande rivoluzione, bene calcolata e sicura di vincere...'

Questo antitutto - leggi su - l'avevamo gettato con certe nostre circolari, nutrendo la ferma convinzione e forse anche il desiderio di dispiacere.

A tutti. -

E Davvero! Che mèta può avere un... antitutto?!!

Nessuna.

No!

Ne avrà questa:

---

<sup>70</sup> Ad esempio Sant'Elia che curva i caratteri per *Ponti sull'oceano* di Luciano Folgore (op. cit., 1914) o Volt, che fa lo stesso per il suo *Archi voltaici* (op. cit. 1916).

Arrivare a creare per immediatamente odiare la propria creazione.

Arrivare a concepire l'odio per la concezione

Arrivare e sprezzare l'attimo meditativo, perché attimo.

Arrivare a schiantare - annullare - annientare se stesso

E non sarebbe questo, futurismo?

Che vuole F. T. Marinetti, quando nega la necessità del verso di qualunque forma esso sia? -

Che vuole, proclamando la necessità delle parole in libertà?

Che vuole lanciando le SINTESI?

Abbreviare - abbreviare - abbreviare - per giungere all'istante, all'attimo, allo zero.

Lo zero è il capolavoro.

Il capolavoro esiste, ma va concepito fuori del tempo.

Altrimenti...

Oh! Allora non è aver fatto passatismo - l'aver creato ieri?

Aver creato ora? -

Bah! Allora non scrivere più se la parola che precede quella da venire va combattuta.

Non pensare più, se il pensiero di quest'istante - perché pensiero - va annientato.

Non vivere più se l'attimo che ora si vive - va esacrato coll'attimo venturo!! -

Eh! amico! Non sgangherarti!

So bene. Sin da quando si vive - non è la solita storia? -

bisogna insaccare il mondo, almeno - almeno, in due o tre lustri - l'attimo non basta.

E sin quando si crea - vedi che schifo! - bisogna rassegnarsi a sfruttare anche la creazione -

Dunque questo antitutto?

Ecco: proclamiamo sin d'ora, che il nostro antitutto, è un antitutto relativo,

e che il nostro futurismo è l'antitutto che noi afferriamo selvaggiamente - contro i 'bersagli già individuati' e - all'erta! - contro certi bersagli non ancora individuati  
Niente rivoluzioni - niente straripamenti -  
Siamo disciplinati - forti - ed in schiera.  
E come ora, la GRANDE GUERRA, dà Morte per la vita futura e sangue pel pane da venire, il nostro futurismo è - modestamente - il sacrificio dell'IERI per il VERO DOMANI.  
Oggi, la picozza."<sup>71</sup>

La pubblicazione del periodico si interrompe comunque con il secondo numero<sup>72</sup>, troppo presto per delineare a pieno gli estremi di una distanza dalle posizioni di Marinetti che possa portare a una rottura; tant'è che sulla prima uscita della rivista si annuncia la presenza nel fascicolo successivo di scritti anche del *leader* futurista (che però non figurano poi in effetti sul secondo numero). Certo è però l'appoggio dato alle altre iniziative del movimento dalla pubblicazione milanese, che nelle rubriche presenti nelle ultime pagine delle due uscite, fornisce pubblicità al periodico cui appartengono la maggioranza dei suoi collaboratori,

---

<sup>71</sup> Alk Gian, *Antitutto*, in "Freccia futurista", Milano, n. 1, 19 aprile 1917, p. 1.

<sup>72</sup> La chiusura del periodico si deve al fatto che Alk Gian è richiamato in guerra nella natia Grecia per essere arruolato nella Divisione Cretese che combatte sul fronte Macedone. Si veda: Danilo Cammarota, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem "Freccia futurista", vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 487-488.

“L’Italia futurista”<sup>73</sup>. Fra le segnalazioni in queste pagine di bilancio presenti su “Freccia futurista” è da evidenziare l’apertura internazionale - che sarà caratteristica poi di quasi tutte le riviste pubblicate a Milano - con l’invito alla collaborazione al giornale di tutti i “Futuristi del Mondo”<sup>74</sup>.

Gli interventi più interessanti rimangono comunque quelli dedicati ai libri, preceduti da un editoriale che, mentre cerca di portarsi sulla linea di un’adesione alle direttive di Marinetti rispetto alle iniziative - anche letterarie - futuriste, rileva come molte delle esperienze che pretendono di afferire al movimento, dopo il primo momento fondativo, risultano non solo deboli e inefficaci, ma sostanzialmente distanti dalle idee alla base del futurismo<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Il periodico viene definito: “Il più nazionale dei giornali d’Italia”, in accordo con la propaganda militarista e gli intenti politici che Marinetti sta imprimendo al movimento, nonostante la rivista fiorentina abbia una connotazione che la mantiene piuttosto discosta dall’impegno marinettiano su quel fronte. *Annunzi*, in “Freccia futurista”, n. 1, cit., p. 8. Sulla seconda uscita appare una vera e propria recensione degli ultimi tre numeri del giornale: “Giornali. L’Italia Futurista. (Tre ultimi numeri 9, 10, 11 dal 13 al 29 aprile). È stato annunciato il nuovo romanzo di MARIA GINANNI: “LUCI TRASVERSALI” (N. 9 dell’edizione LIBRI DI VALORE, diretta da MARIA GINANNI). Nei numeri nove e dieci son riportati due brani di questo romanzo, che ancora afferma l’originalità della grande poetessa d’Italia. Leggendo Maria Ginanni (lo ripeto) certo, non ci troviamo di fronte ad un’artista veramente futurista. Ma il campo vergine che essa apre innanzi a noi, non è per questo meno grandioso, attraente, irresistibile. Ammiro le parole in libertà che Luciano De Nardis ha dedicato a Paolo Buzzi. Ed è abbastanza piacevole la sintesi teatrale del Volt. (N. 9). Nel numero 10, v’è un buon articolo di Settimelli ‘Il genio degl’imbecilli’, ed uno interessante di Tommei. Quello che mi ha fatto andare in visibilio, è stata la canzone futurista di DEPERO: PERCESSISSI PERCESSISSI PERCESSISSI ... Numero undici. Magnifiche le parole in libertà di Settimelli: Pesci rossi + Recipiente + Donna. Cosa dire della ‘Goccia di felicità’ del Corrà? E poi.... - Bravo Chiti! [...]”. *Giornali. L’Italia futurista*, in “Freccia futurista”, Milano, n. 2, cit., p. 8.

<sup>74</sup> “FUTURISTI DEL MONDO! Abbiamo bisogno di vostri scritti, di vostri indirizzi, di vostre notizie. Abbiamo assoluto bisogno di ABBONATI”. “Freccia futurista”, Milano, n. 1, 19 aprile 1917, p. 8.

<sup>75</sup> “Se F. T. Marinetti dovesse dare il suo parere su quanto si fa e su quanto si dice essere futurista da due anni in qua, si vedrebbe che coloro che han saputo conservare il senso dinamico e rilucente della grande idea si ridurrebbero in un molto esiguo numero. Non so se la cosa è dovuta alla mancanza di un cervello organizzatore e direttivo, o ad un traviamiento lirico di menti deboli. (- certo è, che coloro che son rimasti a lottare con la penna, non sono i più forti -). Ad ogni modo, quest’epoca è controdistinta da una produzione floscia, futuristicamente inefficace più curiosa che convincente più romantica che dinamica. non pretendo criticare. - Ho espresso un’idea che - credo - sua molto - ma molto, sorella a quelle di Buzzi, Carli, Corra, Mazza, Ginna, Settimelli, o di molti miei fratelli futuristi.” [Alk Gian], *Libri*, in “Freccia futurista”, Milano, n. 2, cit., p. 7.

Ben diverso è il giudizio che viene dato di Mario Carli e della sua opera, *Notti filtrate*, considerata alla stregua di vero e proprio “manifesto lirico” del futurismo. Il testo di Alk Gian fornisce anche delle indicazioni rispetto alla prima pubblicazione e distribuzione delle liriche, che avviene nel 1917 nel formato del volantino - nella recensione descritto come un “gran foglio rosso”:

“Ho letto d’un tratto il gran foglio rosso che avevo innanzi a me. - Credo che quest’uomo sia il possessore del più gran cervello italiano. I suoi occhi vedono - afferrano - tagliano - ed il mondo esteriore si atomizza, si divide, si suddivide, per piovere poi su noi - nero pulviscolo punzecchiante. Carli ha chiarissimo il senso dell’osservazione. - La sua sensibilità - virile - sa afferrare ed avvincere, diviene forza stessa del lettore. [...]”<sup>76</sup>

I testi di Mario Carli verranno ripubblicati l’anno successivo in volumetto<sup>77</sup>, corredati dalle illustrazioni di Rosa Rosà - una delle protagoniste della polemica

---

<sup>76</sup> [Alk Gian], *Notti filtrate - di Mario Carli. Manifesto lirico*, in “Freccia futurista”, Milano, n. 2, cit., p. 7.

<sup>77</sup> Mario Carli, *Notti filtrate*, Firenze, Edizioni de “L’Italia futurista”, 1918.



con Marinetti del 1917 su "L'Italia futurista"<sup>78</sup>, relativa alla questione femminile nel futurismo - stampate in monocromo azzurro<sup>79</sup> e assolutamente innovative nel loro forzare l'unità della pagina attraverso forme inconsuete e raffigurazioni tra l'astratto e il figurativo, insieme dinamiche ma partecipative di quella suggestione mistica e surreale tipica degli autori e degli artisti vicini al gruppo del giornale fiorentino<sup>80</sup>. La compenetrazione dinamica dei piani delle dieci illustrazioni colpisce

---

<sup>78</sup> Rosa Rosà è lo pseudonimo adottato da Edith von Haynau (Vienna 1884-Roma 1978) nel primo periodo della sua carriera, quello legato al futurismo e al gruppo de "L'Italia futurista". Nata a Vienna da una famiglia nobile, viene educata in casa all'arte e alla musica. Frequenta però per due anni anche la Scuola d'Arte della città. Sposa nel 1908 lo scrittore Ulrico Arnaldi e si sposta ad abitare in Italia, dove entra a far parte della "pattuglia azzurra" fiorentina (il gruppo di artisti e scrittori che ruota intorno alla rivista "L'Italia futurista"). Inizia a pubblicare proprio sulla rivista di Settimelli, Carli e Corra una serie di interventi sul ruolo della donna nel futurismo e nella società, a seguito delle polemiche generate nell'opinione pubblica dall'uscita del romanzo di Marinetti, *Come si seducono le donne* (Firenze, Edizioni da Centomila copie, 1917). Scrive anche un romanzo fantascientifico sull'argomento, *Una donna con tre anime* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918), nel quale, all'interno di un contesto fortemente connotato in chiave futurista, una donna si trova a rivoluzionare la propria esistenza, sfuggendo al ruolo di casalinga. La sua vocazione è però la grafica; già a Vienna aveva iniziato ad illustrare una serie di opere come *Le mille e una notte* (Graphische Anstalt), in Italia prosegue quella strada - ha il suo studio in via Margutta - partecipando nel '19 alla Grande esposizione futurista internazionale (Milano, Genova, Firenze), e poi più volte al Lyceum. Continua a realizzare opere grafiche e di arte applicata anche dopo l'esperienza futurista, anche se dagli anni '60 rinuncia alla pittura per tornare alla letteratura. Si veda: Maria Vittoria Vittori, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem *Haynau Edith von*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 576-577.

<sup>79</sup> Le illustrazioni sono stampate nello stesso azzurro del testo di Mario Carli. Rosa Rosà nella sua carriera artistica non predilige il colore, per il quale sente di non avere talento, come rivela in una conversazione a Mario Verdone (Mario Verdone, *Disegni futuristi e astratti di Rosa Rosà*, in "Didattica del disegno", n. 3, settembre 1971).

<sup>80</sup> I disegni presentano una qualità astratta, anche quando il soggetto è ravvisabile, e sono solo vagamente collegati alle immagini evocate dai componimenti lirici loro corrispondenti. Immagini di montagne circondate da fasce sinuose e luminosissime si alternano a ponti, dame e fontane sei-settecentesche, cerchi concentrici che si compenetrano gli uni con gli altri, e a scorci di città, a volte prismatiche, a volte metalliche, le cui linee di forza si proiettano fuori dell'illustrazione, prolungandone la tensione attraverso il superamento della forma consueta quadrata o rettangolare. Pur isolate dallo sfondo della pagina, anche se non delimitate da linee di contorno, le illustrazioni "si agitano" assumendo forme più o meno regolari di solidi geometrici o seguono il soggetto ampliandone la visibilità con la deformazione della cornice. Non viene meno il carattere fantastico, strano e paradossale: un'immaginazione astrale di pianeti che tendono tentacoli ghiacciati si affianca alla più normale rappresentazione di uno scorcio di città al centro del quale è però ravvisabile un occhio aperto. La tensione dinamica, assolutamente futurista, viene resa come un'architettura in ferro, attraverso la quale si possono vedere linee di forza che vorticosamente la percorrono a spirale.

positivamente Marinetti, che nella corrispondenza con Carli riconosce a Rosa Rosà “veramente molto ingegno”<sup>81</sup>, mentre ritiene che la scelta dell’amico per l’edizione sia perfetta, rendendo il volume - anche visivamente, aldilà del contenuto - pienamente futurista<sup>82</sup>.

Mario Carli, d’altra parte, è uno degli interlocutori principali di Marinetti dopo la separazione dei futuristi dagli autori di “Lacerba”<sup>83</sup>, e insieme a Marinetti, così come per iniziativa personale<sup>84</sup>, organizza e collabora all’uscita di numerosi periodici che in vario modo si legano all’esperienza futurista. Protagonista e acceso sostenitore dell’*arditismo*, è il tramite del riavvicinamento fra D’Annunzio e

---

<sup>81</sup> Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, Genova, luglio 1918. MART, Archivio del ‘900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.7. Marinetti non è l’unico nella compagine futurista ad apprezzare questi disegni: Ada Negri (vicina al futurismo sin dai tempi di “Poesia”), scrivendo a Carli, si mostra scettica nei confronti delle liriche, apprezzate solo per l’originalità delle stesse, ma elogia invece diffusamente le illustrazioni della Rosà. Ada Negri a Mario Carli, Milano, 2 agosto 1918. MART, Archivio del ‘900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.9.4.

<sup>82</sup> “Originalissimo splendido e potentemente futurista il tuo Notti Filtrate. Mi piace molto. Edizione veramente futurista. Copertina perfetta”. Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, Genova, luglio 1918. MART, Archivio del ‘900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.7.

<sup>83</sup> Mario Carli si avvicina al futurismo nel 1913; al 1914 datano le prime lettere del carteggio fra lui e Marinetti (oggi conservate presso gli archivi del MART). Significativamente, è proprio con Carli che Marinetti discute la questione dell’abbandono del movimento da parte di Aldo Palazzeschi (rottura resa definitiva con la firma da parte di Palazzeschi, insieme a Papini e Soffici, dell’articolo su “Lacerba” del 14 febbraio 1915, *Futurismo e Marinettismo*): “Palazzeschi uscendo dal futurismo ha offeso e colpito soltanto l’amico Marinetti, non il Futurismo, che non può preoccuparsi dei disertori”. Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, 25 maggio 1914. MART, Archivio del ‘900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.1. Una completa disanima dell’attività di Carli è data da Mario Dessy nel 1920 su “Poesia”: Mario Dessy, *Mario Carli*, in “Poesia”, Milano, n. 5-6, agosto-settembre 1920, pp. 3-10.

<sup>84</sup> Mario Carli, oltre a portare avanti la questione politica relativa al futurismo sulle riviste dirette in collaborazione con Marinetti (sull’orientamento politico di Mario Carli si veda il saggio introduttivo di Claudia Salaris in *Mario Carli - F. T. Marinetti. Lettere futuriste tra arte e politica*, a cura di Claudia Salaris, Roma, Officina Edizioni, 1989, pp. 7-28), dà vita nel corso degli anni - considerando anche l’allontanamento e il successivo ritorno nel movimento - ad alcuni periodici, debitori nei confronti delle innovazioni grafiche e tipografiche del futurismo. Fra questi, espressione dell’*arditismo* e della vicenda fiumana è “La testa di ferro” ma nota su “La Testa di Ferro”, che esce come settimanale per tutto il 1920 e aperiodicamente per due numeri nel 1921. La corrispondenza di Carli con i genitori evidenzia il momento della chiusura del periodico, dovuta al venir meno degli impegni finanziari da parte dell’editore, ma avvertita alla fine come un sollievo da parte dello stesso Carli, in quel momento maggiormente concentrato sui propri impegni letterari. Si veda: Mario Carli a famiglia Carli, [Milano], 4 marzo 1921, MART, Archivio del ‘900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.1.1.163.

Marinetti, del quale sostiene la necessità ad un impegno politico esplicito pienamente nella fondazione di "Roma futurista", la cui nascita è determinata dalle iniziative prese nell'agosto del 1918 proprio da Carli, come si evince dalla corrispondenza fra lui e Marinetti:

"[...] Il fatto che qui c'è Settimelli, le cui gigantesche possibilità di lavoro tu ben conosci, che io sono *Ardito e ferito*, e quindi inattaccabile, che tu ti sei gloriosamente battuto molte e molte volte, e sei stato *ferito*, mettendoci in una condizione di assoluta superiorità, ci permette di costituire, noi tre, un centro d'irradiazione del nostro complesso blocco d'idee, alla cui propagazione provvederanno senza indugio i cento, i mille giovani italiani che sono con noi, e che aspettano da noi il segnale di ricominciare.

Molte cose bisognerebbe fare. Il nostro programma va dilatandosi di giorno in giorno, e so bene che siamo destinati a costruire città e a convertire nazioni. Ma in attesa che la guerra si svolga, ci è necessario un giornale. Un forte e bel giornale bimensile o trimensile. Qualcosa di meglio anche dell'Italia Futurista. [...]"<sup>85</sup>.

Fondatore e direttore sia di questo periodico che di "Dinamo" (che esce sempre a Roma), nel quale confluiscono gli articoli, le notizie, e le prove artistiche (illustrazioni e tavole *parolibere*) del futurismo "ufficiale", fino a quando - con la sconfitta alle elezioni del proprio partito - Marinetti decide di abbandonare le velleità politiche e quest'ultima rivista, per votare "Roma futurista" a periodico incentrato esclusivamente sulle iniziative e i raggiungimenti artistici del movimento, in cui fa confluire tutte le proprie energie, Mario Carli è però attivo con diverse collaborazioni anche a Milano.

---

<sup>85</sup> Mario Carli a Filippo Tommaso Marinetti, agosto 1918. MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.8.

Milano infatti, nonostante la sua centralità venga offuscata - non tanto inizialmente nella creazione, ma nella diffusione, del linguaggio e delle iniziative del movimento - prima da Firenze e poi da Roma (e in parte anche dal gruppo torinese), rimane comunque una palestra presso la quale si formano i principali protagonisti dell'editoria futurista in altri centri. A Milano sono inoltre presenti in vari momenti, nel corso degli anni Venti, alcuni dei principali collaboratori di Marinetti che si cimentano in pubblicazioni periodiche.

Mario Carli, oltre ad aver partecipato con interventi a "Freccia futurista", è coinvolto anche nell'iniziativa del 1920 di Mario Dessy - in collaborazione con i "fiorentini" Ginna, Corra e Settimelli - di riportare in auge la prima creazione di Marinetti, "Poesia", di cui escono cinque fascicoli da aprile a dicembre<sup>86</sup>.

Ancora nel giugno 1921, quando l'impresa editoriale è chiusa ormai da alcuni mesi<sup>87</sup>, Carli utilizza del materiale promozionale della rivista, a testimonianza del profondo legame e della collaborazione attuata per il rilancio del periodico milanese, che, fra l'altro, gli aveva dedicato nel numero di agosto-settembre un lungo articolo corredato da un ritratto fotografico<sup>88</sup>. La cartolina pubblicitaria che Carli invia ai genitori, mostra il bel disegno di Enrico Sacchetti, che avrebbe dovuto sostituire per le uscite del 1921 la copertina di Arnaldo

---

<sup>86</sup> La pubblicazione avrebbe dovuto uscire a cadenza mensile, ma su cinque fascicoli, solo il primo e il quarto sono numeri singoli; gli altri escono bimestralmente come numeri doppi, e per quanto riguarda l'ultimo è trimestrale e triplo. Il formato è tipo "album" - simile ma non identico a quello della prima serie - e ogni fascicolo misura 22,5 per 32,8 centimetri. Su "Poesia" di Mario Dessy si veda anche l'introduzione alla ristampa anastatica del 1991: Luciano Caruso, *Una questione di principio. La rivista "Poesia" nel 1920*, Firenze, SPES, 1991.

<sup>87</sup> L'interrompersi della pubblicazione della seconda serie di "Poesia" è motivata dai dissensi che intervengono fra Settimelli e Dessy (e in un secondo momento anche Carli) e Marinetti a causa della decisione di quest'ultimo, all'indomani della sconfitta politica, di ripiegare verso uno sviluppo esclusivamente artistico del movimento. In proposito, si veda la corrispondenza di Carli ai familiari (MART, Archivi del '900, Fondo Carli-Dessy), nella quale illustra l'intervenire delle tensioni fra Marinetti e i direttori di "Poesia" e la propria posizione (Carli.3.1.1.160) e la successive lettere che testimoniano il proprio dissenso nei confronti del *leader* futurista (Carli.3.2.5.36).

<sup>88</sup> Mario Dessy, *Mario Carli*, in "Poesia", Milano, n. 5-6, agosto-settembre 1920, pp. 3-10. Non solo, nell'ultimo numero del periodico compare la dedica a Mario Carli: "Al Poeta Mario Carli, eroe di una fede altissima, arrestato e bastonato dagli sbirri del governo del re, il bacio fraterno e commosso della Poesia". Mario Dessy, in "Poesia", Milano, n. 7-8-9, ottobre-novembre-dicembre 1920, p. 1.

Ginna<sup>89</sup>. La scelta di utilizzare un disegno di Sacchetti si ricollega ad un recupero dello spirito della prima "Poesia", alla quale l'illustratore aveva collaborato con alcuni ritratti a china dei poeti ospitati. Il disegno, che raffigura una figura maschile accasciata e dotata di un'unica ala<sup>90</sup>, è vagamente ispirato a quello eseguito da Ginna, per la copertina dei numeri usciti, ma non partecipa dello stesso gusto liberty-déco e della stilizzazione dei tratti.

L'illustrazione di Ginna si ripete nelle cinque uscite del periodico sempre identica, eseguita a monocromo variando solamente il colore di stampa per ogni numero<sup>91</sup>; di chiara ispirazione simbolista, vuole richiamare evidentemente il disegno di copertina eseguito per la prima serie del periodico da Alberto Martini. Rappresenta in ogni caso l'intervento grafico più significativo all'interno della rivista

---

<sup>89</sup> La cartolina con l'illustrazione per "Poesia" di Enrico Sacchetti è conservata all'Archivio del '900 del MART (Fondo Carli-Dessy, Carli.3.1.1.166), senza però l'indicazione dell'autore del disegno, che pure è certo per via della firma. Inoltre, sull'ultimo numero del periodico, insieme al programma per il nuovo anno, si annuncia il cambio di illustrazione, che non avrà seguito, data la sospensione della pubblicazione, per la quale evidentemente si erano stampati già nel 1920 alcuni materiali promozionali per la nuova annata (fra i quali appunto la cartolina con l'illustrazione del Sacchetti): "Poesia' nel 1921. Avrà una nuova copertina di E. Sacchetti. Inizierà una forte campagna per la difesa dell'arte italiana all'estero e specialmente a Parigi, dove non è abbastanza valorizzata e apprezzata. Allargherà il suo movimento internazionale, pubblicando versi di poeti turchi, serbi, armeni, cinesi, russi, svedesi, danesi, ecc., con relative traduzioni. Presenterà al pubblico nuovi poeti italiani e stranieri. Lancerà una grande inchiesta su una questione importantissima riguardante la Poesia. Verrà arricchita da nuove rubriche internazionali. Lancerà un grande concorso internazionale di Poesia. Pubblicherà versi *inediti* di Giovanni Pascoli, G. d'Annunzio, Gustave Kahn, F. T. Marinetti, G. P. Lucini, Henri De Regnier, Paul Fort, Francis Jammes, ecc. Uscirà regolarmente, alla fine di ogni mese. Conserverà lo stesso formato e la stessa veste tipografica". Mario Dessy, "Poesia" nel 1921, in "Poesia", Milano, n. 7-8-9, ottobre-novembre-dicembre 1920, p. 1.

<sup>90</sup> Iconografia ricca di suggestioni e interpretazioni: da un angelo caduto, a Icaro, al figlio "aereo" di Mafarka, nell'omonimo romanzo di Marinetti.

<sup>91</sup> Il colore della prima uscita del periodico è verdone, seguono poi il bordò per il numero 2-3, il blu petrolio per il 4, indaco scuro per il 5-6 e terra d'ombra bruciata per il numero finale (7-8-9). Il colore della copertina è ripreso per tutti i numeri anche nella quarta di copertina e solo nel numero due anche all'interno nella seconda (dove vengono indicati i dati e il titolo della rivista) e terza di copertina (con pubblicità di libri). La quarta di copertina è sempre occupata dal prezzo del fascicolo (5 lire per l'Italia, 6 per l'estero) e dalla pubblicità dei libri di Mario Dessy, usciti per Facchi, editore milanese che pubblica anche questa seconda serie di "Poesia": *Scusi, cosa ne dice lei?* (1920) e *Uno* (1919, II ed. 1920), tranne che per l'ultimo numero (7-8-9), in cui viene presentato l'indice particolareggiato delle uscite avvenute fino a quel momento della seconda serie di "Poesia".

“Poesia”<sup>92</sup>, in cui, sul modello del periodico precursore, l’accento è posto sugli inserti letterari, con il tentativo di riagganciare i rapporti con i collaboratori

---

<sup>92</sup> Il periodico di Dessy riprende l’impostazione di “Poesia” di Marinetti anche nella tipologia delle illustrazioni pubblicate al suo interno, che, in prevalenza, sono ritratti degli autori presentati. Sul primo numero, gli interventi grafici sono unicamente la riproduzione del ritratto di Paolo Buzzi di Gianni Caminada e una tavola fuori testo a colori con *Marecielo-vele* di Giacomo Balla; la seconda uscita vede un nuovo ritratto eseguito da Gianni Caminada, per Emilio Settimelli e la tavola fuori testo a colori *Arrotino* di Emilio Notte; con il terzo fascicolo cambia l’illustratore legato ai ritratti di letterati: viene infatti impiegato Ginna, che esegue una versione quasi “xilografica” (in questo senso molto distante dal pittoricismo di Caminada) del ritratto del fratello Bruno Corra; sempre a Ginna si deve la tavola fuori testo su carta patinata, con il surreale trittico *L’assassino (La madre pazza, L’assassino e L’impostore)*, mentre il volumetto - a differenza delle uscite che lo precedono - si arricchisce di un’altra tavola di Depero, stampata in nero sulla stessa carta normale dei testi, *Pappagalli* (motivo ornamentale); con la quarta uscita viene modificato l’inserimento degli elementi illustrativi nel fascicolo: manca la tavola fuori testo e l’approfondimento Mario Carli è preceduto da una fotografia dello stesso, mentre quello su Ezra Pound è affiancato dall’illustrazione di una scultura di Henri Gaudier Brzeska che lo raffigura e la nuova rubrica *Testimonianze* è sovrastata da un fregio - che include il titolo stesso - realizzato da Lucio Venna (Giuseppe Landsmann); l’ultimo numero della rivista riproduce il fregio di Venna prima della rubrica d’apertura e include nuovamente una tavola fuori testo a colori su carta patinata, questa volta dedicata al dipinto di Luigi Russolo, *La musica*; per l’articolo su Marinetti si opta, anche in questo caso, per una fotografia, firmata però Bragaglia, mentre introduce lo scritto di Paul Fort la riproduzione di un suo ritratto xilografico eseguito da A. P. Gallien. Sull’ultimo fascicolo, così come sugli altri, sono inoltre ospitati interventi *paroliberi*, soprattutto di Marinetti, il cui carattere “pittorico” è comunque contenuto, non arrivando mai a costituire un insieme sinottico; compaiono inoltre (n. 7-8-9, p. 56) quattro poesie giapponesi di cui vengono illustrati gli ideogrammi realizzati con la grafia originale.

internazionali del periodico di Marinetti e la volontà di intessere di nuovi<sup>93</sup>.

Questo carattere internazionale, che contraddistingue periodici che pur mantenendo legami strettissimi con il movimento futurista, aprono a un più ampio panorama artistico-letterario, purché di avanguardia, è una costante delle pubblicazioni milanesi, e caratterizza anche le iniziative di Romolo Polidori.

Con "Poker"<sup>94</sup>, espressione del gruppo futurista degli "arditi" a Milano, nel 1923, Polidori si affianca ancora una volta agli autori de "L'Italia futurista" (Emilio Settimelli e Mario Carli), con interessanti inclusioni come Mino Somenzi ed

---

<sup>93</sup> Mario Dessy sull'editoriale del primo numero (che pur rifiutando la definizione di "programma" si svolge comunque per punti programmatici) chiarisce quali saranno gli elementi di contatto e le differenze fra la rivista pubblicata nel primo decennio del secolo da Marinetti e la sua, mettendo in rilievo la vocazione letteraria e l'apertura al nuovo del periodico, indipendentemente dalle correnti: "Con questo numero, sotto la mia direzione, rinasce la rivista fondata nel 1905 dal poeta F. T. Marinetti, e che egli, dedicandovi amorosamente tutto il suo lavoro e tutto il suo magnifico ingegno, seppe rendere attraverso la fatica di sette anni, la più bella, la più apprezzata, la più significativa rivista d'Europa. È inutile e soprattutto impossibile fissare ora un programma: non voglio assumere obblighi di nessun genere né verso il pubblico né verso me stesso. Il programma di POESIA si affermerà poi e risalterà netto e preciso via via nei numeri seguenti. Tuttavia credo necessario chiarire qualche punto. POESIA da questo numero che inizia un nuovo periodo di vita, che con tutti i miei sforzi cercherò di rendere degno di quello passato, potrà conservare o modificare o cambiare del tutto la linea artistica seguita finora. POESIA conserverà sempre la più assoluta indipendenza, non si rinchiuderà nei limiti di nessuna forma e di nessuna scuola letteraria, non sarà né passatista né interamente futurista: sarà aperta a tutte le correnti nuove della poesia mondiale. POESIA sarà la ribalta luminosa alla quale si presenteranno i più alti genii lirici del mondo intero. POESIA rivelerà sempre nuovi poeti. Ridando vita a POESIA mi propongo unicamente di continuarne il grande sforzo intellettuale e di aumentarne la diffusione. Questa rivista dovrà essere la difesa e la glorificazione della Poesia. Ogni numero di POESIA sarà una manciata di stelle, sarà un cofano di profumo, sarà un chiaro sorso di respiro.". Mario Dessy, *Poesia*, in "Poesia", Milano, n. 1, 15 aprile 1920, p. 1.

Sulla seconda serie di "Poesia" ricorrono in tutti i numeri tre rubriche: *Poesia italiana*, *Poesia spagnola* e *Poesia francese*; queste divengono l'occasione di tenere aggiornati i lettori non solo sul gruppo dei "fiorentini" legati all'esperienza de "L'Italia futurista", ma anche su movimenti come l'*Ultraismo spagnolo* (in particolare, sono pubblicate delle poesie di Jorge Luis Borges) e autori come André Breton, Blaise Cendrars e Max Jacob, mentre partecipano con composizioni inedite al periodico anche Ezra Pound e James Joyce, fra gli altri.

<sup>94</sup> "Poker" esce con un formato editoriale da giornale, per carta e misure (50 x 35 cm), nel corso del 1923 per sei numeri con periodicità irregolare. Diretto da Romolo Polidori e Federico Piano (nei primi due numeri), elenca sulla testata fra i collaboratori Mario Carli, Italo Gennari, Marinetti, Virgilio Scattolini, Emilio Settimelli e Mino Somenzi. L'iniziale sottotitolo "Settimanale di arte e vita", poi sostituito da "Poker futurista", è incluso nel disegno della testata: due facce disegnate sui semi di cuori e picche del gioco delle carte (per i primi numeri in rosso e nero, poi solo in nero).

elementi di "continuità" rispetto al panorama editoriale dei periodici milanesi - data la presenza di *Alk Gian* - in un clima di festaiolo, richiamo alle iniziative "ardite" e allo spirito futurista anti-borghese. Ma con il successivo "*Alta tensione*"<sup>95</sup>, pubblicato dopo il Congresso futurista di Milano del 1924 - nel quale lo scrittore urbinato presenta un intervento dal titolo *Abolizione del teatro e sostituzione con corse automobilistiche di attori e autori*, elogio del "teatro viaggiante" - insieme a Pietro Tronchi, che lo affianca nella direzione, decide di dare un taglio meno politico e più aperto, riferendosi, nonostante l'imprescindibile connotazione futurista - pur nell'intento di costituire un gruppo artistico "nuovo"<sup>96</sup> - a riviste d'avanguardia estere come "*Merz*" di Kurt Schwitters, e "*L'Esprit Nouveau*" di Ozenfant e Jeanneret.

Sul modello dei periodici di Polidori sorge nel 1926 a Milano "*L'antenna*", di Giuseppe Fabbri, che si richiama ad "*Alta tensione*" anche nel colore delle pagine, di un arancione un po' più carico, e nell'impaginazione, estremamente curata, realizzata - insieme al bel disegno di testata, che vuole alludere ad una città del

---

<sup>95</sup> Di "*Alta tensione*" escono solo due numeri nel febbraio e aprile 1925. Il formato del periodico è più contenuto (35,5 x 25,5 cm) rispetto al precedente "*Poker*", di cui però mantiene l'impostazione grafica semplice e immediata, senza però la presenza di una testata invasiva (in "*Alta tensione*" la scelta di presentare i soli caratteri tipografici, peraltro in minuscolo, va nella direzione di una ricerca di essenzialità). Unica concessione al gusto futurista dichiarato nei manifesti sull'arte tipografica, in un giornale che si pone come obiettivo la chiarezza della comunicazione dei contenuti, è la scelta di stamparlo su carta rosa-arancione e l'uso dei grassetto che modificano l'uniformità della pagina.

<sup>96</sup> La volontà propositiva di essere non solo un bollettino ma di promuovere delle iniziative artistiche, costituendosi quindi come un polo aggregatore per gli artisti, emerge dall'articolo di apertura del giornale, di Polidori, insieme però all'appoggio ancora una volta pieno e convinto al gruppo di Marinetti: "[...] Ci sentiamo in grado di sostenere le Battaglie più accanite perché vengano prese in considerazione tutte le idee artistiche che ci verranno chiarite dai singoli artisti, siano o non riconosciuti e, pertanto il nostro movimento non si fermerà solo sulla pubblicazione di un bollettino, ma sarà anche una sorgente di innumerevoli manifestazioni che noi indiremo col più netto entusiasmo. Qualora non fossimo tollerati sapremo opportunamente agire con la forza poiché oltre tutto siamo anche giovani e nulla può costituire serio ostacolo per noi. [...] In Italia nelle gallerie d'arte, nei saloni di concerto, presso gli editori si sta svolgendo una campagna denigratoria contro tutte le esibizioni artistiche di nuovo conio. Qualche movimento sorto alcuni anni or sono riesce, malappena a realizzare i suoi bellissimi sforzi mentre all'estero le nuove tendenze dell'arte vengono ampiamente discusse e non vi è centrale intellettuale di Europa che non abbia teatri, sale di concerto, editori d'avanguardia. Vogliamo che anche in Italia ci si interessi di arte nuova e che la bastarda politica non debba tendere tutte le menti al suo svolgersi, poiché ingenuamente crediamo che l'arte valga qualche cosa di più della politica.". [Romolo Polidori], *Presentazione*, in "*Alta tensione*", Milano, n. 1, 1 febbraio 1925, p.1.



Duemila, come indica il sottotitolo del periodico<sup>97</sup> - da Angelo Maino, futurista del gruppo torinese di Fillia, che aveva collaborato anche a "Roma futurista". Diversamente da "Alta tensione" però, "L'antenna" dichiara immediatamente una piena appartenenza al movimento futurista - nonostante mantenga l'apertura nei confronti di tutti gli artisti di avanguardia<sup>98</sup> - pubblicando nel solo primo numero diversi componimenti *paroliberi* (anche ad opera di Marinetti), il manifesto di Fedele Azari del 1924, *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*, e la polemica relativa al concorso indetto a Milano per il monumento ai caduti della Grande Guerra<sup>99</sup>, nonché una serie di notizie riguardanti mostre, iniziative e pubblicazioni di futuristi. Risultano interessanti anche le inserzioni pubblicitarie nella rivista, che, sebbene non abbiano lo spazio che verrà loro riservato in pubblicazioni successive più orientate alla sperimentazione nell'ambito dell'arte pubblicitaria, mostrano la cura di Maino nell'impaginare i piccoli annunci, i quali sembrano mutuare alcuni elementi delle composizioni *parolibere*, come avviene per la pubblicità delle scatole di latta della ditta "Unica", sorta dalla fusione di aziende precedenti, indicate in forma di addizione nella *réclame*.

---

<sup>97</sup> Il sottotitolo del periodico è "Giornale universale d'arte del Duemila". La testata mostra una gigantesca antenna per comunicazioni che sovrasta una città futuribile, le cui architetture sono chiaramente ispirate ai progetti razionalisti. Maino è sicuramente fra gli artisti più adatti a delineare uno scenario simile, aderendo nei modi alla corrente meccanica, degli anni Venti, del futurismo, che oltre alla modernolatria dei soggetti propone un'attenzione estrema alla plastica - anche architettonica - delle forme.

<sup>98</sup> Questa apertura è evidenziata dalla presenza della rubrica *Radio-diffusione estera*, che occupa tutta la terza pagina del periodico e raccoglie interventi scritti da autori e artisti stranieri, spesso in colloquio con il futurismo italiano, come per *Il saluto degli integralisti rumeni ai futuristi italiani* ("L'antenna", Milano, n. 1, 25 marzo-9 aprile 1926, p. 3), che segue lo scritto critico di diverso tenore *Vers un art élémentaire* di Théo Van Doesburg (Ibidem).

<sup>99</sup> Vengono pubblicati diversi interventi: dal testo del volantino affisso a Milano in occasione dell'inaugurazione della mostra dei bozzetti, all'appello di Marinetti, Prampolini, Balla, Depero, Armando Mazza, Mario Carli e Mario Dessy, *Glorifichiamo il gesto futurista di Pizzi e Gianninazzi*, precedentemente apparso su "L'Impero", fino al breve articolo apparso su "I giovani", in cui si stigmatizza l'operato delle "Commissioni sempre composte dei medesimi vecchi incompetenti, camorristi e antiprogressisti" che "sperano ancora nello sciagurato sogno di erigere un monumento indegno di glorificare i nostri eroici caduti e di infliggere così alla dinamica Milano la sventura e la vergogna di un enorme vespasiano". "L'antenna", Milano, n. 1, cit., p. 1.

## “NUOVO FUTURISMO” E LA POLEMICA MILANO-ROMA

Per quanto il panorama milanese ospiti testate di grande interesse e funga da terreno di prova e formazione per molti dei collaboratori di Marinetti, con il passaggio di quest'ultimo a Roma dopo il Congresso futurista del 1924, preceduto dalle “solenni onoranze nazionali a F. T. Marinetti”, persino il bollettino “Il futurismo”, che esce dal 1922 al 1931 senza periodicità fissa, cambia luogo di redazione (la casa di Marinetti), ma non di stampa<sup>100</sup>, da Milano a Roma. Il bollettino rappresenta la forma più basilare di comunicazione ufficiale - ne è direttore lo stesso Marinetti - del movimento futurista, in quanto altro non è che la traduzione in foglio di quattro pagine dei precedenti volantini informativi distribuiti dal movimento<sup>101</sup>. Ospita quindi informazioni importanti, comunicati e manifesti, senza ricercare una grafica elaborata o novità di linguaggio, dato che presuppone la più ampia diffusione anche fra coloro che non aderiscono al futurismo.

L'anno successivo l'interrompersi delle uscite del bollettino, il nome del periodico viene assunto dalla nuova pubblicazione romana di Mino Somenzi, che ribadisce in questo modo non solo la continuità rispetto all'ufficialità dell'informazione e delle iniziative futuriste rappresentata dal suo periodico, ma anche la linea di stretta aderenza ai dettami di Marinetti. A parte questo, “Futurismo” non ha altri punti in comune con il bollettino, in quanto la rivista risulta essere la più riuscita realizzazione di un periodico nell'ambito del movimento. Mino Somenzi infatti è capace di mediare fra soluzioni grafiche e tipografiche originali e leggibilità ed eleganza dei testi informativi in un equilibrio

---

<sup>100</sup> L'indirizzo di redazione passa dunque dal domicilio milanese di Marinetti in corso Venezia 61 a quello romano di piazza Adriana 30, anche se la stampa avviene - tranne per due numeri (l'8 e il 22) - sempre a Milano, presso la tipografia Taveggia, alla quale Marinetti si era precedentemente appoggiato per le pubblicazioni storiche del movimento, compresi i volantini con i manifesti.

<sup>101</sup> Del bollettino escono quattordici fascicoli nell'arco di nove anni dal 1922 al 1931. La numerazione non è sempre coerente, in quanto, come per la datazione dei manifesti, segue la scaramanzia di Marinetti legata a numeri che egli considera portafortuna. Il formato è lo stesso dei volantini della Direzione del movimento futurista: 30 per 23 centimetri; alcuni numeri escono in francese (come la seconda uscita - che ha la stessa datazione del primo numero, 11 gennaio 1922 - e non è altro che la traduzione in francese di quest'ultimo).

perfetto. Gli argomenti trattati dal periodico sono i più diversi, abbracciando l'universalità degli interessi e dei campi d'azione del movimento; mentre l'utilizzo di carte di colori differenti, di grammatura e tipologia varia (dal patinato al ruvido) si combina con efficaci sovrapposizioni grafiche distinte dal colore e da inserti illustrativi, che vanno dalla normale riproduzione di foto o opere d'arte, a profilature a tutta pagina di ritratti realizzati in colori differenti che sovrastano il testo, senza però limitarne la leggibilità<sup>102</sup>. Il periodico che è fra i più longevi fra quelli futuristi, cambia spesso periodicità e per ben due volte assume il nome di quelli che inizialmente erano stati pensati come supplementi al suo interno, "Sant'Elia" e "Artecrazia"<sup>103</sup>. Le collaborazioni sono amplissime e riguardano tutta la compagine futurista, con un iniziale vicinanza anche alle esperienze editoriali torinesi messe in opera da Fillia<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Il maggiore impatto visivo lo ottengono il ritratto di Marinetti di Enrico Prampolini, in bordò sulla prima pagina di "Futurismo" n. 8 del 28 ottobre 1932, e quello di Boccioni eseguito da Balla sul n. 40 dell'11 giugno 1933, in rosso.

<sup>103</sup> Di "Futurismo" escono 53 fascicoli, da maggio 1932 a novembre 1933, segue quindi la graduale trasformazione della testata in "Sant'Elia" - apparso prima come pagina di "Futurismo" e poi affiancato al titolo precedente (che diviene una pagina-rubrica all'interno del nuovo titolo per alcuni numeri, fino a scomparire del tutto) - pubblicato dall'ottobre 1933 al settembre 1934, e infine il cambio di nome in "Artecrazia" che dall'ottobre 1934 continua a uscire fino al gennaio 1939. Le misure delle tre testate variano più volte - come la periodicità - nel corso del tempo, tentando però di mantenere un'immagine di uniformità e continuità nei vari passaggi di titolazione. "Futurismo" per i primi tre fascicoli misura 50 x 33 cm, che divengono poi 64 x 44. Queste ultime sono le misure mantenute da "Sant'Elia" che però negli ultime tre numeri muta il formato, portando le dimensioni a 50 x 35 centimetri, che saranno poi le stesse (tranne per alcuni fascicoli più piccoli) di "Artecrazia". Per l'ecclettismo degli argomenti e l'inventiva nella disposizione grafica di immagini e testo, sicuramente "Futurismo" è la più interessante fra le tre testate. Il concentrarsi dell'attenzione sull'architettura, e l'inclusione della direzione del periodico dell'architetto Angiolo Mazzoni determina il mutamento del nome in "Sant'Elia", mentre con l'ultima fase di "Artecrazia" Somenzi vuole dar voce ad una direzione artistica che coincida essenzialmente, pur nei canoni del futurismo, con lo "stile Mussolini", pur non rinunciando ad una strenua difesa della posizione di avanguardia del movimento di Marinetti attaccato dall'ala destra del fascismo e da Hitler. Cosa che sostanzialmente determinerà la chiusura del periodico stesso.

<sup>104</sup> Le riviste torinesi sono fortemente sostenute da Marinetti, che mantiene una sorta di appoggio ufficiale sia alle iniziative romane di Somenzi, sia a quelle torinesi (di poco precedenti e poi contemporanee) di Fillia. Pur restando nella direzione di una piena adesione all'ortodossia marinettiana, Fillia e il suo gruppo di collaboratori entrano in dissenso con la linea espressa dalla romana "Sant'Elia" per via dell'inclusione (e della tolleranza al suo gusto architettonico) dal 1934 nella direzione del periodico di Angelo Mazzoni, invisato ai torinesi vicini alle posizioni del razionalismo in architettura.

In contrapposizione a questa situazione egemonica del periodico romano (in quel momento nel passaggio da "Futurismo" a "Sant'Elia") e alla linea ufficiale di Marinetti, sorge a Milano la "Rassegna quindicinale policroma di letteratura, critica, arte e scienza d'avanguardia" di Lino Cappuccio, che alludendo all'impresa editoriale di Somenzi e al ruolo di Marinetti nel movimento, chiama il suo giornale polemicamente "Nuovo futurismo"<sup>105</sup>.

L'ostilità rispetto alle ricerche e alle posizioni espresse dalla compagine marinettiana, sia in editoria che in arte (legando le due esperienze nella pratica delle tavole *parolibere*) - ma anche rispetto ad altre iniziative volte a coinvolgere in uno stile di vita "futurista" anche aspetti quotidiani come il vestiario - emerge sin dallo scritto programmatico, pubblicato sul primo numero della rivista, il 30 maggio 1934, significativamente intitolato *Serietà in arte*:

"Premettiamo, siamo futuristi, e di buona lega anche. Beninteso, se futurismo significa - in campo artistico - ricerca dei nuovi metodi di espressione più consoni all'epoca in cui viviamo, se futurismo significa sublimazione attiva della personalità dell'artista, teso nello sforzo di una vera creazione. [...] siamo animati da un desiderio supremo, che si compendia in due parole: lavorare seriamente; il che significa creare le opere d'arte con serietà di intenti. [...] il futurismo ufficiale marinettiano, com'è impostato oggi, non è serio, né può essere preso sul serio; anzi con le sue eccentricità, le sue buffonate e le sue interminabili polemiche discredita agli occhi del pubblico l'arte futurista.

Affermiamo in primo luogo, che per diventare artista futurista, non è sufficiente accozzare alla bene e meglio parole in libertà o sporcar tele a base di cubi e proclamarsi padreterni. [...] dovrà essere l'artista

---

<sup>105</sup> "Nuovo futurismo" esce a Milano dal 30 maggio al Natale 1934, con una cadenza inizialmente settimanale, per un totale di otto fascicoli. Il formato è grande, misurando la rivista 50 per 35 centimetri, misure che vengono mantenute nel successivo "Bisogna creare".

futurista, meno chiacchierone e più lavoratore: diffidare dei manifesti poco ponderati e dei facili entusiasmi, che si consumano presto e lasciano solo cenere.

Chiaramente e inoppugnabilmente affermiamo - e sfidiamo chiunque a provarci il contrario - che, a prescindere dal resto, il manifesto della cucina futurista, la campagna contro la pastasciutta, quella per il cappello e altre del genere, hanno discredito il movimento futurista, poiché sono state e sono vere pagliacciate. Né doveva mescolarsi all'arte la pancia e le sue esigenze. [...]"<sup>106</sup>

La seconda pagina del primo numero chiarisce la questione relativa all'editoria, specificando la formazione che dovrebbe avere chi si incarica di pubblicare, per contrastare la crisi nella vendita e nella diffusione del libro<sup>107</sup>.

Sul secondo numero della rivista, del 15 giugno 1934, la polemica si fa più aspra, citando direttamente gli oppositori, individuati nelle figure di Marinetti, la cui funzione quale animatore del movimento futurista si ritiene finita, e di Mino Somenzi, colpevole di aver introdotto sul giornale-manifesto del gruppo argomenti

---

<sup>106</sup> Nuovo futurismo [Lino Cappuccio], *Serietà in arte*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 1, 30 maggio 1934, p. 1.

<sup>107</sup> Anche in questo articolo la direzione di "Nuovo futurismo" si contrappone nelle proposte alle soluzioni individuate dal gruppo di Marinetti che aveva ipotizzato la creazione di "biblioteche-viaggianti"; Lino Cappuccio riporta la questione, da una parte, alla formazione degli editori, che deve essere prevalente artistica in modo da assegnare al libro una veste grafica adatta al contenuto, e dall'altra, alla capacità di riunirsi in corporazioni in modo da modificare le condizioni di vendita e la distribuzione ai librai. Lino Cappuccio, *Arte editoriale futurista*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 1, cit., p. 2.

per nulla pertinenti al mondo artistico<sup>108</sup>. Si considera dunque che il futurismo “marinettiano”, come viene definito riprendendo i termini della polemica “lacerbiana” del 1914, abbia cessato la sua ragione di essere nel 1919, anche perché:

“[...] i migliori uomini di ieri, esaltati da Marinetti sino all’inverosimile, si sono allontanati; alcuni perché il futurismo minacciava, sotto Marinetti, di diventar “tradizione”, altri perché non volevano assoggettarsi alla dittatura imposta col paroliberismo, o perché non potevano, per la libertà dell’Arte, seguire a militare nel movimento. [...]”<sup>109</sup>

L’attacco contro il *paroliberismo* e l’arte tipografica - riconducibile peraltro a una critica specifica contro l’esuberanza grafica di “Futurismo” - si traduce nelle scelte di impaginazione, e più in generale nella veste grafica data da Lino Cappuccio al suo giornale. Bandite le sperimentazioni riguardanti la tipografia onomatopeica e sinottica, anche nei singoli interventi pubblicati, le pagine del periodico mostrano sempre un’analogia impaginazione a cinque colonne e un carattere tipografico unico per tutti gli articoli, cui si alterna però la varietà di caratteri e dimensioni dei titoli, cosa che conferisce una grande uniformità ai testi ma interrompe la monotonia visiva accentrando lo sguardo del lettore immediatamente sugli argomenti. Lo stesso effetto è ottenuto mediante lo sporadico

---

<sup>108</sup> Mino Somenzi viene citato nell’editoriale, in uno dei punti individuati come motivi della crisi del futurismo ufficiale: “[...] si è affidata la direzione di un’importante rivista d’Arte, portavoce del movimento, ad un uomo di indubbio patriottismo ma di assai dubbia capacità critico-estetica, che ha fatto del giornale stesso un gigantesco calderone nel quale bollono ingredienti svariati, molti dei quali non avrebbero dovuto entrare nel calderone stesso [...]”. Più duro ancora, e particolareggiato, si fa l’attacco dopo l’enumerazione di questi elementi, la cui messa in luce, secondo Cappuccio, vale l’attacco di Somenzi, che “Sorge allora [...], avvocato difensore del Futurismo ufficiale, e dalle colonne del suo settimanale (*Sant’Elia*, alias *Futurismo* alias *Aerovita*) comincia a sputare parole verdi piene di bile; impugna la penna con aria feroce e, quando tutti gli espedienti polemici gli sono venuti a mancare sotto i piedi, si dà a distribuire a dritta e manca accuse di antifascismo”. Nuovo futurismo [Lino Cappuccio], *Agonia di un movimento*, in “Nuovo futurismo”, Milano, n. 2, 15 giugno 1934, p. 1.

<sup>109</sup> Ibidem.

impiego delle cornici che assegnano ulteriore evidenza a determinati interventi. Ogni numero del periodico presenta inoltre una doppia colorazione delle pagine, differente per ciascuna delle uscite. Anche i testi sono stampati con inchiostri diversi, a contrasto rispetto alla colorazione dei fogli, con un risultato di estrema eleganza dato dal perfetto equilibrio dell'impaginazione e dalla sobria ma ricercata bicromia delle pagine<sup>110</sup>.

La convergenza fra le posizioni antimarinettiane di Lino Cappuccio e la fronda futurista di Antonio Marasco fa sì che "Nuovo futurismo" ospiti sull'ultima pagina - per le prime quattro uscite - *Il passo oltre*, rubrica-bollettino dei gruppi indipendenti capeggiati da quest'ultimo. Tuttavia, i termini della polemica sembrano stemperarsi dopo la virulenza degli attacchi dei primi due numeri: sul terzo fascicolo di "Nuovo futurismo", del 30 giugno 1934, viene infatti pubblicata un'illustrazione di Cesare Andreoni (*Studio di centrale elettrica*), esponente del futurismo milanese ma legato a posizioni di "ortodossia" marinettiana, così come rappresentante della linea ufficiale del movimento è il futurista della prima ora Paolo Buzzi, che sulla stessa pagina viene ospitato con il breve intervento *Impressione elettrico-pittorica*<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> In tutti i numeri di "Nuovo futurismo" le carte sono di due colori differenti a fogli alterni: a carte color mattone impresse in nero, ad esempio, seguono altre gialline stampate in verde. Unica eccezione che interrompe la serie, è il fascicolo n. 7 del 28 ottobre 1934, con i fogli tutti del medesimo color bianco panna ma con tre inchiostri differenti - verde, rosso e nero - impiegati sulle pagine alternando il nero da solo al verde e al rosso insieme. Le ragioni della particolarità di questa scelta sono probabilmente da individuare nell'argomento principale trattato nel numero: la fondazione del "Movimento Nuovofuturista italiano", di cui si fornisce il programma in prima pagina. Costituendosi, nelle intenzioni di Lino Cappuccio, il movimento come "nuovissima arte fascista" da dare all'Italia, si spiega la scelta di ricreare i colori della bandiera italiana sui fogli del fascicolo, alternandoli con il nero, colore del fascismo.

<sup>111</sup> Paolo Buzzi, *Impressione elettrico-pittorica*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 3, 30 giugno 1934, p. 2.

L'uscita successiva, sebbene ospiti ancora il bollettino di Marasco<sup>112</sup>, differenzia gli obiettivi degli attacchi. In prima pagina l'articolo di Lino Cappuccio, *Di Futurismo...nemmeno più l'ombra*, commenta l'interruzione della testata "Futurismo", ormai sostituita pienamente da "Sant'Elia", criticando aspramente i direttori Mino Somenzi<sup>113</sup> e Angiolo Mazzoni, accusati di non coerenza e di opportunismo rispetto al movimento<sup>114</sup>. Nell'articolo si rileva con gioia la presunta separazione di Somenzi, non più ritenuto portavoce del gruppo, da Marinetti, cosa che a parere di Cappuccio rende "Nuovo futurismo" l'unica vera testata pienamente futurista:

[...] Avverte infatti una noticina [su "Futurismo]: 'tutti indistintamente i futuristi sono pregati di indirizzare da oggi la loro corrispondenza non più a questo giornale ma alla Direzione Movimento Futurista Italiano'.

---

<sup>112</sup> Antonio Marasco, in quest'ultima presenza su "Nuovo futurismo", attacca peraltro Marinetti (oltre che Antonio Maraini), ma non con la consueta foga, sembrando voler cercare un dialogo. Termine del contendere è l'esposizione delle opere di Marasco alla Biennale veneziana, e il collocamento delle stesse nel Padiglione del futurismo. Formulata in termini di domande, la critica è incorniciata in modo da acquistare evidenza sulla pagina: "Si domanda all'On. Antonio Maraini come mai al pittore Antonio Marasco (invitato "alla persona" dalla Presidenza della Biennale d'Arte internazionale di Venezia) non siano state esposte le quattro opere inviate, sol perché questi ha dichiarato di rifiutare il collocamento delle opere stesse nel Padiglione del Futurismo Marinettiano. Si domanda a S. E. Marinetti perché dopo aver collocato le quattro opere di Marasco nel Padiglione del Futurismo, si è assoggettato a doverne esporre una sola, dopo l'inaugurazione dell'Esposizione, senza neppure includerla nel catalogo della Mostra stessa. Si domanda ancora all'On. Maraini perché, dopo aver scavato il trabocchetto, addossi tutta la colpa a S. E. Marinetti (documentazione a disposizione di quest'ultimo)". Antonio Marasco, *Il passo oltre*, in "Nuovo futurismo", n. 3, cit., p. 10.

<sup>113</sup> Somenzi, d'altra parte, era stato aspramente criticato direttamente, anche sulla terza uscita della rivista "Nuovo futurismo", dal poeta futurista veronese Ignazio Scurto, marito di Barbara (Olga Biglieri), e vicino a Marinetti sebbene spesso in polemica con Somenzi. Ignazio Scurto, *Le periodiche escandescenze di Mino*, in "Nuovo futurismo" (*Il passo oltre*), Milano, n. 3, giugno 1934, p. 6. Articolo pubblicato anche su "Italia Giovane" di Novara, giugno 1934.

<sup>114</sup> In particolare, vengono accusati i due direttori (Mino Somenzi e Angiolo Mazzoni) della nuova testata di aver privilegiato la titolazione "Sant'Elia" e un orientamento nel nuovo corso del giornale in direzione di un interesse prevalentemente architettonico, per ragioni di vendita che seguono l'interesse del pubblico per l'argomento, avendo ormai screditato con "Futurismo" il movimento artistico. Lino Cappuccio, *Di Futurismo...nemmeno più l'ombra*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 4-5, luglio 1934, p. 1.



Meno male! il divorzio Futurismo-Somenzi e C. è stato finalmente pronunciato, e noi non possiamo che auspicare un chiarimento della situazione insostenibile creatasi nell'ultimo tempo in campo futurista.

Sin dal primo numero del nostro giornale non generato né animato da 'Futurismo' ma sorto spontaneo dai nostri cuori e dalle nostre menti, avevamo sostenuto questa necessità, e l'avevamo compendiata in tre parole: "Serietà in arte".

Oggi siamo fieri e orgogliosi di essere inoppugnabilmente l'unico periodico futurista che combatta onestamente, e che sia seguito dalla stampa, dai critici, dagli artisti e dal pubblico con crescente interesse.

E sapremo dimostrare a certi signori, come si difende, si propaganda e si impone la vera Arte Futurista!"<sup>115</sup>.

Se già l'editoriale sembrava presupporre un riavvicinamento a Marinetti, distinguendo le iniziative di Somenzi da quelle del movimento futurista, la posizione di Cappuccio nei confronti del *leader* futurista si fa esplicita con l'articolo in seconda pagina, *In difesa di Marinetti*, in cui si rintuzzano gli attacchi a lui rivolti su alcuni giornali:

"Certi periodici, che in fatto di arte non hanno mai capito un'acca, han preso da qualche tempo la brutta abitudine di porre in ridicolo S. E. Marinetti.

Il giuoco riesce loro abbastanza facilmente, in quanto taluni atteggiamenti e talune espressioni dell'illustre Accademico possono prestarsi ad una interpretazione scherzosa.

---

<sup>115</sup> Ibidem.

Ma tali attacchi, nei riguardi di un uomo che ha indubbi meriti come Artista e come Italiano, sono meschini, indegni, assolutamente fuori luogo.[...]"<sup>116</sup>

Con il numero successivo (n. 6, 15 ottobre 1934) lo strappo con Marinetti è ormai ricucito, grazie soprattutto alle capacità diplomatiche e di mediazione che da sempre il capo del futurismo ha saputo mettere in atto per far riconvergere in seno al movimento le iniziative novatrici eterodosse<sup>117</sup>. Così infatti si motiva la chiusura del bollettino di Antonio Marasco precedentemente ospitato sul giornale:

"[...] Marinetti [...], con spirito di profonda comprensione si è interessato alle nostre nuove iniziative, e ci è stato largo di incoraggiamenti.

[...] Se il futurismo ufficiale procede talora a ritroso, quello indipendente (diretto passivamente da Antonio Marasco) si è completamente arrestato dopo i primi successi iniziali, che noi avevamo rilevato e che, veramente, inducevano a sperare una miglior fine. Comunque da questo numero cessiamo la pubblicazione del bollettino 'Il passo oltre'."<sup>118</sup>

Nonostante l'affermazione di indipendenza, rispetto all'ufficialità e alle fronde del movimento futurista, affermata da Lino Cappuccio in questo editoriale,

---

<sup>116</sup> Lino Cappuccio, *In difesa di Marinetti*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 4-5, cit., p. 2.

<sup>117</sup> Nella corrispondenza con Mario Carli, nel 1918, Marinetti rimprovera all'amico di aver stigmatizzato le critiche dei giovani del "Volturmo" su "Roma futurista" in questi termini: "Il Volturmo non meritava risposta. Tanto più che sono dei giovani semi-futuristi, oggi contro noi - domani certamente con noi. Non colpire mai i giovani mai. Criticano un poco prima d'essere travolti dalla marea futurista! bisogna colpire la Vecchia Italia borsa rammollita e seduta che ci odia e ci combatte per non morire. Tutto sempre deve essere perdonato ai giovani. Basta una parola, la mano tesa e sono con noi!". Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, bozza di lettera, s.d. [ottobre 1918], MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.13.

<sup>118</sup> Nuovo futurismo [Lino Cappuccio], *Futuristi vecchi e nuovi*, in "Nuovo futurismo", Milano, n. 6, 15 ottobre 1934, p. 1.

dal numero successivo (n. 7, 25 ottobre 1934), in cui si proclama la nascita del “Movimento Nuovofuturista Italiano”, che avrebbe dovuto svolgere “*una multiforme ed intensa attività con conferenze, pubblicazioni, spettacoli, concorsi, mostre*”<sup>119</sup> in direzione di un’arte espressione del fascismo, il periodico diviene un’amplificatore delle iniziative promosse da Marinetti, ospitando segnalazioni e interventi come quelli, ad esempio, dedicati alla plastica murale<sup>120</sup>.

Con il numero di Natale 1934 Lino Cappuccio pone termine alla testata, annunciando l’uscita per il 13 gennaio 1935 di “Bisogna creare”, periodico per il quale si avvale della collaborazione di Mario Albano ed Eva Rossi, già attivamente impegnati in “Nuovo futurismo”. Nonostante la numerazione prosegua quella del periodico precedente di Cappuccio, “Bisogna creare” rinuncia alla veste policroma, con inchiostri e carte differenziati dal colore, per un aspetto più sobrio ma meno efficace e originale. Inoltre la pubblicazione, che prosegue per soli quattro fascicoli, sembra aver esaurito la spinta novatrice di matrice futurista per assestarsi sulla promozione di un’arte genericamente fascista, per quanto aperta alle influenze internazionali<sup>121</sup>.

Dopo “Nuovo futurismo” e la brevissima esperienza di “Bisogna creare” non si hanno più iniziative editoriali milanesi nel campo dei periodici di matrice specificamente futurista (anche animati da una vena polemica o eterodossa rispetto all’ufficialità marinettiana), fino al numero futurista di “Campo grafico”, impresa in

---

<sup>119</sup> [Lino Cappuccio], *Il manifesto-programma di fondazione del movimento nuovofuturista italiano. Nel nome del Duce daremo all’Italia la nuovissima arte fascista*, in “Nuovo futurismo”, Milano, n. 7, 25 ottobre 1934, p. 2.

<sup>120</sup> Sullo stesso fascicolo (n. 7, 25 ottobre 1934, p. 4) in cui si proclama la nascita del “Movimento Nuovofuturista Italiano”, compare l’articolo che annuncia la *la Mostra Nazionale di Plastica Murale*, iniziativa di Fillia e Prampolini, con l’avvallo di Marinetti; sull’ultimo numero di “Nuovo futurismo” (n. 9-10, Natale 1934, p. 5) viene pubblicato il manifesto di Marinetti, *La plastica murale*, e si forniscono ampi resoconti sulla mostra (*Prima mostra nazionale di plastica murale per l’edilizia fascista*, Genova, Palazzo Ducale, 14 novembre 1934-11 gennaio 1935).

<sup>121</sup> “Bisogna creare. Settimanale dell’Arte Fascista” mantiene la direzione di Lino Cappuccio ed esce dal 20 gennaio al 17 febbraio 1935, per soli quattro fascicoli non rispettando peraltro la periodicità dichiarata. Fra i propositi, dichiarati da Cappuccio sul primo numero, c’è quello di cooperare alla creazione dell’arte fascista voluta da Mussolini. Le misure sono le stesse di “Nuovo futurismo”: 50 x 35 centimetri. Le inserzioni illustrative sono di molto ridotte rispetto a “Nuovo futurismo” e affidate a Mario Albano, che per il n. 14 del 17 febbraio 1935, realizza però una bella immagine a colori (una sorta di *aeropittura* a tema mussoliniano) che prende interamente la prima pagina del periodico.

buona parte determinata da un'iniziativa parzialmente esterna al movimento, e con intenti di rilancio e riconoscimento nei confronti delle novità introdotte in ambito grafico dal futurismo. D'altra parte, per quanto riguarda gli altri due centri che negli anni Trenta risultano vitali e determinanti nel campo della pubblicazione di riviste, Torino vede cessare le iniziative per via della prematura scomparsa di *Fillia*, che aveva propositivamente portato avanti le principali pubblicazioni periodiche legate al futurismo, in un clima di collaborazione ma anche di confronto con Roma, dove invece la realtà editoriale di *"Artecrazia"*, l'ultima testata in cui si trasforma *"Futurismo"* di Mino Somenzi, continua la sua strada - con interruzioni e senza una periodicità fissa ma pur sempre fino al gennaio 1939<sup>122</sup> - di difesa del movimento artistico di Marinetti, anche contro i nuovi attacchi dell'ala destra del fascismo e della Germania di Hitler.

---

<sup>122</sup> Dopo questa data, Marinetti sostiene la linea ufficiale del futurismo attraverso la rivista *"Mediterraneo futurista"* (1938-1943), che segna l'ultimo periodo del movimento, con un gusto grafico e un tipo di impaginazione molto vicini a quello di *"Artecrazia"* di Mino Somenzi. Il periodico, diretto da Gaetano Patarozzi, nasce come continuazione di *"Ariel"*, l'organo del fronte unico dei giovani artisti sardi. Trasformatosi nella nuova testata nel 1938, *"Mediterraneo futurista"* si sposta a Roma nel 1941, e ha come condirettore l'*aeropittore* Corrado Forlin, già animatore del gruppo futurista Savarè. La rivista che è di fatto l'ultima grande testata futurista prima della morte di Marinetti, funge da raccordo per la più giovane generazione di aderenti al movimento, dando largo spazio sulle sue pagine all'*aeropittura*.

## DEPERO E ROVERETO

### LA ROVERETO DI DEPERO. DA PERIFERIA A CENTRO PROMOTORE DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE

A parte "Nuovo futurismo", che affonda le sue radici nell'editoria milanese di matrice futurista, polemica nei confronti dell'ortodossia rappresentata da Marinetti - colpevole, fra l'altro, di aver spostato a Roma i centri decisionali e informativi del movimento - e per cui l'apertura internazionale è caratteristica comune a partire dagli anni Venti, le principali pubblicazioni periodiche degli anni Trenta di ambito milanese legate al futurismo, sono fascicoli (spesso numeri unici), creati con l'apporto di collaboratori esterni alla città (basta pensare all' "Almanacco dell'Italia Veloce", la cui direzione artistica è di fatto demandata al gruppo dei "torinesi" di Fillia, tramite la figura di Diulgheroff), con il pieno consenso di Marinetti e seguendo logiche che privilegiano un tipo di comunicazione innovativa, fortemente incentrata sul messaggio pubblicitario al fine di dimostrarne le possibilità.

Roma (così come Torino, che però si vota ad un discorso specifico sull'architettura, con i periodici di Fillia) mantiene quindi con le pubblicazioni di Mino Somenzi ("Futurismo", "Sant'Elia" e "Artecrazia") un riuscitissimo equilibrio fra invenzioni grafiche e di impaginazione, e leggibilità e ampiezza (rispetto alla varietà degli argomenti trattati) dei contenuti; mentre Milano sembra assumere con iniziative mirate, ma non continuative, una connotazione sperimentale che certo deve molto alle ricerche - in ambito di grafica pubblicitaria - del gruppo di artisti che lì operano, primi fra tutti, Bruno Munari, Ricas (Riccardo Ricas Castagnedi) e

Cesare Andreoni, coinvolti infatti nei progetti editoriali precedentemente considerati, ma che di certo è debitrice anche di quanto fatto a Rovereto da Depero.

Se infatti la sperimentazione della maggior parte degli artisti milanesi si orienta su progetti che tengono conto delle varie possibilità del mezzo fotografico, attraverso l'uso di fotomontaggi, Fortunato Depero esplora invece un linguaggio pubblicitario che privilegia l'arte tipografica, in direzione di una nuova definizione delle tavole sinottiche-*parolibere* teorizzate da Marinetti. La pubblicazione del suo *Depero futurista*<sup>1</sup> del 1927 precede e influenza la progettazione dell' "Almanacco dell'Italia Veloce", fornendo un modello di arte pubblicitaria, basata in primo luogo su composizioni *parolibere* (con un impiego estremamente creativo del mezzo tipografico), e sull'uso di materiali e carte differenti, con fini auto-promozionali (celebrando la militanza per più di un decennio nel movimento di Depero e la sua attività nell'ambito della grafica pubblicitaria), senza però tralasciare la presenza di brani teorici fondamentali<sup>2</sup>. Inoltre, l'applicazione in campo editoriale di un certo tipo di materiali risulta per lo stesso Depero stimolo a tentare di realizzare dei periodici sulle stesse basi.

---

<sup>1</sup> Fortunato Depero, *Depero futurista*, Milano, Dinamo Azari, 1927. È necessario rilevare come il volume abbia un forte legame con la città di Milano, grazie a Fedele Azari, pittore e aviatore futurista riconosciuto da Marinetti come un precursore dell'*aeropittura*. Il *Depero futurista*, oltre ad accogliere l'idea della copertina dotata di bulloni, suggerimento di Azari, viene stampato infatti per i tipi delle edizioni Dinamo-Azari, casa editrice fondata nel 1927 nell'ambito dell'attività commerciale avviata dal 1923 a Milano da Fedele Azari. La casa d'arte nel momento della creazione delle edizioni, prende definitivamente il nome, a sua volta, di Dinamo-Azari, e viene presentata nella descrizione-programma come "officina d'arte, casa editrice, mostra quadri, sculture e plastica varia, fabbrica magazzino di original modernità, affiches, arte applicata, arredamento, compra vendita di idee, rassegna del Futurismo e delle avanguardie artistiche e scientifiche". Azari vende a Milano le sue stesse opere, nonché creazioni di Depero, Balla, Prampolini, Dottori e Tullio D'Albisola. D'altra parte, il pittore aveva aderito prestissimo al futurismo, a Torino, e conosciuto proprio nella città Depero nel 1922 all'Esposizione futurista internazionale presso il Salone del Winter Club, aveva iniziato con lui un sodalizio assai proficuo anche se interrotto dalla prematura morte di Azari per suicidio nel 1930.

<sup>2</sup> Indubbiamente, il volume *Depero futurista*, proprio per la sua forte connotazione auto-pubblicitaria ha i suoi precedenti nei cataloghi d'arte pubblicati fino a quel momento in occasione delle mostre dell'artista. Oltre all'elenco delle opere d'arte e di artigianato artistico in esposizione, un catalogo come quello del 1921 per la personale di Palazzo Cova (*Depero e la sua casa d'arte*, Milano, Galleria Centrale d'arte, Palazzo Cova, 29 gennaio - 20 febbraio 1921) presenta già elementi di arte tipografica, composizioni originali e un formato tale che sembrano preludere alla successiva realizzazione editoriale del ben più notevole libro-oggetto del 1927.

Artista che per Marinetti riesce perfettamente a realizzare l'ideale di un'arte totale, applicata ad ogni aspetto della vita - cosa che per altro aveva teorizzato nel 1914-15 nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*<sup>3</sup>, insieme a Giacomo Balla - Depero con l'avvio della casa d'arte a suo nome a Rovereto nel 1919 e con la pratica artistica che ne consegue, negli anni Trenta giunge all'editoria periodica con un interesse e una diversa autonomia rispetto alle figure di Mario Carli e Mino Somenzi, che meglio rappresentano il tramite di Marinetti in questo campo.

Manca infatti nell'iniziativa di Depero, quel controllo e quella guida che si erano avuti, nei confronti degli altri due collaboratori da parte di Marinetti (pur considerando l'ufficialità di cui vengono caricate le loro iniziative<sup>4</sup>), e che emerge da un confronto della corrispondenza nei fondi archivistici dei tre. Carli riceve non solo direttive rispetto al controllo della distribuzione e alla gestione dei rapporti con gli interlocutori di "Roma futurista"<sup>5</sup>, ma per quel periodico e per "Dinamo" Marinetti giunge a intervenire su questioni estetiche come l'aspetto della testata o la scelta della copertina, per trasmettere un messaggio quanto più immediato sulla direzione delle ricerche futuriste del momento. Pur assegnando a Carli la responsabilità e la piena fiducia rispetto all'iniziativa, ritiene che per alcuni numeri specifici occorra una guida più "corale":

"[...] Saremo a Roma, probabilmente il 22 [...]. Portiamo materiale articoli e clichés per almeno 3 o 4 numeri della Dinamo. Il primo numero esige lavoro accuratissimo di tipografia per creare copertina e disporre materia con vivacità veramente futurista.

---

<sup>3</sup> Il manifesto, elaborato a Roma nel 1914, ma diffuso con data 11 marzo 1915 come volantino della Direzione del Movimento futurista, è firmato da Fortunato Depero e Giacomo Balla "astrattisti futuristi".

<sup>4</sup> Occorre naturalmente considerare anche il differente coinvolgimento, dato che per i due periodici ("Roma futurista" e "Dinamo") a direzione di Mario Carli (fra gli altri), Marinetti è di fatto il direttore artistico, mentre alle iniziative editoriali di Mino Somenzi negli anni Trenta, affida il ruolo di voce ufficiale del movimento futurista. "Dinamo futurista" di Fortunato Depero rimane invece autonoma, per quanto sotto l' "alto patronato" di Marinetti.

<sup>5</sup> Si veda, ad esempio: Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, 26 settembre 1918, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.10.

Crediamo opportuno fare copertina con caratteri tipografici. [...]

Dirai a Ugoletti - e gli scrivo a parte - che io desidero occuparmi moltissimo della Dinamo in modo di farne davvero un organo di futurismo e sensazionale. Credo però in una Dinamo di almeno 60 pagine al prezzo di L. 50 la copia. Sono convinto che una volta sparita la censura, si potrebbe superare le massime tirature di Lacerba cioè 18.000 copie.

Il primo numero ha bisogno di tutti i nostri lumi accesi in seguito quelli di Carli - ne siamo sicuri - basteranno ampiamente. Scaricheremo sulle tue spalle tutto e tutto andrà benissimo.[...]"<sup>6</sup>.

Non è solo l'autonomia di gestione da parte di Depero ad emergere dal confronto dei materiali di archivio, ma anche il decentramento dell'artista, che per quanto dia luogo ad iniziative di grande fascino e di indubitabile influenza in ambito futurista anche con le sue pubblicazioni periodiche, per quest'ultime, negli anni Trenta, si trova ad operare in un clima di maggiore "artigianalità" organizzativa rispetto alle iniziative ufficiali romane di Mino Somenzi.

Mino Somenzi, infatti non solo si appoggia fin dall'inizio all'agenzia di informazione per la stampa "Ala" di Luigi Scrivo<sup>7</sup>, ma il suo periodico "Artecrazia"

---

<sup>6</sup> La lettera presa in considerazione è dettata da Marinetti ma scritta da Emilio Settimelli. Lettera (manoscritta da Emilio Settimelli) inviata da Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, Bologna, 20 gennaio 1920, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli. 3.2.6.16. "Dinamo" riuniva nella direzione non solo Carli, ma anche Emilio Settimelli e Remo Chiti. In realtà, nonostante l'intenzione di demandare la piena decisionalità a Carli, la corrispondenza fra Marinetti e l'amico evidenzia come il primo fosse estremamente presente nella gestione e nelle decisioni riguardanti i diversi numeri dei due periodici futuristi romani "ufficiali" (per la questione riguardante la testata di "Roma futurista" si veda ad esempio: Ivi, Carli.2.5.16). D'altra parte, lo stesso Carli sembra richiedere l'attenzione sui periodici di Marinetti (concentrata sulle iniziative espositive) nel momento in cui si svolgono le vicende legate alla possibile svolta politica del movimento. Si veda: Filippo Tommaso Marinetti a Mario Carli, 14 marzo 1919, MART, Archivio del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli.3.2.5.19.

<sup>7</sup> MART, Archivio del '900, Fondo Mino Somenzi, Cartella di materiali promozionali e varia riguardante i periodici, Som.II.4.6.



dal 1935 vanta un'organizzazione editoriale con stabilimento tipografico proprio: fino alla fine del 1937, A.P.E.R. (Arte Poligrafica Editoriale Roma), che si tramuta in A.R.T.E. (Arte Romana Tipografica Editoriale) dal 1938 al 1939 con la chiusura definitiva del periodico. Già con "Futurismo", la quantità e la qualità di stampati e materiale promozionale riguardante il periodico surclassa quanto realizzato per le altre iniziative editoriali del futurismo. L'A.P.E.R., che vanta di essere *"artisticamente e tecnicamente [...] lo stabilimento tipografico più moderno della capitale diretto da artisti e composto da artigiani"*<sup>8</sup>, risulta quindi essere la conseguenza di quelle innovazioni tipografiche realizzate sul periodico e aventi per fondamento l'arte tipografica teorizzata da Marinetti e la sua applicazione pubblicitaria, poggiante su una stabile base economica in un grande centro di distribuzione.

Ben diversa è la realtà economica e imprenditoriale su cui si basano le iniziative dei periodici di Fortunato Depero, di elevatissima qualità artistica, anche a livello di impaginati e soluzioni tipografiche, ma circoscritti nella circolazione ad un ambito locale e realizzati con minori mezzi finanziari<sup>9</sup>.

Depero, d'altronde, subisce fin dai suoi esordi nella compagine futurista la fascinazione del primo grande periodico del movimento, "Lacerba". Nella bozza di lettera-poema del Natale 1913 ne esalta la novità e descrive, ricorrendo alle parole in libertà, l'effetto che hanno su di lui le pagine del giornale:

"Mi mancava un pane - sentivo fame - parole - opere - tutto ischeletrico - orbo verminoso - roso grinzoso - tremore argentino dei miei nervi - strade - buio pesto di fangoso silenziostatue merdosamente spalmate e aureolate di puzza rancida mestruata di mediocrità e tradizione - stanco - affranto - camminava epilettico di voglie e morbosamente morso da mille dentiere di vipera

---

<sup>8</sup> Cartolina pubblicitaria di A.P.E.R. e "Artecrazia", MART, Archivio del '900, Fondo Mino Somenzi, Cartella di materiali promozionali e varia riguardante i periodici, Som.II.4.6.

<sup>9</sup> Un puntuale resoconto delle strategie distributive, della pianificazione editoriale e dell'impegno finanziario occorsi per la pubblicazione di "Dinamo futurista" (nonché delle collaborazioni e della progettualità, anche a livello grafico, del periodico) si trova nel quaderno inedito tenuto da Fortunato Depero sull'impresa, conservato tra le sue carte al MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3.

che m'addentavano - sanguinavo - scorrevano rivoli fumosi color rame per le strade e bianchi glaciali globi di vuoto mi schiacciavano tra incroci di riverberi triangolari di luce - vidi "Lacerba" annusai profumo di rivolta - fiutai diluvi sgargiantissimi di spazi e scoppi petardeschi. Pagai 20 cent. Comperai "Lacerba" dimenticai d'esser abbonato e d'esser un po' seccato di non ricevere 15 Lire di libri ch'io ho già pagato da un mese e più. allungai il passo - salutai l'amico e mi precipitai nella stanza - gabbia di riflessioni e violaceo agglomerarsi di futuri guizzi d'esplosioni - Lessi rilessi! Quasi piangeva commosso... "grande serata Futurista - Reconto - Discorsi - poesia - giornale di bordo..." tremava - caldo imbevimento d'aromi estivi - Manna scottante - applaudo frenetico - balzava in piedi imbestialito per tanta porca bovinità.

...lessi forte - spumeggiar sanguigno sulle labbra...come divoravo - mangiava - con gli occhi - col naso - colle mani - coi piedi con tutto me stesso - tutti i miei sensi erano bocche spalancate... quante ghiottonerie, quante saporosissime e sane vivande nuove ero gonfio di sole - gonfaloni geniali di nuove scoperte...

...tutti in pasto meravigliosamente a mille ciuchi raglianti dalle continue botte sui loro coscioni - divenir paonazzo d'ubbrachezza - pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli, pieno di gioia - magnifica sfrontatezza dei loro tutti geniali spiriti. Che sventolii fastosi si bandiere stendardi - che luccicare di picconi e baionette... leggero...trotto e galoppo continuo di giovani polledri che scorazzano - squillanti nitriti!

Le tempie matellavano - mal di capo - alla gola - bocca attaccaticcia d'arsura - ricordi fantasmi sepolcrali - bolletta fetida - miseria - melanconia d'abbandonato -

tutto schiacciava vittorioso con un lacerante scroscio di risata aperta a centri concentrici - Ero di metallo fuso - tutto scintille - densa pioggia di temperini e forbici e aghi e chiodi! Gioia, gioia, gioia, gioia!!

e tutto per quel nuovo, nuovo, nuovo e grande giornale "LACERBA"

...che letto di soffici fiori - sprofondarsi in tanta carne vermiglia di lussuria! Violini violini, sonagli - tamburi - fascini di profumatissime inverosimilitudini!

Non più stanza grigia - lucerna - grucciona - Brache - tavolo - lettere...ma rosse pareti e gialle cornici - nere luci e divani di fiamma - bicchieri vellutati - donne azzurrissime con bianche e appuntite scarpette di seta - enormi rosolacci di carne viva sognati sui petti di palpiti fumosamente rosacei lunghissimi e affilati squilli di trombe - rimbombare d'ottoni e scoppiare iridescentissimo...! [...] <sup>10</sup>

Non è probabilmente un caso che per la sua prima idea di periodico Depero riprenda una forma a lui cara e considerata simbolo dell'attivismo futurista: il cono, che già aveva usato per un disegno intitolato *Futurismo - Lacerba* del 1914. Fra il 1920 e il 1924 infatti l'artista progetta una pubblicazione dal nome "Cono", che avrebbe dovuto essere l'organo di diffusione della sua "casa d'arte", disegnando su un foglio una testata in cui le lettere tutte spigoli della parola si uniscono all'immagine grafica di tre coni intersecati<sup>11</sup>. Sul retro della pagina, interamente realizzata a mano anche per la parte dell'editoriale che avrebbe dovuto aprire il

---

<sup>10</sup> Il documento (riferibile a "Lacerba", Firenze, a. I, n. 24, 15 dicembre 1913), proveniente dalle carte di Bruno Passamani, è stato riaccorpato al Fondo Depero del MART nel 2005; continua con la chiusa della lettera: "Ecco la gioia del mio Natale - nella miseria - nella grigia melanconia 23 dicembre - a Roma - ai prati - in via Terenzio - N° 21 - interno 2. [cancellato con una linea: Mi scusi - sono passati quasi due anni dal giorno che l'ho conosciuta che non le parlo.] Fortunato Depero 1913". MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.4.2.1.

<sup>11</sup> Fortunato Depero, "Cono", bozza per prima pagina di periodico, MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.4.3.1.

periodico, ci sono una serie di schizzi a matita colorata della cornice al di sotto del titolo, per la quale, come si vede dal disegno sul fronte, prevale la scelta di semplificazione e stilizzazione dell'elemento a punte ripetuto.

Della testata di "Cono. Giornale d'arte redatto dalla 'Casa d'arte futurista Depero'" avrebbe dovuto far parte anche una scritta chiarificatrice degli argomenti trattati nel periodico, preceduta dalla parola che li riassumeva tutti: "modernolatria". Fra gli interessi dichiarati della rivista, alcuni dei quali si sarebbero trasformati in rubriche, c'erano: pagine futuriste, letteratura, arti plastiche, architettura, musica, teatro e varietà. Un secondo documento, non in versione elaborata come quello considerato precedentemente con i disegni, presenta, come indicazione per gli argomenti trattati, delle voci leggermente diverse, aggiungendo "polemiche" e "coltura moderna" alla lista<sup>12</sup>.

Estremamente interessante risulta l'editoriale che si mantiene identico in entrambi i fogli dell'artista; ciò che emerge è la forte autocoscienza del valore della produzione artistica e la difesa di classe a cui chiama anche gli altri artisti, per un riconoscimento del lavoro svolto e una giusta retribuzione dello stesso<sup>13</sup>.

Dopo questo tentativo, che probabilmente nelle stesse intenzioni di Depero si sarebbe risolto in una esperienza locale (gli artisti chiamati a unirsi

---

<sup>12</sup> Fortunato Depero, "Cono", bozza per prima pagina di periodico, MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.4.3.2.

<sup>13</sup> "Cono - giornale d'arte sintetico - battagliero - È necessario che gli artisti sieno giustamente valorizzati - difesi i loro diritti - valutata e nota la loro opera - corrisposti i loro sforzi prima di essere incassettati e glorificati sulla tomba - Non c'è nulla di più offensivo per un artista che l'elogio del morto - Funzionari - medici - ingegneri - mestieranti - sguatterti e cani hanno sempre preteso di avere una loro ragione artistica - critica e un loro diritto di sfruttare l'artista dichiarando magari a priori cretinamente di non intendersene d'arte - mentre gli artisti non hanno mai ficcato il naso nelle pignatte degli altri - L'ingerenza demolitrice d'incompetenti nelle cose nostre sistematica e continua deve cessare - L'artista non deve più subire e rimanere indifeso ed appartato - Dobbiamo bollare l'ignavia inverosimile che la nostra regione ha sempre dimostrato verso i propri artisti - Affiatiamoci - difendiamoci - Vi dichiaro francamente che io disprezzo profondamente la bolletta - È antiestetica e antiigienica - Il denaro che noi disprezziamo è più vantaggioso nelle nostre mani che in quelle di molti altri - Solo noi eleveremo il nome del paese - Pensate che se si togliessero all'Italia tutte le opere date dagli artisti - ben misera cosa rimarrebbe - Buttiamo il falso orgoglio della modestia - se attendete i critici - gli storici - i cultori ed i glorificatori dei cadaveri per essere riconosciuti - creperete esattamente 50 volte - Difendiamo la nostra divina fede - la nostra opera superiore - la nostra invidiatissima giocondità immortale - come le nuvole - come il sole - come il vento - dalle punte attivissime dei nostri durissimi coni". Fortunato Depero, "Cono", bozza per prima pagina di periodico, MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.4.3.1.

corporativamente sono quelli trentini, spesso coinvolti successivamente dal pittore in diverse iniziative anche in ambito di pubblicazioni periodiche), con la fine degli anni Venti, l'impresa del volume Dinamo-Azari acquisisce ben diverso respiro, aprendo la strada a quella sperimentazione sul testo e l'immagine in chiave *parolibera* e alla sua applicazione al campo pubblicitario, che troverà pieno campo nella pubblicazione del monotematico "Numero unico futurista Campari" del 1931<sup>14</sup>. Vera e propria palestra per l'artista, realizzato in collaborazione con il poeta Giovanni Gerbino (Giovanni Girbino) che ne cura i testi, il fascicolo ritorna ad un tipo di illustrazione più tradizionale, alla quale però si affianca una nuova interpretazione dei testi, resi più leggibili, meno orientati a disposizioni grafiche, ma usati in chiave esplicativa delle immagini. Questa forma prevalente gioca però ancora una volta sui codici comunicativi, arrivando a deroghe alla loro separazione decisamente interessanti, con immagini in cui si recupera l'elemento *parolibero-tipografico*, come in *Un cordial Campari paesaggio quasi...tipografico*, in cui una delle palme è realizzata attraverso l'impiego del numero "1". L'uso plastico-architettonico dei caratteri tipografici è presente inoltre nella copertina e nella tavola dedicata al Padiglione Campari 1933. L'insieme di invenzioni grafiche di Depero per Campari trova però compimento in questo volume, esaurendosi e lasciando spazio, dal punto di vista editoriale, ad esperienze molto differenti volte alla ricerca di una libertà maggiore e di un diverso equilibrio fra la trasmissione di contenuti, anche contingenti, di informazione, e la presentazione di elementi illustrativi più o meno sinottici.

#### IL NUMERO UNICO "FUTURISMO 1932 ANNO X° S. E. MARINETTI NEL TRENTINO

Così come "Dinamo futurista", il numero unico "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino"<sup>15</sup> viene realizzato grazie ad un parziale finanziamento della ditta Campari, le cui pubblicità figurano sul numero, nonostante Depero avesse di

---

<sup>14</sup> Fortunato Depero, "Numero unico futurista Campari", Milano, 1931. Si veda per il fascicolo la pubblicazione delle pagine in *Numero unico futurista Campari. Futurismo 1932. Dinamo futurista 1933*, a cura di Giovanni Lista, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1979.

<sup>15</sup> "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, numero unico, primavera 1932.

fatto concluso l'anno precedente la sua fase attivamente creativa per l'azienda<sup>16</sup>. Se ne hanno due versioni: la prima con la copertina rosa, presenta l'illustrazione di quarta del Cordial Campari in oro, mentre la seconda, più economica e diffusa in un maggior numero di copie, ha la copertina azzurra con la pubblicità di quarta interamente stampata in inchiostro blu<sup>17</sup>.

L'occasione per la creazione di questo esperimento editoriale - preludio all'uscita l'anno successivo di "Dinamo futurista" - è la visita di Marinetti in Trentino nella primavera del 1932 per tenere una conferenza. Depero mette dunque insieme un fascicolo recuperando materiali grafici e scritti prevalentemente da altre pubblicazioni, ma scegliendo un ordine dei contenuti, un tipo di impaginazione e una cura grafica che rendono il lavoro un riuscito e originale esempio di editoria, in cui vengono testate le forme comunicative tipiche del periodico. L'esigenza di privilegiare moduli comunicativi tradizionali per i testi, non porta però a rinunciare allo sperimentalismo dei materiali, che per quanto ricondotti al solo impiego di carte, mostrano un'estrema varietà nella tipologia, nei colori e nella grammatura.

La copertina, nelle due versioni, è in cartoncino e presenta il titolo della pubblicazione inquadrato da una cornice che è in realtà un esempio di arte tipografica, dato che le linee concorrono a formare una "F" rovesciata e una "T", entrambe puntate, che stanno per "Futurismo" e "Trentino" ma anche per "F. T." iniziali del nome di Marinetti. L'insieme che ne risulta è essenziale e di grande eleganza anche per l'impiego di un limitato numero di colori che giocano su accordi per il fronte, ma anche per il retro con la pubblicità (una cornice di pesci stilizzati intorno ad un bicchiere con calice) del Cordial Campari: alla copertina rosa si abbinano elementi grafici e scritte in oro, e a quella azzurra elementi grafici e scritte in blu, con il nero per entrambe a fare da contrasto.

All'interno viene ripreso, come carattere unificante per l'intero fascicolo, l'elemento grafico della cornice a più linee, fin dal frontespizio in cui si forniscono

---

<sup>16</sup> Per la questione relativa al finanziamento da parte della ditta Campari delle due imprese editoriali di Depero del 1932 e 1933, si veda: Maurizio Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon, 2009, p. 483.

<sup>17</sup> La copia su cui chi scrive ha avuto modo di studiare presso Apice (Fondo Reggi, A.F.SR. A.ML. 205) è la versione in azzurro, senza dorature.

le specifiche sulla pubblicazione: *“Saggio futurista 1932 numero unico redatto dal pittore-poeta Fortunato Depero - in occasione della venuta nel Trentino di S. E. Marinetti. Rovereto - primavera 1932 anno X”*<sup>18</sup>. La cornice, oltre ad essere usata con parsimonia, non è però pressoché mai un elemento chiuso nelle pagine, ma rimane aperta e ariosa trovando nella bicromia degli ultimi fogli pubblicitari la sua espressione più felice e decorativa.

Mancano per il resto altri elementi grafico-ornamentali nelle pagine, se si escludono le illustrazioni pubblicitarie in bianco e nero; e l’uso della tipografia artistica *parolibera* è perlopiù limitato - tranne che per la splendida tavola *Subway* e per alcune *rèclame* Campari - anche in questo caso alla parte finale del volumetto riservata alle inserzioni commerciali. In compenso, un effetto di grande varietà è ottenuto attraverso l’impaginazione particolare di alcuni testi e l’impiego di carte di tipo e colore differenti.

Il fascicolo mostra infatti un continuo alternarsi di carte, per ciascuna tipologia di materiali pubblicati: dopo il frontespizio, stampato su carta normale, abbastanza pesante (quella maggiormente impiegata all’interno, nella sezione riservata alle rubriche e agli articoli) segue una velina che lascia vedere in trasparenza il foglio successivo patinato, sul quale è incollato un ritratto fotografico in bianco e nero di *“Sua Eccellenza Marinetti accademico d’Italia capo del movimento futurista italiano”*<sup>19</sup>, cui l’opera è dedicata. Vengono quindi introdotti una serie di scritti, che costituiscono la parte informativa della pubblicazione e sono stampati su carta normale, porosa e pesante, tendente all’avorio. Il primo è un’omaggio di Depero a Marinetti: la trascrizione del discorso tenuto dal primo a New York, e poi di nuovo a Rovereto presso l’Istituto Fascista di Cultura, sul *leader* del movimento futurista. Nell’articolo, ordinatamente disposto in due colonne come tutti gli altri interventi di una certa ampiezza nel volume, si usa il grassetto e il variare delle dimensioni del carattere tipografico, in soli tre casi per dare rilievo al testo, e in tutti gli altri per evidenziare il cambio di paragrafo, le cui titolazioni sono citazioni di scritti dello stesso Marinetti che introducono però l’argomento trattato da Depero; fra questi significativamente compaiono le *“parole in libertà”* la cui

---

<sup>18</sup> *“Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino”*, cit., p. s.n.

<sup>19</sup> *Ivi*.

teorizzazione marinettiana viene riassunta da Depero come esaltazione del "rumorismo delle città moderne, delle officine e delle guerre dei nostri tempi" in modo da esprimere le "immagini che turbinano nel cervello umano [...] con simultaneo e telegrafico stile indicato dalla vita"<sup>20</sup>.

All'omaggio di Depero che pone in luce la novità e ampiezza dell'operato in più di un ventennio da parte di Marinetti in ambito artistico, sociale e culturale<sup>21</sup>, segue la rievocazione dello stesso Marinetti dell'assalto alla redazione dell'"Avanti" del 15 aprile 1919<sup>22</sup>. Fra i due scritti intercorre però un foglio, della stessa carta, che presenta al recto la tavola *Subway*, in bianco e nero, composizione *parolibera* ispirata dal soggiorno a New York - che avrebbe dovuto far parte del libro-disco in preparazione, *New York. Film vissuto*, mai pubblicato da Depero - e al verso le poesie in forma tradizionale dei futuristi Angelo Maino e Alberto Vianello.

Sia la tavola di Depero, sia le poesie - queste ultime a causa della loro impaginazione particolare e del fatto di essere parzialmente delimitate da una riga sottile, sulla parte sinistra delle composizioni e immediatamente sotto il titolo - concorrono a interrompere la monotonia della disposizione tradizionale dei testi dei contributi più lunghi. Il particolare, l'incorniciatura singola per le poesie colloquia bene, sia con le decise righe nere che costituiscono l'impalcatura delle costruzioni architettonico-tipografiche di *Subway*, sia con gli elementi a più linee che caratterizzano l'impaginazione assegnata al testo di Russolo, *L'enaarmonismo*<sup>23</sup>, che segue allo scritto di Marinetti, e al quale vengono affiancate delle composizioni

---

<sup>20</sup> Fortunato Depero, *S. E. Marinetti*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>21</sup> Interessante risulta la premessa sulla situazione finanziaria e l'impiego mecenatistico delle proprie finanze fatto da Marinetti, di cui godette lo stesso Depero: "[...] Marinetti è vero che visse e vive con discreti mezzi, tali da non conoscere l'incubo atroce dei bisogni quotidiani, ma questo poteva essere per lui anche il pretesto di infischiarne degli altri e di scrivere i propri romanzi, le proprie poesie, liriche e manifesti tranquillamente appartato. Invece, amò difendere il genio italiano, specialmente quel genio giovanile vivente che in ogni centro cittadino e provinciale viene deriso e compatito, disprezzato e abbandonato dalla saggezza professorale con tanto di titoli e con tanta di barba. [...]. Ivi, p. s.n.

<sup>22</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *La battaglia di via Mercanti*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>23</sup> Luigi Russolo, *L'enaarmonismo*, in in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.



liriche di Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini). Nella pagina con gli scritti di Farfa<sup>24</sup> infatti si unisce il motivo a linee ripetute, con quello a riga singola, che si dispone creativamente nello spazio della pagina, seguito dal testo, in una soluzione insieme sobria e caratterizzata dall'esigenza di mantenere una piena leggibilità, ma che rappresenta un chiaro riferimento al *paroliberismo* e alle componenti sinottiche delle poesie (la lunga riga con i trattini sembra quasi alludere alla rappresentazione stilizzata del percorso con le fermate del treno di cui si parla).

La stessa soluzione viene riproposta nelle due pagine successive con le poesie di Giovanni Gerbino<sup>25</sup> e le parole in libertà di Escodamè (Michele Leskovic)<sup>26</sup>, solo che nella pagina di Gerbino le linee assumono un'ordinata e ripetitiva disposizione a cascata, mentre in quella di Escodamè mancano del tutto, se non per la doppia sottolineatura del titolo della rubrica.

Ancora una volta totalmente privi di qualunque elemento grafico accessorio sono i due articoli di Depero, *Realtà e astrazione*<sup>27</sup> e *Il cinematografo e la pittura dinamica*<sup>28</sup>, che segnano il ritorno di Depero alla teorizzazione. Il primo, realizzato in previsione della pubblicazione del libro *Scienza e lirica della mia pittura*, riporta la visione della pittura, e dell'arte in generale, da parte di Depero - appena rientrato dal soggiorno americano e fortemente influenzato dal paesaggio delle città americane, senza però rinnegare le proprie radici trentine - che vive "*la realtà immediata, vera e brutale, varia, con piacere intenso, con anima di pittore e poeta futurista*"<sup>29</sup>. Il saggio ripercorre inoltre gli esordi dell'artista nella compagine futurista e l'influenza esercitata su di lui dalla pittura di Balla:

---

<sup>24</sup> Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini), *Poesie di Farfa*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>25</sup> Giovanni Gerbino (Giovanni Girbino), *Poesie di Giovanni Gerbino*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>26</sup> Escodamè (Michele Leskovic), *Parole in libertà del poeta Escodamè*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>27</sup> Fortunato Depero, *Realtà ed astrazione*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>28</sup> Fortunato Depero, *Il cinematografo e la pittura dinamica*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n.

<sup>29</sup> Fortunato Depero, *Realtà ed astrazione*, in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", cit., p. s.n..

“[...] Negare le forze della realtà, sarebbe un grande errore. Negare le forze astratte, sarebbe altrettanto grave errore.

Le prime servono di base, di ispirazione e di comunicazione. La realtà è il linguaggio comune per intenderci ed è la vita che ci circonda.

Le seconde, cioè le forze astratte, sono quelle che ci elevano, trasformano la realtà in fantasia, in idealità, in velocità, in divina aspirazione, in felicità sublime, in magica opera d'arte.

Venni illuminato nella mia gioventù romana dal grande maestro Giacomo Balla, scopritore e iniziatore della pittura astratta. Nel 1916 anzi ci definimmo *pittori astrattisti*.

Per due interi anni mi dedicai da allora con ardore alla *pittura della velocità, agli equivalenti plastici, alla pittura dei rumori*.

E chissà non sia stato oltre che la mia salvezza artistica anche la mia salvezza corporale, perché la realtà più nera, le privazioni più dure, la realtà più dolorosa mi corrodeva dai piedi ai capelli.

Il tifone futurista mi strappò ed elevò turbinando. Mi ubriacò di nuove forze, mi lanciò verso nuovi ideali.

Al futurismo la mia gratitudine. [...] <sup>30</sup>

Il secondo articolo, *Il cinematografo e la pittura dinamica*, è un'interessante riflessione sul modificarsi nell'occhio del pubblico della percezione di velocità e simultaneità grazie all'abitudine alla visione di quanto scorre sullo schermo del cinema. Depero da questa premessa passa ad analizzare le opere d'arte, in particolare di Giacomo Balla, che secondo lui sono state suggerite da uno studio

---

<sup>30</sup> Ivi, p. s.n.

dei meccanismi percettivi del nuovo mezzo espressivo, “vero maestro suggeritore del dinamismo pittorico che oggi impera in tutta l’arte mondiale”<sup>31</sup>.

Sebbene Depero scelga di non affiancare elementi grafici decorativi ai due scritti teorici, al di sotto del primo, *Realtà e astrazione*, che termina a metà della seconda pagina, posiziona una delle creazioni in bianco e nero realizzate precedentemente per Campari. L’immagine, estremamente semplificata, fa parte della tipologia quasi xilografica di illustrazioni create per la ditta, e rivela la sua natura di pubblicità solo grazie alla scritta (estremamente discreta) ripetuta tre volte in basso: “Cordial Campari”; per il resto, potrebbe sembrare parte dell’articolo stesso, quale apparato illustrativo, dato che mette proprio in evidenza il legame fra natura e astrazione descritto da Depero per la sua arte: quello che infatti risulta essere un insieme decorativo per la forma, quasi astratto, basato sulla ripetizione delle linee a cerchi concentrici e a righe convergenti, è in effetti la rappresentazione di una montagna sulla quale si staglia un bicchiere circondato di luce.

Nella pagina a fianco del secondo articolo, *Il cinematografo e la pittura dinamica*, si trova un’altra pubblicità Campari; questa volta però priva di elementi disegnativi e impostata su moduli *paroliberi*. I testi sono di Gerbino e l’impostazione grafica è quella delle altre pagine di poesia, con le cornici singole che in questo caso distinguono nettamente ogni composizione. L’uso dei simboli matematici nel *Discorso aritmetico alla fidanzata* (“+ sincerità - bugie x amore : due = felicità inaffiata [sic] col Cordial Campari liquor”<sup>32</sup>) è un chiaro omaggio ai concetti già espressi nel 1912 da Marinetti con il *Manifesto della letteratura futurista*. Alla Campari sono dedicate anche le due pagine successive, di tipo grafico, dato che nella prima viene riproposta un’invenzione a fascia verticale di Depero con illustrazioni in bianco e nero per il Cordial Campari e il Bitter Campari: immagini stilizzate che fanno da contrasto con la riproduzione a colori della pagina successiva, *Squisito al seltz*. In questo caso, si tratta di una realizzazione per la Campari, separata dalla grafica in bianco e nero a fascia da un foglio di carta velina

---

<sup>31</sup> Fortunato Depero, *Il cinematografo e la pittura dinamica*, in “Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino”, cit., p. s.n.

<sup>32</sup> Giovanni Gerbino, *Poesie pubblicitarie del futurista Giovanni Gerbino*, in “Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino”, cit., p. s.n.

che le lascia scorgere in trasparenza entrambe. Oltre all'inserzione del foglio in velina, la tavola di arte pubblicitaria si distingue per il fatto di essere posta in evidenza: riprodotta su un leggero foglio di carta patinata, è incollata su un cartoncino spesso verdino marmorizzato, a sottolineare il suo valore autonomo di opera d'arte (come dichiarato anche dalla didascalia che specifica trattarsi di un dipinto a olio eseguito per Davide Campari), nonostante la sua chiara destinazione pubblicitaria.

Il retro del cartoncino marmorizzato non viene utilizzato in alcun modo da Depero e funge da separazione dalla parte del fascicolo che segue: un inserto in carta patinata con un lungo brano di testo che avrebbe dovuto confluire nel volume in preparazione, ma mai pubblicato, *New York. Film vissuto*. Lo scritto è accompagnato da un corredo di illustrazioni formato da un fotomontaggio di Mario Castagneri in apertura, con Depero su uno sfondo di grattacieli la cui prospettiva è drammaticamente esaltata dallo scorcio, e da due disegni dello stesso Depero che ritraggono il caotico e vitale insieme di elementi caratterizzanti la città americana, dalla metropolitana, ai grattacieli, alle luci delle insegne.

Sempre in carta patinata sono le successive pagine: la prima, che affianca la fine dell'inserto su New York, è un omaggio di Depero al maestro Giacomo Balla, di cui pubblica un autoritratto eseguito nel 1924 come tavola in bianco e nero, insieme ad un breve trafiletto artistico-biografico; le altre invece sono interamente dedicate alla riproduzione di dipinti esposti ad importanti mostre locali e nazionali.

Una prima sezione riguarda la Biennale di Venezia del 1932, e in particolare la *Mostra personale* di Depero ospitata dalla rassegna internazionale. In bianco e nero vengono riprodotte le opere esposte di Depero, ma anche di Prampolini e di Fillia. Segue una sezione relativa invece alla *I<sup>a</sup> Mostra Triveneta d'Arte Futurista a Padova*, in cui il dipinto di Carlo Maria Dormal, il disegno di Riccardo Müller-Denes e l'architettura di Tullio Aschieri fungono da illustrazione al testo introduttivo del catalogo, ad opera di Dormal, riproposto nel fascicolo. La pagina dopo, l'ultima patinata, è strettamente connessa con quella che la precede, in quanto propone quattro disegni architettonici di Quirino De Giorgio - presente nella rassegna con suoi lavori - di cui fornisce anche un breve profilo.

Depero torna quindi ad utilizzare la carta normale spessa, introducendo nel fascicolo il manifesto de *L'aeropittura futurista*, e le due pagine del poema di

Marinetti, *Con Boccioni a Dosso Cassina*, reimpaginate per l'occasione. Le due tavole pubblicitarie che seguono, in bianco e nero, occupano per intero e solo sul verso i fogli patinati, ancora una volta con il riutilizzo di creazioni per la Campari, chiaramente ispirate ad una rappresentazione iconica della modernità cittadina attraverso l'utilizzo dell'immagine del semaforo e dei grattacieli. È però con la sezione che segue, distinta dalla precedente per l'utilizzo di carta leggera aranciata semi-lucida, che Depero, con mezzi grafici più contenuti, dà un'interpretazione dei brevi annunci pubblicitari, moderna e pienamente inserita nella logica dell'applicazione dei principi sinottici-*paroliberi* futuristi. Se infatti le realizzazioni per Campari sono veri e propri *tableau* pubblicitari, le inserzioni che vengono dopo rappresentano una soluzione elegante e non banale della più ridotta e semplice citazione del prodotto destinata alle pagine di un periodico.

Ciascuna delle facciate dei fogli in carta giallo-arancio ospita composizioni grafiche per due aziende diverse, eseguite in bicromia rosso-blu con alcune scritte in nero; tranne che nell'ultima pagina, occupata interamente dalla pubblicità della Komarek, per la quale Depero utilizza un inchiostro bruno, differenziandola dalle altre inserzioni. L'inventiva *parolibera*-sinottica tenuta a freno, con eccezioni, nelle sezioni precedenti del fascicolo, trova in queste ultime pagine sfogo, giocando sul motivo della cornice a più righe attorno alla quale si dispone variamente il testo. E proprio a questo elemento grafico è affidato il compito di rappresentare in alcuni casi ciò che il testo reclamizza - formando immagini di fabbriche e bottiglie e bicchieri - rafforzando così visivamente il messaggio tipografico mantenuto sempre leggibile e chiaro.

#### “DINAMO FUTURISTA”

Molti modelli comunicativi, scelte d'impaginazione e soluzioni grafiche, sperimentate nel numero unico dedicato a Marinetti nel 1932, tornano nell'impresa

editoriale avviata da Fortunato Depero nel 1933, "Dinamo futurista"<sup>33</sup>, di cui escono due numeri, più un terzo speciale triplo dedicato a Umberto Boccioni in occasione delle onoranze nazionali a lui tributate, che si discosta per aspetto grafico, contenuti e presentazione degli stessi, dai fascicoli precedenti.

I primi due numeri del periodico rappresentano un punto di arrivo di grande maturità nel campo delle pubblicazioni periodiche (con più di un'uscita all'attivo), paragonabile per inventiva, eleganza ed equilibrio fra comunicazione e innovazione grafica, alle coeve riviste di Fillia e soprattutto di Mino Somenzi<sup>34</sup>, con però meno disponibilità finanziarie all'attivo. A differenza delle precedenti pubblicazioni di Depero, "Dinamo futurista" rinuncia all'impiego di materiali diversi, se non per la sovracoperta del secondo numero realizzata in cartoncino rosso mattone, senza però venir meno alla ricercatezza e alla qualità degli stampati, realizzati per la prima e l'ultima pagina in bicromia. La novità che circonda la nuova impresa dell'artista viene accolta dai futuristi con grande aspettativa, come mostra la lettera, pubblicata sul primo numero del periodico, di Paolo Buzzi, che nell'elogiare il genio di Depero mette in evidenza il suo ruolo d'eccezione nell'ambito dell'editoria futurista e delle creazioni sinottico-tipografiche:

---

<sup>33</sup> "Dinamo futurista" viene pubblicata da febbraio a giugno 1933, con una periodicità dichiarata mensile, ma che per l'ultimo numero - speciale - viene in realtà protratta a trimestrale. I primi due numeri hanno le stesse dimensioni e un utilizzo di materiali e impostazioni grafiche pressoché identico, mentre l'ultimo si differenzia nel formato e nella concezione (molto più da volume che da periodico). I tre fascicoli sono stampati presso la Tipografia Mercurio di Rovereto (Trento).

<sup>34</sup> È Marinetti a mettere in relazione il periodico di Depero con quelli di Fillia e Somenzi; nella lettera augurale, pubblicata in prima pagina sul numero di apertura di "Dinamo futurista" esalta il genio dell'artista e loda l'iniziativa: "Caro Depero, Saluto con entusiasmo la nascita a Rovereto della tua rivista "Dinamo Futurista". A lei l'augurale e affettuoso patronato del mio nome. In realtà il tuo nome già mondialmente glorioso basterebbe ad aprire nell'ultima nuvolaglia passatista il varco necessario alle nuovissime folgori della creazione. Poiché il nome di Fortunato Depero significa 1. Un genio creatore inesauribile insieme dinamico profondo preciso. 2. Un orgoglio italiano forte virile aggressivo tagliente. 3. Una fantasia oceanica e interplanetaria. 4. Una luminosità adamantina di montagne italiane con vaste fresche ruote di diamanti al sole e immensi arcobaleni. 5. Una primavera eterna di gioconde risate infantili e di fiabe coloratissime. 6. New-York conquistata e interamente rifatta a colpi tagli furenti di genio deperiano con varietà di tamburi paroliberi. 7. Una vasta orchestra di parole in libertà e rumorismi astratti. 8. I più originali e sorprendenti arazzi del mondo. Credo che la tua "Dinamo Futurista" gareggerà in valore futurista con "Città Nuova" di Fillia e "Futurismo" di Somenzi. Tuo F. T. Marinetti". Filippo Tommaso Marinetti, *Il saluto e l'alto patronato di S. E. Marinetti*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, Trento-Rovereto, n. 1, febbraio 1933, p. s.n.

"[...] Anche se io ho dato e potrò dare, alla letteratura, libri nella forma più o meno rivoluzionari (la sostanza sarà sempre Dinamo X Elica) credo di essere fra i meglio in grado di valutare il genio lirico novatore di Fortunato Depero.

A parte le tavole parolibere di *Ellisse e la Spirale*, io ho scritto un poema *Conflagrazione* che non ha mai visto la luce ma che, ai suoi tempi (il dopoguerra) non sarebbe stato indegno di figurare in una edizione *Dinamo-Azari*, con una di quelle rilegature bullonate che facevano somigliare il volume allo sportello di una macchina sotto pressione.

[...] Depero ha, veramente, segnato un traguardo, nel campo dell'architettonico, del pittoresco, dello scultoreo e del musicale espressi in una sintesi ottica-acustica meravigliosa.

[...] Depero ha creato fonetiche d'insieme e formule singole nuove arricchendo i giri dell'alfabeto e dell'orchestra.

Tutti quanti credono alle future *Divine Commedie* degli elettroni, giurano per lui; come giurano per la sua incantevole Arte lirico-arazziera che aggiunse colori alla tavolozza del Prisma."<sup>35</sup>

Lo stesso Depero, conscio dell'attrattiva e del richiamo che le sue iniziative artistiche suscitano in ambito futurista, sul primo numero pone chiaramente come obiettivo del suo periodico la ridefinizione dei centri artistici provinciali, avviando un'operazione di mecenatistica aggregazione dei giovani artisti trentini, e non solo, intorno all'iniziativa, perché, come scrive Franco Sartori, sempre sul primo numero di "Dinamo futurista", *"In Italia sono innumerevoli le platee provinciali. Un sol*

---

<sup>35</sup> Paolo Buzzi, *Lettera del poeta Paolo Buzzi*, in "Dinamo futurista", n. 1, cit., p. s.n.

*futurista in ciascuna platea e il provincialismo è morto*<sup>36</sup>. Indubbiamente per un'operazione di questo tipo, già avviata d'altronde con le collaborazioni presenti sul numero unico del 1932 dedicato a Marinetti, occorre un modello, che è quello romano, dichiarato dallo stesso Depero nell'editoriale di apertura:

“[...] Ogni provincia un suo gruppo ben definito e inquadrato.

Un importante giornale settimanale futurista è sorto in Roma, diretto da Mino Somenzi, organo della Centrale Futurista capitanata da Marinetti.

Anche quassù c'è bisogno di un simbolo, di un megafono ricevente e trasmittente, che raccolga la voce di molti futuristi, che incoraggi molti giovani geniali incerti, che chiarisca molti equivoci, che illustri lo sviluppo crescente del Futurismo, che difenda la modernità, la sincerità, il coraggio, l'originalità, il nuovo ad ogni costo, il colore rallegrante, le decorazioni ottimiste, la plastica in libertà, l'aereosensibilità, l'estetica della velocità, della praticità, della ricchezza esuberante e gioconda del genio creativo italiano. [...]”<sup>37</sup>

Come Somenzi, d'altronde, Depero, oltre che fungere da aggregatore per i giovani, punta sulla presenza dei nomi storici del futurismo quali collaboratori, e come presenze visive sul periodico, per attrarre i lettori: sempre sul primo numero della rivista, pubblica, accanto alle riproduzioni di opere di Prampolini, Dottori e

---

<sup>36</sup> Franco Sartori, *Dinamizziamo la provincia*, ivi, p. s.n.

<sup>37</sup> Fortunato Depero, *Coraggiosamente*, ivi, p. s.n.



Pozzo comparse in Francia su “Les Cahiers Jaunes”<sup>38</sup>, le foto di Anton Giulio Bragaglia, Luciano Folgore, Alfredo Casella, Paolo Buzzi e Giacomo Balla, nella sezione *Adesioni e collaboratori illustri*<sup>39</sup>. La pagina che ne risulta è un esempio della qualità dell’impaginazione che lo stesso Depero assegna a tutto il periodico: alla verticalità data dalle illustrazioni e dalle foto a sinistra e a destra, accentuata dall’uso di una riga che separa le due sezioni (riservando alla prima i due terzi dello spazio e alla seconda quanto resta), si contrappone l’ordinata disposizione centrale del testo. La diminuzione delle dimensioni delle foto sulla destra permette di inserire, in verticale il titolo della sezione e in piccolo le dediche dei raffigurati indirizzate al periodico; lo spazio così suddiviso, nonostante la varietà e l’inventiva nella distribuzione degli elementi, risulta ancora una volta coerente visivamente con la scelta, applicata in quasi tutte le altre pagine del numero, di suddividere il testo organizzandolo in tre colonne.

La stessa pagina iniziale risponde a questa disposizione, sottolineandola anzi tramite l’uso di di righe - in questo caso - arancioni, che formano una vera e propria griglia selettiva rispetto agli argomenti e ai contributi da evidenziare. Fa eccezione nell’impaginazione generale del numero la doppia pagina dedicata alla *Mostra della Rivoluzione fascista*, con il lungo articolo di Enrico Prampolini disposto in due colonne - la più esterna delle quali ospita in basso un’illustrazione - e la parola “Duce”, realizzata da Depero con un insieme a collage di fotografie delle sale della rassegna<sup>40</sup>. L’uso del collage fotografico, strumento negli anni Trenta più vicino alle ricerche dei “milanesi” che a quelle di Depero, è in realtà inerente al tema dell’articolo, dato che Prampolini, che era stato incaricato di ordinare delle

---

<sup>38</sup> La presenza dell’articolo sul numero dedicato al futurismo di “Les Cahiers Jaunes” mostra ancora una volta la volontà di Depero di portare la provincia a conoscenza dei risultati, anche internazionali, del movimento artistico. La citazione delle ventotto opere apparse sulla rivista francese diviene inoltre per Depero occasione per dare una lettura interpretativa di alcuni dei lavori di Prampolini, Dottori, Fillia, Munari e Benedetta, fra gli altri. Fortunato Depero, *Pittori futuristi italiani illustrati in Francia*. “Les Cahiers Jaunes”, in “Dinamo futurista”, ivi, p. s.n.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Sul quaderno di appunti di Depero conservato negli archivi del MART (Dep.5.18.3) è registrato il costo del retino per la realizzazione della scritta “Duce”; si tratta di uno dei più cari (165 lire) fra quelli richiesti per la rivista.

sale (così come Dottori) cita la tecnica come largamente impiegata nella rassegna, insieme ai complessi plastici, raffigurati in alcune delle foto proposte<sup>41</sup>.

Alle mostre è riservata nel numero un'altra pagina che si concentra con gli articoli di Piero Anselmi e Bruno Sanzin sulle presenze futuriste alla Biennale veneziana del 1932 e alla Triveneta di Padova<sup>42</sup>, ma l'apporto più significativo dei poeti futuristi, aldilà del resoconto delle mostre, al periodico, è dato dalle "sincopatie" *parolibere* di Farfa<sup>43</sup> e dalle composizioni sinottiche di Pino Masnata, pubblicate a corredo della recensione, scritta da Depero, del suo libro *Tavole parolibere* per le Edizioni Futuriste di "Poesia"<sup>44</sup>. D'altronde alle parole in libertà e al loro utilizzo sinestetico Depero dedica la prima parte di un lungo testo, riassuntivo di quanto creato nei vari ambiti artistici dal movimento futurista<sup>45</sup>. Il brano, corredato da esempi di illustrazioni *parolibere*, trova un proseguo nel secondo numero, relativamente alla pittura, da parte dello stesso Depero, e da parte di Sartori e Giovanni Lorenzi in merito alla musica e all'architettura futurista<sup>46</sup>. Lo spazio si sarebbe infatti dovuto configurare come una rubrica, intitolata *A.B.C. del*

---

<sup>41</sup> Per la *Mostra della Rivoluzione fascista* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1932 - 21 aprile 1933), Enrico Prampolini viene chiamato a organizzare la Sala F (Sala del 1919) e la Sala III (Sala delle Confederazioni fasciste), mentre Gerardo Dottori si occupa della Sala IV (Sala dell'agricoltura e trasporti). Dato che però l'impianto generale, curato da Mario Sironi, si basa su quanto fatto da El Lissitzky a Colonia nel 1928 per l'Esposizione internazionale della Stampa, i futuristi sono propensi a considerare l'intero assetto della mostra come futurista. È quanto emerge anche dall'articolo di Prampolini per la rivista di Depero nel quale si dice che: "Il grande interesse del pubblico, non è dovuto tanto alla curiosità morbosa del documento o del cimelio, che questa mostra raccoglie, quanto alla fisionomia spettacolare e travolgente che ha assunto questa mostra, in virtù del suo stile tipicamente futurista. [...] Oggi anche se delle parole d'ordine, palesi e occulte, tentano di nascondere la realtà schiacciante del *futurismo*, quale animatore plastico e spirituale della intera Mostra della rivoluzione, è vano, perché ogni altra affermazione è o invidia o malafede." (Enrico Prampolini, *Artisti futuristi e futuristizzati alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in "Dinamo futurista", n. 1, febbraio 1933, p. s.n.).

<sup>42</sup> Piero Anselmi, *Bilancio futurista alla 18ª Biennale veneziana* e Bruno Giordano Sanzin, *Futuristi alla triveneta di Padova* in "Dinamo futurista", ivi, p. s.n.

<sup>43</sup> Farfa, *Sette sincopatie di Farfa*, in "Dinamo futurista", ivi, p. s.n.

<sup>44</sup> Fortunato Depero, *Tavole parolibere di Pino Masnata*, ivi, p. s.n.

<sup>45</sup> Fortunato Depero, *A.B.C. del futurismo*, ivi, p. s.n.

<sup>46</sup> Fortunato Depero, *A.B.C. del futurismo. Pittura futurista*, F. Sartori, *Musica futurista*, Giovanni Lorenzi, *Architettura futurista*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 2, marzo 1933, p. 2.

*futurismo*, per la quale si chiamavano a raccolta le energie creative degli aderenti al movimento:

“Ogni futurista è pregato di mandare brevissimi brani, idee futuriste espresse chiaramente, definizioni sintetiche, su opere e autori futuristi, stile sillabico e telegrafico, onde incidere in tutte le menti il significato, l’opera e la storia del Futurismo”<sup>47</sup>.

La seconda uscita di “Dinamo futurista” presenta delle considerevoli differenze, pur mantenendosi coerente alle impostazioni grafiche generali assegnate fin dal primo numero al periodico. La novità più rilevante è la presenza di una copertina esterna in cartoncino colorato (rosso mattone) sulla quale sono impresse in nero le specifiche del periodico<sup>48</sup> e una creazione grafica originale di Depero, che riproduce una dinamo, sempre stilizzata come nella testata interna del periodico, ma con particolari in più. Il gioco della bicromia carta-inchiostro si fa infatti per questa immagine più complesso, suggerendo attraverso l’alternanza di ombre e luci la rapida rotazione del dispositivo meccanico e il generarsi di luce e corrente (sulle due frecce che rappresentano quest’ultima trova posto il nome della rivista). Sul retro del cartoncino trova posto, sempre in nero, un’unica pubblicità (della ditta Veramon-Schering), costituita da un testo esplicativo, in basso rispetto all’illustrazione, e da una serie di elementi concentrici che si concludono con la raffigurazione nel più piccolo degli stessi dell’elemento reclamizzato: la pastiglia di analgesico, il cui nome - Veramon - viene amplificato dalla ripetizione dello stesso in un climax di dimensioni. All’interno, la sovracoperta mantiene la stampa in nero, e sulle due facciate ospita altre illustrazioni pubblicitarie (alcune delle quali

---

<sup>47</sup> Fortunato Depero, *A.B.C. del futurismo*, in “Dinamo futurista”, Trento-Rovereto, n. 1, febbraio 1933, p. s.n.

<sup>48</sup> Della particolare grafica per l’indicazione del numero sulla copertina esterna del secondo fascicolo di “Dinamo futurista” esiste un disegno in inchiostro rosso, sul quaderno di annotazioni dello stesso Depero relativo alla pubblicazione, posto accanto al prospetto degli articoli da pubblicare. MART, Archivio del ‘900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3 (1770/XVIII).

rielaborano quelle pubblicate sul numero unico del 1932<sup>49</sup>), le specifiche del periodico con le anticipazioni - disattese - per l'uscita successiva<sup>50</sup> e delle poesie tradizionali e *parolibere* (in particolare una di Sanzin e una di Tullio Crali), configurandosi come una sorta di aggiunta agli spazi interni della rivista.

La prima pagina di "Dinamo futurista" riprende invece l'impostazione grafica assegnata da Depero al primo numero, con l'uso della bicromia, in questo caso con gli elementi grafici in rosso (mentre per la prima uscita erano arancioni) e la riproposizione della stessa testata, raffigurante la visione frontale stilizzata di una dinamo e l'energia da essa prodotta, sulle quali trova posto il titolo della rivista<sup>51</sup>.

Rispetto al primo numero però, già dalla pagina iniziale, si nota una maggiore libertà nella disposizione degli elementi: la rigida griglia chiusa, che inquadrava gli articoli, diventa qui una serie di linee aperte, con funzione decorativa più che di separazione degli argomenti, tanto che lo stesso editoriale di Depero continua in più sezioni delimitate dalle righe rosse. L'ordinamento del testo e degli inserti grafici e illustrativi in tre colonne subisce inoltre nel fascicolo molte più deroghe che nel primo numero, mantenendosi come indicazione generale ma con l'inclusione, anche nella stessa pagina, di elementi grafici o testuali disposti diversamente (come le *Massime boccioniane*<sup>52</sup> in apertura). Il risultato è una maggiore varietà e vivacità dei fogli, che acquistano un aspetto più coerente con la grafica *parolibera*, a livello di impaginazione e anche tipograficamente; effetto accentuato dall'inserzione di vere e proprie tavole sinottiche come *Ritratto olfattivo*

---

<sup>49</sup> È il caso della pubblicità per i vini Cavazzani di Trento: l'immagine della bottiglia e del bicchiere è qui riproposta in maniera pressoché identica, se non per la mancanza della bicromia e dell'elaborato motivo grafico a più righe.

<sup>50</sup> Nelle previsioni di Depero il terzo numero del periodico avrebbe dovuto ospitare degli approfondimenti sul gruppo futurista piemontese, su Luigi Russolo e sul teatro di varietà a New York. Il programma cambierà drasticamente, dato che il terzo - e ultimo - fascicolo di "Dinamo futurista" esce nel giugno 1933, come triplo numero, ed è in realtà uno speciale interamente dedicato a Umberto Boccioni.

<sup>51</sup> L'immagine diventa per Depero il logo della rivista, tanto che la stampa con gli stessi colori usati per il secondo numero (rosso e nero) sulla copertina del quaderno di appunti sulla pubblicazione. All'interno del quaderno stesso, Depero incolla due stampe di prova in nero, ritagliate, dello stesso elemento, per le quali però usa i due zinchi separatamente, dividendo l'elemento grafico dal testo. Come annotazione Depero riporta: "cliche per carta intestata". MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3 (1770/XXI).

<sup>52</sup> *Massime boccioniane*, in "Dinamo futurista", n. 2, cit., p. 1.

di una donna di Marinetti<sup>53</sup>, che è originalmente affiancata alla pubblicità per la'edizione in "lito-latta" di Tullio d'Albisola, da cui è tratta<sup>54</sup>, o come le liriche parolibere di Escodamè<sup>55</sup>, coerentemente poste sotto l'articolo di Vittorio Orazi su *I nuovi poeti futuristi*<sup>56</sup>.

In tre colonne (la cui misura però differisce completamente dalla divisione dello spazio delle altre pagine) è impaginato anche l'articolo di Fortunato Depero (che si firma "effeDi") dedicato a rievocare nella rubrica *I maestri del futurismo* - che nel primo numero aveva ospitato un contributo, sempre di Depero, su Boccioni - il maestro Giacomo Balla. Viene pubblicato - in bianco e nero, come tutte le illustrazioni del periodico - lo stesso autoritratto (*Auto-stato d'animo*) che era già stato utilizzato nella pagina dedicata al pittore di "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", sostituendo però il breve trafiletto critico-biografico con un lungo scritto su Balla e la sua arte, che parte come rievocazione in prima persona degli anni romani di Depero e della sua esperienza di formazione artistica nella capitale:

"Mi era morta la madre. C'era odore acre di guerra.  
1914.

Ero tormentato da un'ansia di avviarmi verso la metropoli. Quassù il cerchio era chiuso, giallo e nero, di breve diametro.

Perciò, pochi soldi in tasca, fagotto di tela e treno diretto per Roma.

Dopo qualche mese di d'assaggio e di primo crudo e di primo crudo contatto con la realtà conobbi i futuristi Prampolini, Galli, Sironi; il grande capo Marinetti e il maestro Giacomo Balla.

---

<sup>53</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Ritratto olfattivo di una donna*, ivi, p. 9.

<sup>54</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*, Roma, Edizioni futuriste di Poesia, Savona, Lito-latta, 1932.

<sup>55</sup> Escodamè, *Mani d'autunno*, n. 2, cit., p. 4.

<sup>56</sup> Vittorio Orazi, *I nuovi poeti futuristi*, ivi.

Fu il mio vero, primo incitatore. Egli fu anche maestro di Umberto Boccioni e di cento altri artisti.

Arrivai la prima volta al suo studio pallido, timoroso, con i nervi aperti per tutto apprendere, con gli occhi sbarrati per imprimere sulle lastre del mio animo tutto il nuovo mondo che questo indiscutibile pittore mi rivelava.

Lo studio di Balla era una sala galleggiante su di una scogliera a forma di casa.

Lo studio era lanciato sulle alte e verdi onde del giardino di Villa Borghese, proprio nel punto più alto, dove ruggono i leoni e ridono macabre le iene dello Zoologico. [...]”<sup>57</sup>

Il periodico affianca ai nomi storici del futurismo, le ricerche più recenti all'interno del movimento artistico. Dopo la pubblicazione del *Manifesto dell'Aeropittura* sul primo numero, in questo secondo fascicolo compaiono una serie di illustrazioni di Tato (Guglielmo Sansoni)<sup>58</sup>, con una foto che lo ritrae, e una presentazione critica di Gino Gentili - corredata da due riproduzioni di opere - su Carlo Maria Dormal<sup>59</sup>; due artisti esponenti, da una parte, del versante più illustrativo dell'*aeropittura* (aderente ad una restituzione ottica puntuale del mezzo meccanico e di quanto si poteva percepire dalla carlinga), e, dall'altra, di un approccio più lirico e spirituale alla natura, che si concretizza nelle sperimentazioni (vicine a quelle coeve di Fillia) nell'ambito di un recupero dell'arte sacra.

---

<sup>57</sup> effeDi (Fortunato Depero), *I maestri del futurismo. Giacomo Balla*, ivi, p. 5.

<sup>58</sup> *Aeropitture di Tato*, ivi, p. 6.

<sup>59</sup> Gino Gentili, *Il futurista Carlomaria Dormal*, ivi.

Dormal, d'altra parte, è anche componente del nuovo gruppo di artisti padovani - rappresentati nella mostra dei *Sette futuristi padovani*<sup>60</sup> del 1931 - cui Depero dà rilevanza nella sezione *Padova* del giornale, pubblicando due progetti architettonici di Quirino De Giorgio e tre dipinti di Nello Voltolina, insieme alla presentazione critica dell'opera dei due artisti e a una sintesi autobiografica del secondo<sup>61</sup>. L'attenzione ai gruppi locali si concretizza anche nell'approfondimento sul futurismo siciliano, con i profili di Armando Mazza e Ruggero Vasari scritti da Guglielmo Jannelli<sup>62</sup> e illustrati dalle foto dello stesso Jannelli, di Vasari, di Depero insieme a Gerbino e da un dipinto di Giulio D'Anna.

Di particolare interesse è l'articolo che condivide lo spazio della pagina con i futuristi meridionali, in quanto non riguarda nello specifico una tematica futurista, ma coinvolge uno scrittore vicino al movimento artistico, Raffaele Carrieri, il quale fornisce una sua breve autobiografia, citando fra le sue pubblicazioni, *Fame a Montparnasse* ormai giunta alla terza edizione<sup>63</sup>.

Per quanto riguarda gli elementi pubblicitari sulla seconda uscita di "Dinamo futurista", questi sono limitati alla sovracoperta, ad un motivo decorativo dello stesso Depero, realizzato per un cuscino, ma che chiude l'articolo di Farfa, *Signora...sluigatevi prego!*<sup>64</sup>, in maniera ornamentale, alle poesie *parolibere*

---

<sup>60</sup> La mostra, cui viene invitato Marinetti, ospita opere di Carlo Maria Dormal, Ottorino Dalla Baratta, Nello Voltolina, Lino Sgravatti, Peri (Giorgio Perissinotto), Quirino De Giorgio e del giuliano Tullio Crali. In apertura di catalogo gli artisti pubblicano un testo che si configura come un chiaro indicatore della loro poetica: "Odiamo l'oleografia e l'accademismo fotografico, minuzioso e veristico ma dissentiamo anche dal puro astrattismo teorico ed estremista; dal primo perché la fotografia rende ormai il vero con una evidenza molto più mirabile, dalla seconda tendenza perché è risaputo che l'artista non può mai creare un'emozione feconda emancipandosi interamente dall'osservazione della realtà". *Prima mostra futuristi padovani*, Padova, gennaio [6 gennaio - 8 febbraio] 1931.

<sup>61</sup> Fortunato Depero, *Padova. Quirino De Giorgio. Nello Voltolina*, in "Dinamo futurista", n. 2, marzo 1933, p. 8.

<sup>62</sup> Guglielmo Jannelli, *Futuristi siciliani*, ivi, p. 7.

<sup>63</sup> Raffaele Carrieri, *200 e più parole autobiografiche di Raffaele Carrieri*, ivi, p. 7.

<sup>64</sup> Farfa, *Signora...sluigatevi prego!*, ivi, p. 3. Lo stesso motivo decorativo viene riutilizzato da Depero come immagine di copertina dell'invito per l' *Esposizione privata Depero. Quadri in stoffa, quadri ad olio, disegni e cuscini*, Milano, Corso Plebisciti 12, 1-15 giugno 1934.

“pubbлицitarie” di Gerbino<sup>65</sup>, e agli elementi grafici dell’ultima pagina per le ditte Radi e Komarek<sup>66</sup>. Tuttavia, come riportato da Depero sul quaderno di appunti relativo alla rivista, l’arte pubblicitaria avrebbe dovuto assumere ben diverso rilievo sul numero, occupando lo spazio di un lungo intervento ad opera dello stesso Depero. Ad un’analisi storica volta a mettere in luce anche i precursori del manifesto pubblicitario futurista (in particolare Leonetto Cappiello), si sarebbero dovuti affiancare i profili di alcuni artisti portati ad esempio per il genere, non solo futuristi ma spesso legati in vario modo all’estetica del movimento, come lo stesso Depero, Cassandre (Adolphe Jean Marie Mouron), Paul Colin e Marcello Nizzoli. Inoltre, l’articolo avrebbe considerato i precedenti scritti di Depero sulla materia e avrebbe trattato del cartello, della nuova tipografia e dell’architettura pubblicitaria come temi inerenti all’argomento<sup>67</sup>.

D’altra parte, le variazioni sui fascicoli rispetto a quanto precedentemente pianificato sul quaderno sono molte: l’articolo su Dormal di Gentili avrebbe dovuto configurarsi in maniera del tutto diversa, trattando più in generale dell’arte sacra futurista, con la citazione del Manifesto di Fillia e Marinetti, pubblicato su “La gazzetta del Popolo” del 23 giugno 1931<sup>68</sup>, e la riproduzione del *San Francesco* dello stesso Fillia e del *Cristo* di Dottori. Fra il primo e il secondo numero sarebbero inoltre dovuti comparire diversi interventi mai pubblicati: un testo di Prampolini sulla “cinemopoetica” in un saggio di Jean Cocteau, un articolo di Maria Russolo sulla moda (o in alternativa sulla scuola e il futurismo), un manifesto sul rinnovamento della scenografia all’aperto all’Arena di Verona ad opera del gruppo dei futuristi

---

<sup>65</sup> Giovanni Gerbino, *Poesia pubblicitaria di Giovanni Gerbino*, in “Dinamo futurista”, n. 2, marzo 1933,, p. 10.

<sup>66</sup> Come specificato sui due primi numeri del periodico (Op. cit., n. 2, p. 2), “i disegni pubblicitari riprodotti in ‘Dinamo futurista’ sono offerti gratuitamente” alle ditte, che pagano - come risulta dal quaderno di appunti di Depero (MART, Archivio del ‘900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3) solo il costo dell’inserzione.

<sup>67</sup> Fortunato Depero, Quaderno di appunti su “Dinamo futurista”, MART, Archivio del ‘900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3 (1770/XVIII).

<sup>68</sup> Fillia, Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dell’arte sacra futurista*, in “La Gazzetta del Popolo”, 23 giugno 1931; ora in *Filippo Tommaso Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 201-205.



veronesi, uno scritto dello stesso Depero sul rinnovamento della casa attraverso gli elementi d'arredo<sup>69</sup>.

Il quaderno riporta anche notizie sulla partecipazione di Depero alle sedute per le onoranze da dedicare a Boccioni istituite per il 1933. Iniziate con largo anticipo rispetto alla pubblicazione, avvenuta in giugno, del numero speciale del periodico - evidentemente in preparazione, dato che Depero comincia già da gennaio a raccogliere materiali, andando a consultare "l'album Boccioni" presso il Castello Sforzesco di Milano, dove ottiene anche fotografie dell'artista e di altri futuristi<sup>70</sup> - queste sono accompagnate da una mostra organizzata a Milano da Giorgio Nicodemi<sup>71</sup>. L'esposizione viene documentata da Depero nel lungo editoriale che mette in evidenza, fra le altre cose, l'esigenza di aprire un museo dedicato a Boccioni, al futurismo e alle avanguardie europee, oltre a sottolineare come in qualità di partecipante al comitato esecutivo per le onoranze e come promotore delle stesse attraverso un discorso al Congresso futurista del 1924, Depero avesse ricevuto l'incarico ufficiale di stilare l'uscita a tema del suo periodico:

"Una complessa esposizione dell'arte di Boccioni brilla oggi alla Villa Reale, per opera tenace e diligente del prof. Giorgio Nicodemi soprintendente dei Musei e Gallerie d'Arte di Milano.

Alla rivista *Dinamo Futurista* è stato riservato l'onore di comporre per la solenne circostanza il presente numero speciale dedicato all'opera e alla vita del grande maestro

---

<sup>69</sup> Fortunato Depero, Quaderno di appunti su "Dinamo futurista", MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3 (1770/XVIII). Dal quaderno emerge anche una collaborazione molto attiva nella redazione del giornale da parte di Gentili, cui Depero manda gli articoli da rivedere.

<sup>70</sup> Per le notizie sparse, riguardo il numero dedicato a Boccioni di "Dinamo futurista" e le Onoranze nazionali per l'artista tenute a Milano, si veda: Fortunato Depero, Quaderno di appunti su "Dinamo futurista", MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep. 5.18.3.

<sup>71</sup> Sulla mostra si veda: Federica Rovati, *La mostra su Boccioni del 1933*, in "Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. 54, fasc. 3, settembre - dicembre 2001, pp. 303-324.

scomparso. In questo numero vi sono raccolti vari giudizi, scritti editi e inediti, di personalità ed artisti che vissero, accanto a Boccioni, fede futurista fraterna e incrollabile.

[...] Boccioni visse la sua intensa e feconda vita a Milano. Perciò, durante il congresso futurista nel 1924 (con un mio discorso) avevo invitato le autorità e il pubblico intellettuale milanese ad onorare il maestro Umberto Boccioni, nonché ad istituire una Galleria d'arte boccioniana allo scopo anche di assicurare alla patria le sue migliori opere.

Oggi sono raggianti che tali onoranze sieno giunte alla realizzazione. Speriamo pure che esse si concludano con la fondazione di una Galleria d'arte non solo dedicata all'opera di Boccioni ma anche con la amplificazione suggerita da S. E. Marinetti e dal geniale pittore Prampolini e precisamente con l'aggiunta di una Galleria Futurista e delle Avanguardie straniere.

Così Milano infaticabile, dinamica ed esemplare metropoli, vanterà la più originale Galleria d'arte del mondo."<sup>72</sup>

L'argomento delle onoranze per Boccioni era già stato avanzato, d'altra parte, da Depero nella prima uscita della sua rivista: nella rubrica *I maestri del futurismo*, aveva pubblicato un lungo articolo sull'artista<sup>73</sup>, sfruttando parte del materiale fotografico trovato al Castello Sforzesco di Milano. Con il numero interamente dedicato a Boccioni si arricchisce l'apparato di immagini personali e di opere dell'artista e si presenta una documentazione abbastanza varia, che oltre agli

---

<sup>72</sup> Fortunato Depero, *Onoranze a Umberto Boccioni*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 3-4-5, giugno 1933, p. 1.

<sup>73</sup> Fortunato Depero, *Umberto Boccioni*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 1, febbraio 1933, p. s.n.

articoli biografico-critici, fornisce testimonianze degli amici e dei colleghi e un apparato di scritti dello stesso Boccioni.

Per questa ultima uscita, indicata chiaramente come “numero speciale” nell’indice, Depero stravolge completamente l’impianto grafico e di impaginazione precedentemente assegnato a “Dinamo futurista”, cambiando addirittura le misure del fascicolo, più piccolo rispetto agli altri due<sup>74</sup>. L’idea era probabilmente di ritornare, con i numeri successivi, al formato e all’aspetto generale precedenti, in modo da evidenziare la non appartenenza alla serie dello speciale, che tuttavia segue la normale numerazione, configurandosi anzi come numero triplo, dato il “ritardo” dell’uscita rispetto alla distribuzione mensile.

Anche la grammatura della carta è differente rispetto a quella dei primi due numeri: il fascicolo su Boccioni è realizzato con una carta più spessa e pesante e alla fine include una serie di fogli patinati sui quali sono stampate le tavole. Nella prima parte del numero non sono infatti presenti illustrazioni, ad eccezione di una pagina - anche questa in carta patinata - con due fotografie che ritraggono Boccioni in primo piano (foto già pubblicata sulla prima uscita di “Dinamo futurista”) e con l’uniforme da soldato. Le riproduzioni di opere nella parte finale del fascicolo sono in bianco e nero - come d’altra parte nelle uscite precedenti - ma il numero è realizzato in bicromia di rosso e nero anche all’interno e non solo per la stampa di copertina.

La copertina è in cartoncino con la riproduzione di *Muscoli in velocità* di Boccioni, su carta patinata leggera, incollata al di sopra, e protetta dalla presenza di una sovracoperta in velina trasparente<sup>75</sup>. La grafica è molto semplice e ordinata, con un sistema a griglia di righe rosse che inquadrano l’immagine e il nome di Boccioni, a sinistra del quale trovano posto titolo e specifiche del periodico, stampati con un carattere, differente e più tradizionale rispetto a quello utilizzato

---

<sup>74</sup> I primi due numeri di “Dinamo futurista” misurano 41 x 30 centimetri, il fascicolo speciale dedicato a Boccioni 34,5 x 24,5 centimetri.

<sup>75</sup> Si deduce la presenza della sovracoperta in carta velina da Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, ad vocem *Dinamo futurista*, Roma-Pistoia, Fondazione Echaurren Salaris - Gli Ori, 2012-2013, pp. 199. L’esemplare, consultato da chi scrive, conservato presso il centro Apice di Milano non presenta infatti traccia della sovracoperta.

normalmente, che torna invece - realizzato anche questo in rosso - sulla pagina di frontespizio interna, privo però dell'elemento grafico della dinamo nella testata.

Sul retro della copertina c'è l'unica concessione alla grafica pubblicitaria da parte di Depero, che al posto di un elemento disegnavo realizzato per reclamizzare il prodotto di un'azienda - come avviene per il secondo numero - pone un proprio logo in rosso (una tavolozza con il nome "Depero"), pubblicizzando di fatto le proprie creazioni artistiche. Aldilà di questo inserto, nel fascicolo manca completamente qualsiasi intervento illustrativo altro, che non siano le tavole finali con le opere di Boccioni; mancano inoltre inserzioni pubblicitarie anche solo testuali, limitandosi i testi alla sola tematica boccioniana.

Il sistema a griglia ritorna però all'interno, conferendo un certo dinamismo alle pagine altrimenti appiattite in una presentazione eccessivamente uniforme. Lo scritto di Paolo Buzzi, *Canzone di Boccioni*<sup>76</sup>, ha il testo disposto a rientrare seguito dall'incorniciatura rossa, in questo caso singola e a linea sottile; in diverse altre occasioni alla linea singola si sostituiscono più righe che separano le due colonne del testo. Per l'articolo di Bontempelli tratto da "Il Secolo"<sup>77</sup>, Depero invece ha studiato una presentazione quasi illusiva, dato che l'incorniciatura doppia su due lati, conferisce un leggero effetto di ombra, dando l'impressione che ci sia una certa tridimensionalità; la rotazione del testo, disposto in un'unica colonna, sulla pagina suggerisce l'idea che ci si trovi di fronte ad un articolo ritagliato dal giornale di provenienza e incollato su "Dinamo futurista". Per il resto, l'impaginazione sinottica dei testi di Boccioni rispecchia la disposizione originale degli stessi nei volumi di provenienza.

I testi pubblicati sono tra i più vari: per quanto riguarda Boccioni, oltre agli scritti teorici, spicca una selezione di quattro lettere, che tentano di documentare più che l'aspetto della ricerca artistica la qualità umana e politica dell'uomo<sup>78</sup>;

---

<sup>76</sup> Paolo Buzzi, *Canzone di Boccioni*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 3-4-5, giugno 1933, p. 5.

<sup>77</sup> Massimo Bontempelli, *L'ingegno prodigioso di Umberto Boccioni*, ivi, p. 19.

<sup>78</sup> *Interventismo - in carcere - al fuoco*, ivi, p. 15. Le quattro lettere pubblicate corrispondono, con minime variazioni nello scritto (viene omissa un nome, ad esempio, nella 186) alla n. 158 (p. 126-127), alla n. 159 (p. 127), alla 186 (p. 147) e alla 190 (p. 151) di *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, a cura di Federica Rovati, Rovereto, Egon, 2009.

mentre le testimonianze su Boccioni, comprendono oltre al profilo biografico sull'Enciclopedia Treccani, scritti perlopiù pubblicati altrove di Paolo Buzzi, Luigi Russolo, Marinetti e Luciano Folgore, fra gli altri.

Con il numero speciale su Boccioni, probabilmente per il grosso debito che Depero aveva già accumulato per la pubblicazione e per le spese di gestione<sup>79</sup>, si conclude l'esperienza di "Dinamo futurista", anche se il fascicolo riporta un'anticipazione degli argomenti che si sarebbero dovuti trattare nell'uscita successiva<sup>80</sup>, e le specifiche per l'abbonamento e l'associazione. È evidente che l'impresa ha costituito un importante campo di azione e sperimentazione per Depero, uno strumento di diffusione del futurismo in un ambito provinciale ma in cui operava uno degli artisti maggiormente rappresentativi del movimento, ma soprattutto un'occasione di collaborare ad un progetto importante per i giovani artisti trentini, tanto che la successiva impresa di Depero nell'ambito delle pubblicazioni periodiche - il numero unico "Festa dell'uva" del 1936<sup>81</sup> - nasce

---

<sup>79</sup> La spesa per la pubblicazione di "Dinamo futurista" si rivela da subito troppo ingente per Depero, che si era già indebitato quattro anni prima, ottenendo un prestito di 5.000 lire. Il fatto che la lettera del fiduciario, che ne chiede la restituzione (il Dott. Giuseppe Cristofolini di Trento), del 4 febbraio 1933, sia incollata sul quaderno di appunti relativo alla gestione della rivista, evidenzia come il motivo finanziario fosse una questione dall'artista ritenuta pressante per la pubblicazione, che si reggeva principalmente sugli introiti derivati dalle inserzioni pubblicitarie (in un'altra pagina dello stesso quaderno, Depero riflette sui costi da assegnare alle singole inserzioni per rientrare nelle spese). MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3.

<sup>80</sup> Le notizie relative l'uscita seguente mai pubblicata sono nella pagina prima del frontespizio, molto arretrata rispetto alla copertina, in quanto posta dopo l'elenco del comitato d'onore ed esecutivo per le onoranze nazionali a Boccioni e dopo l'indice del numero speciale. Per il quarto fascicolo di "Dinamo futurista", Depero aveva previsto la pubblicazione, fra gli altri interventi, di un resoconto della presenza futurista alla Triennale di Milano, di un articolo sulla pittura, musica e arte dei rumori di Russolo, un approfondimento sul teatro di varietà a New York (già in preparazione da tempo come emerge dal quaderno di appunti Dep.5.18.3) e di un pezzo sulla varietà della cucina futurista. "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 3-4-5, giugno 1933, p. s.n.

<sup>81</sup> "Festa dell'uva", Rovereto, numero unico, 1936, viene pubblicato da Depero in occasione della manifestazione omonima tenutasi a Rovereto nell'ottobre 1936. Il modello è indubbiamente il precedente "Futurismo 1932", sia nell'impostazione grafica di copertina e nell'impaginazione e tipologia delle inserzioni commerciali all'interno (molte recuperate dal numero unico del 1932, appunto, altre da "Dinamo futurista"), che nell'uso della bicromia rosso-nero sia per il disegno di copertina dello stesso Depero, che per le pagine interne. La pubblicazione però ospita tutta una serie di giovani artisti locali che si erano avvicinati a Depero già in occasione della realizzazione di "Dinamo futurista", i quali si dividono fra simpatizzanti del movimento e altri che dimostrano una lontananza estrema dal linguaggio futurista.

proprio da un'iniziativa locale, come vetrina per gli artisti che pur gravitando intorno alla preminente figura di Depero, non necessariamente erano legati al futurismo.

# APPARATI

## Documenti

### 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'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 prevedente, 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 fumaiuoli 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 incompatibile 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 i segni della matematica: + - x : = > <, 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 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. 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 orecchie troppe volte entusiate non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner? Bisogna dunque abolire nella lingua 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, eleganti o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze 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 scoppi 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, commosi... 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 palle incatenate, che schiantano nel loro volo tutto un gruppo d'alberi.

Per avviluppare 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 misterioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio *Mafarka il futurista* è un esempio di una simile fitta rete d'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 vecchi maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire sul mare 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 violini 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 scricchiolio 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 dalle vesti 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 gl’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 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 conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuti 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 ricompona 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 inoltre **rendere il peso** (facoltà di volo) **e l'odore** (facoltà di sparpagliamento) **degli oggetti**, cosa che si trascurò di fare, finora, in letteratura. 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 un'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 di coraggio, la volontà e la forza assoluta. Essa appartiene intera al poeta divinatoro 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 nascere illogico, ci daranno le linee generali di una **psicologia intuitiva della materia**. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un 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 mi avete amato e seguito fin qui, poeti futuristi, foste come frenetici costruttori d'immagini e coraggiosi esploratori d'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 di 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 dalle 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 dondoli, e dalle cadenze tranquillizzanti!”. Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. **Facciamo coraggiosamente il “brutto” in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità.** Via! Non prendete di queste 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 e 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 commesse 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.

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.

F. T. MARINETTI

Milano, 11 maggio 1912

**SUPPLEMENTO AL MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA (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 l'influenza della filosofia di Bergson. Certo costoro non sanno che il mio primo poema epico: *La Conquête des Etoiles*, pubblicato nel 1902, recava nella prima pagina, a guisa di epigrafe, questi tre versi di Dante:

"O insensata cura de' 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 disprezzo, il loro odio per l'intelligenza strisciante, inferma e solitaria, e accordando tutti i diritti all'immaginazione intuitiva e divinatrice.

2. Quando parlo d'intuizione e d'intelligenza, non intendo già parlare di due domini distinti e nettamente separati. Ogni spirito creatore ha potuto constatare, durante il lavoro di creazione, che i fenomeni intuitivi si fondavano 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 un'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 balastrate 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 le impediscono di riprodurre il volo dell'immaginazione.

Scrivendo per esempio: "Una donna giovane e bella cammina rapidamente sul lastricato di marmo", 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, zigzag 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 avvanza 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 all'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 onomatopée, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'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 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 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 cispapuzzo cannella muffa flusso riflusso pepe rissa sudiciume turbine aranci-in-fiore filigrana miseria dadi scacchi carte gelsomino + noce-moscata + rosa arabesco mosaico carogna pungiglioni acciabattìo mitragliatrici 0 ghiaia + risacca + rane Tintinnò zaini fucili cannoni ferraglia atmosfera = piombo + lava + 300 fetori + 50 profumi selciato-materasso detriti sterco-di-cavallo carogne flic-flac ammassarsi cammelli asini frastuono cloaca Souk-degli-argentieri dedalo seta azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh archi scavalcare biforcazione piazzetta pullulìo concerìa lustrascarpe gandouras bournous formicolìo colare trasudare policromia avviluppamento escrescenze fessure tane calcinacci demolizione acido-fenico calce pidocchiume Tintinnò zaini fucili zoccoli chiodi cannoni cassoni frustate panno-da-uniforme lezzo-d'agnelli via-senza-uscita a-sinistra imbuto a-destra quadrivio chiaroscuro bagno-turco frittute muschio giunghiglie fiore-d'arancio nausea essenza-di-rosa insedia ammoniac-artigli escrementi-morsi carne + 1000 mosche frutti secchi carrube ceci pistacchi mandorle regimi-banani datterì tumbtumb caprone cuscusc-ammuffito aromi zafferano catrame uovo-fracido cane-bagnato gelsomino gaggìa sandalo garofani maturare intensi furia morire disgregarsi pezzi briciole polvere eroismo elminti fuoco-di-fucileria pic pac pun pan pan mandarino lana-fulva mitragliatrici-raganelle-ricovero-di-lebbrosi piaghe avanti carne-madida sporczia soavità etere Tintinnò zaini fucili cannoni cassoni ruote benzoino tabacco incenso anice villaggio rovine bruciato ambraa gelsomino case-sventramenti abbandono giarra-di-terracotta tumbtumb violette ombrie pozzi asinello asina cadavere-sfracellamento-sesso-esibizione 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-precisione corrida furia chirurgia lampade raggi-bisturì scintillio-  
biancherie deserto-clinica x 20000 braccia 20000 piedi 10000 occhi-mirini  
scintillazione attesa operazione sabbie-forni-di-navi Italiani Arabi: 4000 metri  
battaglioni-caldai comandi-stantuffi sudore bocche-fornaci perdìo avanti olio  
vapore ammoniaca > gaggie viole sterchi rose sabbie barbaglio-di-specchi tutto  
camminare aritmetica tracce obbedire ironia entusiasmo ronzio cucire dune-  
guanciali zigzags rammendare piedi-mole-scricchiolò sabbia 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 salvadanaio  
mollezza : 3 brividi comandi-sassi rabbia nemico-calamita leggerezza gloria  
eroismo Avanguardie : 100 metri mitragliatrici fucilate eruzioni violini ottone pim  
pum pac pac tim tum mitragliatrici tataratatarata

Avanguardie : 20 metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-guadi generale-  
isolotto staffette-cavallette sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-  
martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizione divisione obici-sottrazione  
granata-cancellatura grondare colare frana blocchi valanga Avanguardie : 3 metri  
miscuglio andirivieni incollarsi scollarsi lacerazione fuoco sradicare cantieri frana  
cave incendio pànico acciecamiento schiacciare entrare uscire correre zaccchere  
Vie-razzi cuori-ghiottonerie baionette-forchette mordere trinciare puzzare ballare  
saltare rabbia cani esplosione obiciginnasti fragori-trapezi esplosione rosa gioia  
ventri-innaffiatoi teste-foot-ball sparpagliamento Cannone-149-elefante artiglieri-  
cornacs issa-oh collera leve lentezza pesantezza centro carica-fantino metodo  
monotonia allenatori distanza gran-premio parabola x luce tuono mazza infinito  
Mare = merletti-smeraldi-freschezza-elasticità-abbandono mollezza corazzate-  
acciaio-concisione-ordine Bandiera-di-combattimento-(prati-cielo-bianco-di-caldo  
sangue) = Italia forza orgoglio-italiano fratelli mogli madre insonnia gridìo-di-  
strilloni gloria dominazione caffè racconti-di-guerra Torri cannoni-virilità-  
volate erezione telemetro estasi tumb-tumb 3 secondi tumbtumb onde sorrisi risate  
cic ciac plaff pluff glugluglugu giocare-a-rimpiattino cristalli vergini carne gioielli  
perle iodio sali bromi gonnelline gas liquori bolle 3 secondi tumbtumb ufficiale

bianchezza telemetro croce fuoco drindrin megafono alzo-4-milimetri tutti-a-sinistra basta fermi-tutti sbandamento-7-gradi erezione splendore getto forare immensità azzurro-femmina sverginamento accanimento corridoi grida labirinto materassi singhiozzi sfondamento deserto letto precisione telemetro monopiano loggione-applausi      monopiano = balcone-rosa-ruota-tamburo trapano-tafano > disfatta-araba      bue sanguinolenza macello ferite rifugio oasi umidità ventaglio freschezza      siesta strisciamento germinazione sforzo dilatazione-vegetale sarò-più verde-doamni restiamo bagnati serba-questa-goccia d'acqua bisogna-arrampicarsi-3-centimetri-per-resistere-a-20-grammi-di-sabbia-e-3000-grammi-di-tenebre via-lattea-albero-di-cocco stelle-noci-di-cocco latte grondare succo delizia

F.T. MARINETTI

Milano, 11 agosto 1912

**DISTRUZIONE DELLA SINTASSI IMMAGINAZIONE SENZA FILI PAROLE IN LIBERTÀ  
(MANIFESTO FUTURISTA 11 MAGGIO 1913)**

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 grammofono, 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. Equilibrio 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 aumentato 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 dislivello 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 di 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 oggidi 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 della 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. Abitudine 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 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'universo 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 superficiali. 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*.

### *Morte del verso libero*

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

L'evoluzione della poesia e della sensibilità 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'introducono 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 vita 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 domini 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. Io chiamo aggettivo semaforico, aggettivo-faro o aggettivo-atmosfera l'atmosfera l'aggettivo separato dal sostantivo isolato anzi in una parentesi, e diventano 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 avviluppando 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 abitudinari*.

*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 dell'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 fibbille 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 come: (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 medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorre. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopee 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 magnificenza del 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, pesi, 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 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<sup>a</sup> linea), meno importante della catena delle sensazioni e analogie pittoriche (1<sup>a</sup> linea), ma più importante di quella delle sensazioni e analogie odorose (3<sup>a</sup> 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 alternarono 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 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 essere gustato, un declamatore speciale.

## **LO SPLENDORE GEOMETRICO E MECCANICO E LA SENSIBILITÀ NUMERICA**

**(MANIFESTO FUTURISTA 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 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 morta.

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 degl'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 automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconquasso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniacca, 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 leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupanti, 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 muscolature 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'io letterario perché si sparpagli nella vibrazione universale e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo le agitazioni molecolari.

Es.: Fulmineo agitarsi di molecole nel buco prodotto da un obice (ultima parte di "FORTE CHEITAM-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 avversarii. 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 o 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 Folgore. 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 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 avvilupperà 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 compiacendosi 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<sup>a</sup>"*, 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’onomatopea *tatatata* delle mitragliatrici, opposta all’*urrrraaaah* 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 gl’impedisce di diventare troppo astratto o troppo artistico. (Es.: *pic pac pan*, 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 fiuiiiii*, eco dell’altra riva. Le due onomatopee mi hanno evitato 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 ETOILES 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 corrisponde 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 udire 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 orizzonte 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  $+ - x =$  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 l' $x$ , 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 risposdenze 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 + - x =, io do gli spessori, il rilievo, i volumi delle cose che la parola deve esprimere. La disposizione +-+--+x 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 delle parole in libertà.

F.T. MARINETTI

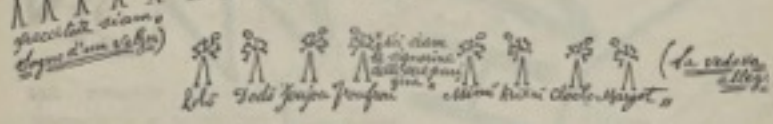
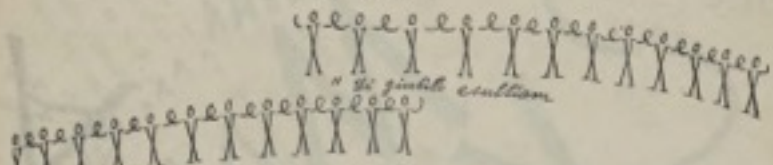
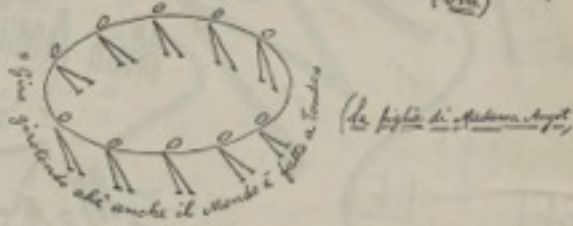
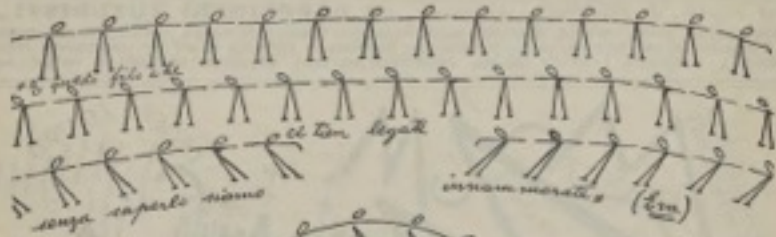
Milano, 18 marzo 1914

# PAROLE CONSONANTI VOCALI NUMERI IN LIBERTÀ

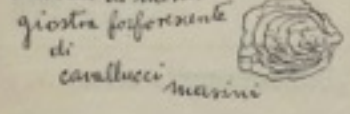
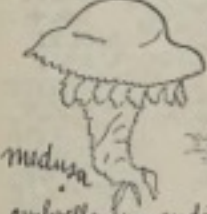
(MANIFESTO FUTURISTA 11 FEBBRAIO 1915)



PAROLE IN LIBERTÀ



CANGIULLO, parolibero. - Le Coriste



bunattino per il teatro  
acrobata profondo  
**paucacchio**

fechino mascherato  
che ruba cadaveri d'annegati  
uomo pneumatico  
assassino comico

accetta boia sottomarina  
**attinia**



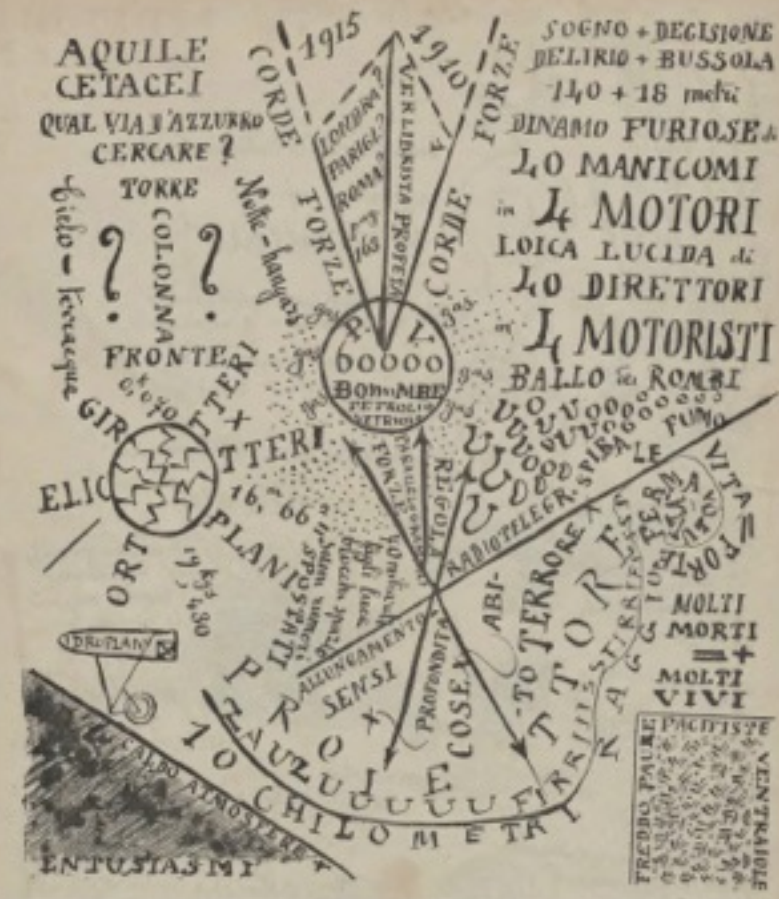
capo sanguinato  
dove lavorano  
i capelli serpini  
le sirene  
decapitate  
inaffiatore



**incudine**



ostriche  
cofani di spiti e di perle



PAOLO BUZZI, *parolibero.* - Bombardamento aereo

Milano, 11 Febbraio 1915.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Vol. 7, p. 118-119 - Roma

## **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 arrotolati in pillole e nauseanti minestrone 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 Romanzone 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 tutti brividi verdi fiata una tiepida voluttà 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 fusione totale

Ora il nostro sguardo magnetizzato ancora dai riflessi rosso-viola delle ambe imperializzate dalla civiltà meccanica italiana in soli sette mesi inseguendo le carlinghe degli S-79 colme di Granatieri di Sardegna che scavalcano in venti minuti l'Adriatico commiserà 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 dirigenze

Noi sognamo 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 romanzata 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 comunisteggiante (Thomas Mann Jules Romains) 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** deve 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. **Aeropetico** 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, LUIGI SCRIVO, PIETRO BELLANOVA

## BIBLIOGRAFIA

"Poesia", Milano, febbraio 1905 - agosto-settembre-ottobre 1909.

Paolo Buzzi, *Aeroplani. Canti alati*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1909.

Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1910 (trad. it. di Decio Cinti, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1910; Milano, Sonzogno, 1920, a c. di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori).

Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà. Romanzo futurista*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1911.

Corrado Govoni, *Poesie elettriche*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1911.

*I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1912.

Paolo Buzzi, *Versi liberi*, Milano, Treves, 1912.

"Lacerba", Firenze, 1 gennaio 1913 - 22 maggio 1915 (ed. anastatica, a c. di Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 2000).

Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli Ottobre 1912*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

Enrico Cavacchioli, *Cavalcando il sole. Versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

Luciano Folgore, *Ponti sull'oceano. Versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico*, Milano, Direzione del Movimento futurista, 11 gennaio 1915.

*Parole consonanti vocali numeri in libertà*, volantino, Milano, Direzione del Movimento futurista, 11 febbraio 1915.

Auro D'Alba, *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

Paolo Buzzi, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915 (ed. anastatica, a c. di Luciano Caruso, Firenze, SPES, 1990).

"La Balza" ["La Balza futurista" dal secondo numero], Messina, 10 aprile - 12 maggio 1915.

Corrado Govoni, *Rarefazioni e Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

Mario Carli, *Retrosцена. Romanzo*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915.

Ardengo Soffici, *Bif & Zf + 18 Simultaneità e Chimismi lirici*, Firenze, Edizioni de "La Voce", 1915.

"L'Italia Futurista", Firenze, 1 giugno 1916 - 14 febbraio 1918 (ed. anastatica, a c. di Luciano Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1992).

Volt, *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1916.

Bruno Corra, *Sam Dunn è morto. Romanzo futurista*, Milano Edizioni Futuriste di "Poesia", 1917 (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1917; Milano, Alpes, 1928).

Antonio Bruno, *Fuochi di Bengala*, Firenze, Edizioni de "L'Italia futurista", 1917.

Maria Ginanni, *Montagne trasparenti*, Firenze, Edizioni dell'Italia futurista, 1917.

"Freccia futurista", Milano, 19 aprile - 4 maggio 1917.

"Noi", Roma, giugno 1917 - 1925.

Mario Carli, *Notti filtrate*, Firenze, Edizioni de "L'Italia futurista", 1918.

Francesco Cangiullo, *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1919.

Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918 (ripubblicato a c. di Claudia Salaris, Milano, Edizioni delle donne, 1981).

"Dinamo. Rivista futurista", Roma, febbraio - settembre-ottobre 1919.

Filippo Tommaso Marinetti, *8 anime in una bomba*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1919.

Arnaldo Ginna, *Le locomotive con le calze*, Milano, Facchi, 1919.

"Poesia", Milano, 15 aprile - ottobre-novembre-dicembre 1920 (ed. anastatica a c. di Luciano Caruso, Firenze, S.P.E.S., 1991).

"La testa di ferro", Fiume-Milano, 1 febbraio 1920 - 6 marzo 1921.

Filippo Tommaso Marinetti, *Il Tattilismo*, Milano, Direzione del Movimento futurista, 11 gennaio 1921.

*Depero e la sua casa d'arte*, Milano, Galleria Centrale d'arte, Palazzo Cova, 29 gennaio - 20 febbraio 1921.

"Il Cabaret del Diavolo", numero unico, [maggio 1922].

"Il futurismo", Milano-Roma, 11 gennaio 1922 - 11 gennaio 1931.

Filippo Tommaso Marinetti, *Gli indomabili*, Piacenza, Edizioni futuriste di "Poesia", 1922

Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata*, Napoli, Casella, 1923.

Giuseppe Steiner, *Stati d'animo disegnati*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1923.

"Poker" ["Poker futurista" dal n. 5], Milano, 27 marzo - 10 giugno 1923.

Benedetta Cappa Marinetti, *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Foligno, Campitelli, 1924.

"Alta tensione", Milano, febbraio - aprile 1925.

"L'antenna", Milano, 25 marzo-9 aprile - 16 maggio-1 giugno 1926.

Fortunato Depero, *Depero futurista*, Milano, Dinamo Azari, 1927.

*Catalogo generale della III Fiera internazionale del libro*, Firenze, [aprile] 1928.

*Architettura futurista. Prima mostra* (Torino, Promotrice di belle arti, 1 maggio - 4 novembre 1928).

*Arte futurista italiana 1909-1929*", Palermo, aprile 1929.

*Mostra personale del pittore N. Diulgheroff* (Torino, Galleria Codebò, 11-28 dicembre 1929).

Fillia, *Diulgheroff pittore futurista*, Torino, Edizioni d'Arte La Città Futurista, 1929.

"La città futurista", Torino, aprile - maggio 1929.

*Catalogo ufficiale della 4. esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne* (Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1930), Milano, Ceschina, 1930 (I e II ed.).

*Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.

*Almanacco dell'Italia Veloce, depliant*, Milano, Archetipografia, 1930.

*Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.

*Prima mostra futuristi padovani*, Padova, gennaio [6 gennaio - 8 febbraio] 1931.

*Prima mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruna Somenzi, Tato, Thayaht*, Roma, La Camerata degli artisti, 1-10 febbraio 1931.

Fillia, Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, in "La Gazzetta del Popolo", 23 giugno 1931.

"La fionda", Piacenza, s.n, s.d. [1931].

"Numero unico futurista Campari", Milano, 1931.

Benedetta Cappa Marinetti, *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per teatro*, Milano, Morreale, 1931.

"La città nuova", Torino, 6 febbraio 1932 - 30 maggio 1934.

"Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, primavera 1932.

"Futurismo", Roma, 15-30 maggio 1932 - 26 novembre 1933.

Filippo Tommaso Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932.

Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*, Roma, Edizioni futuriste di Poesia, Savona, Lito-latta, 1932.

*Mostra della Rivoluzione fascista* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1932 - 21 aprile 1933).

"Dinamo futurista", Trento-Rovereto, febbraio - giugno 1933.

"Supremazia futurista", Firenze, numero unico, 15 giugno 1933.

Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, *La radia (Manifesto futurista della Radio)*, in "La Gazzetta del Popolo", 22 settembre 1933.

"Sant'Elia", Roma, 10 ottobre 1933 - settembre 1934.

"Nuovo futurismo", Milano, 30 maggio - Natale 1934- Capodanno 1935.

*Esposizione privata Depero. Quadri in stoffa, quadri ad olio, disegni e cuscini*, Milano, Corso Plebisciti 12, 1-15 giugno 1934.

"Stile futurista", Torino, luglio 1934 - dicembre 1935.

"Artecrazia", Roma, ottobre 1934 - 11 gennaio 1939.

*Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, Genova, Palazzo Ducale, 14 novembre 1934 - 11 gennaio 1935.

Tullio D'Albisola, *L'anguria lirica*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", Savona, Lito-latta, 1934.

"Bisogna creare", Milano, 20 gennaio - 17 febbraio 1935.

Benedetta Cappa Marinetti, *Astra e il sottomarino. Vita trasognata*, Napoli, Casella, 1935.

Filippo Tommaso Marinetti, *L'aeropoema del Golfo della Spezia*, Milano, Mondadori, 1935.

Pino Masnata, *Canti fascisti della metropoli verde. Parole in libertà*, Milano, Morreale, 1935.

"Festa dell'uva", Rovereto, numero unico, [1936].

"Mediterraneo futurista", Cagliari-Roma, 27 marzo 1938 - 30 giugno 1943.

"Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.

Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore. Romanzo sintetico col Manifesto futurista*, Roma, Unione Editoriale d'Italia, 1940.

"Graphicus", Torino-Roma, a. XXII, n. 5, maggio 1942.

Piero Bellanova, *Bombardata Napoli canta. Aeropoema futurista preceduto da un aeropoema-collaudato del poeta Marinetti*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1943.

Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca, 1958-1962.

Enrico Crispolti, *Il secondo futurismo*, Torino, Pozzo, 1961.

Raffaele Carrieri, *Il futurismo*, Milano, ed Il Milione, 1966.

Franco Riva, *Il libro italiano. Saggio storico tecnico 1800-1965*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1966.

Enrico Crispolti, *Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo*, in "Palatino. Rivista romana di cultura", a. X, n. 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 241-258.

Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.

Mario Verdone, *Disegni futuristi e astratti di Rosa Rosà*, in "Didattica del disegno", n. 3, settembre 1971.

Filippo Tommaso Marinetti, *Collaudi futuristi*, a c. di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1977

*Revue de Depero. Reproduction anastatique de la collection complète des revues de Fortunato Depero. Numéro unico futurista Campari 1931, Futurismo 1932, Dinamo futurista*, a c. di Giovanni Lista, Paris, Place, 1979.

*L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, (Milano, Palazzo Reale; Roma, Palazzo delle Esposizioni; Stoccolma,

- Kulturhuset, 1980-81), a c. di Lea Vergine, Milano, Mazzotta, 1980.
- Ricostruzione Futurista dell'Universo*, (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), a c. di Enrico Crispolti, Torino, Musei Civici, 1980.
- Ezio Godoli, *Il futurismo*, Bari, Laterza, 1983.
- Paolo Buzzi, *Carteggio futurista. Carteggi vari*, Milano, Biblioteca Comunale, 1983.
- Giovanni Lista, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modena, Panini, 1984.
- Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (II ed. aggiornata 1992).
- Mario Verdone, *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*, Ravenna, Essegi, 1985.
- Mario Verdone, *Il movimento futurista*, Roma, Lucarini, 1986.
- Enrico Crispolti, *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Venezia, Marsilio, 1986.
- Filippo Tommaso Marinetti. *Taccuini. 1915-1921*, a c. di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1988.
- Claudia Salaris, *Bibliografia del futurismo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1988.
- Casa Balla e il Futurismo a Roma*, (Roma, Villa Medici, 1989), a c. di Enrico Crispolti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.
- Mario Carli - F. T. Marinetti. *Lettere futuriste tra arte e politica*, a cura di Claudia Salaris, Roma, Officina Edizioni, 1989.
- Silvia Bottaro, *Farfa, Acquaviva e la "Lito-Latta": aspetti del futurismo savonese*, in "Risorse", Savona, n. 4, 1989, pp. 24-28.
- Lia Giachero, *Mani "palpatrici d'orizzonti". Il contributo di Benedetta Marinetti al manifesto per il Tattilismo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 45, dicembre 1991, pp. 65-67.
- Cesare Andreoni artista, artigiano, protodesigner*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bergamo, Bolis, 1992.
- Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, a c. dell'Archivio Cesare Andreoni, (Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993), Bergamo, Bolis, 1993.
- Claudia Salaris, *L'editoria futurista a Milano tra le due guerre*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, ac. dell'Archivio Cesare Andreoni (Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993), Bergamo, Bolis, 1993.
- Edizioni Elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del futurismo*, (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 19 dicembre 1995-27 gennaio 1996), a c. di Leonardo Lattarulo, Roma, De Luca, 1995.
- Giulia Mainetti, *Attilio Rossi, le opere 1933-1994*, Firenze, Giunti, 1996.
- Luca d'Ascia, *Note sul romanzo futurista*, in "Filologia antica e moderna". A. XII, 1997, pp. 111-123.
- Benedetta Cappa Marinetti, *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, a c. di Simona Cigliana, Roma, Edizioni dell'Altana, 1998.
- Il futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, (Livorno, Museo Civico "G. Fattori", 25 gennaio-30 aprile 2000), a c. di Enrico Crispolti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2000.
- Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, ad vocem "Graphicus", vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001.
- Flavio Fergonzi, *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, Skira, 2003.
- Federica Rovati, *La mostra su Boccioni del 1933*, in "Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. 54, fasc. 3, settembre - dicembre 2001, pp. 303-324.
- Domenico Cammarota, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Rovereto, Egon, 2002.
- Mario Verdone, *Il futurismo*, Roma, Newton & Compton, 2003.
- Campo Grafico, *la sfida della modernità*, a cura di Massimo Dradi e Pablo Rossi (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 18 novembre - 6 dicembre 2003), Milano, Centro di Studi Grafici, 2003.
- L'industria editoriale e tipografica in Italia nel "Bollettino ufficiale delle società per azioni"*.

*Repertorio storico (1883-1936)*, a cura di Fabrizio Dolci, Milano, Franco Angeli, 2003.

*Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Guida all'Archivio del '900. Biblioteca e fondi archivistici*, a c. di Paola Pettenella, Milano, Skira, 2003.

*Futurismo. Dall'Avanguardia alla memoria. Atti del Convegno internazionale di studi sugli archivi futuristi*, (Rovereto, Mart, 13-15 marzo 2003), a c. di Gabriella Belli, Milano, Skira, 2004.

*Le ali del ventennio. L'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, a cura di Massimo Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2005

Domenico Cammarota, *Futurismo. Bibliografia di 500 scrittori italiani*, Milano, Skira, 2006.

Terenzio Grandi (a c. di Walter Pedulla), *Dal futurismo tipografico alle nostalgie del bibliofilo*, Capobasso, Palladino editore, 2007.

Isabel Giabakgi, *Appunti sulla simbologia cromatica nel Govoni prosatore*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, XI Congresso dell'ADI, (Napoli, 26-29 settembre 2007), Grottammare, Graduus, 2007.

Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca, 2008.

*Manifesti del futurismo*, a c. di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

*Fondo Fortunato Depero. Inventario*, a c. di Francesca Velardita, Rovereto, Nicolodi, 2008.

Maurizio Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon, 2009.

Giovanni Bove, *Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.

*Zig Zag. Il romanzo futurista*, a c. di Alessandro Masi, Milano, 1995 (II ed. 2009).

Umberto Boccioni, *Lettere futuriste*, a c. di Federica Rovati, Rovereto, Egon, 2009.

*Il Futurismo nelle Avanguardie. Atti del Convegno Internazionale di Milano*, (Milano, Palazzo Reale, (4-6 febbraio 2010), a c. di Walter Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2010.

*Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, a c. di Enrico Crispolti, Roma, De Luca, 2010.

Silvia Vacca, *Il futurista Osvaldo Peruzzi nelle carte dell'Archivio di Stato di Milano*, in "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a. VIII n. 7-8, settembre 2011, pp. 375-392.

Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Pistoia, Gli Ori, 2012-2013.

*Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a c. di Vivien Greene e Walter Adamson (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 febbraio - 1 settembre 2014), New York, Guggenheim, 2014.

# TAVOLE

Le opere riprodotte, dove non diversamente specificato, sono conservate presso il Centro Apice (Università degli Studi di Milano).





Luciano Folgore, *Ponti sull'oceano*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914 (copertina di Antonio Sant'Elia).



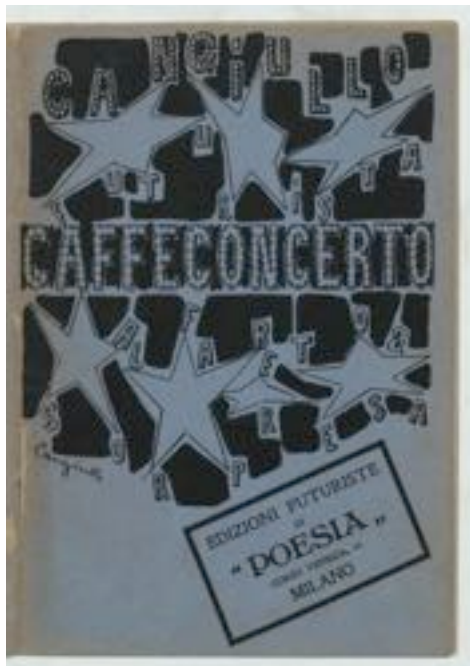
Auro D'Alba, *Baionette*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915 (copertina di Filippo Tommaso Marinetti).



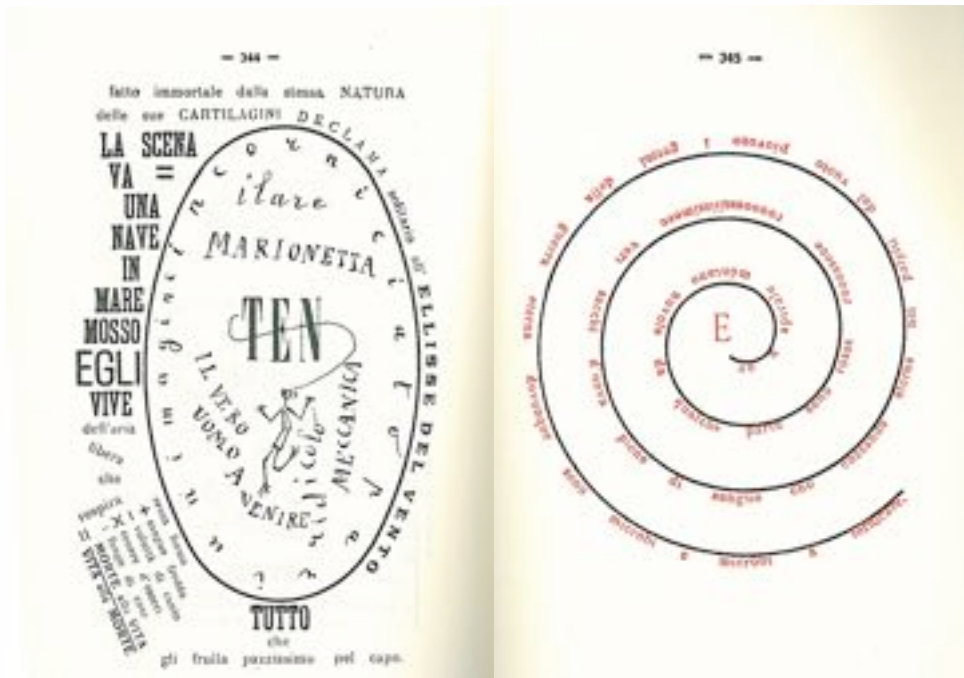
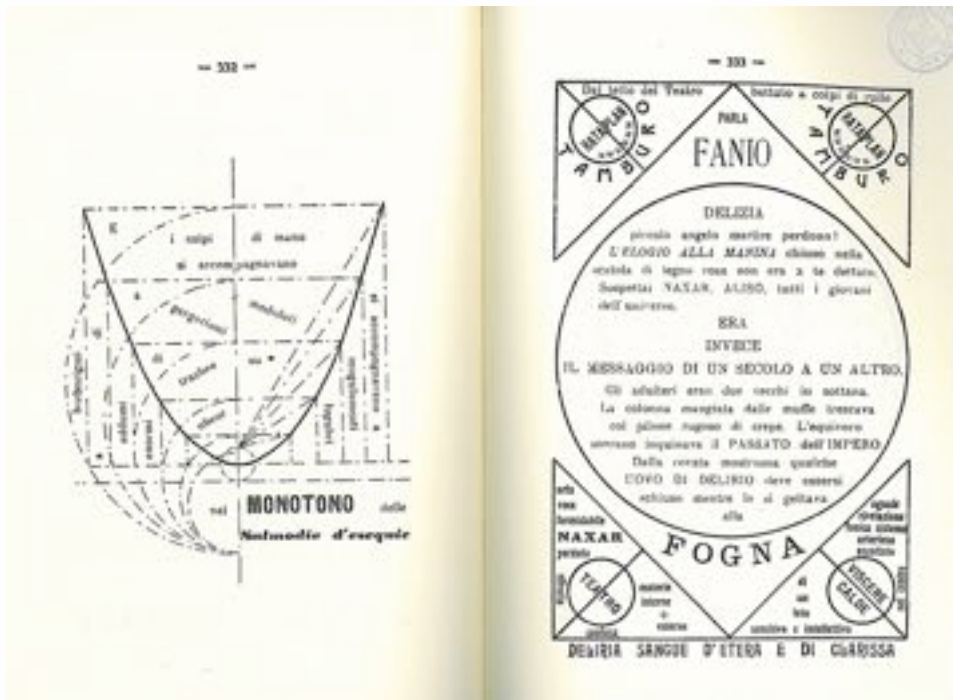
Volt, *Archi voltaici*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1916 (copertina di Volt).



*Parole consonanti vocali numeri in libertà, manifesto futurista, 11 febbraio 1915 (con tavole parolibere di Filippo Tommaso Marinetti, Montagne + Vallate + Strade x Joffre; di Francesco Cangullo, Le coriste; di Corrado Govoni, Il palombaro; di Paolo Buzzi, Bombardamento aereo).*



Francesco Cangiullo, *Caffèconcerto*. Alfabeto a sorpresa, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1919.



Paolo Buzzi, tavole parolibere, in *L'Ellisse e la Spirale*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.



Enrico Bona cartolina (fronte e retro) a Bruno Giannini, Milano, 21 giugno 1940, coll. Mauro Chiabrando (courtesy of Massimo Dradi).



Cesare Andreoni e Enrico Bona, copertina per "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



Enrico Bona e Cesare Andreoni, grafica e impaginazione per Filippo Tommaso Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



Enrico Bona e Cesare Andreoni, grafica e impaginazione per Corrado Govoni, *Notte*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.





Enrico Bona e Cesare Andreoni, grafica e impaginazione per Filippo Tommaso Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



Pino Masnata, *La vittoria delle parole in libertà*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939 (grafica e impaginazione di Enrico Bona).



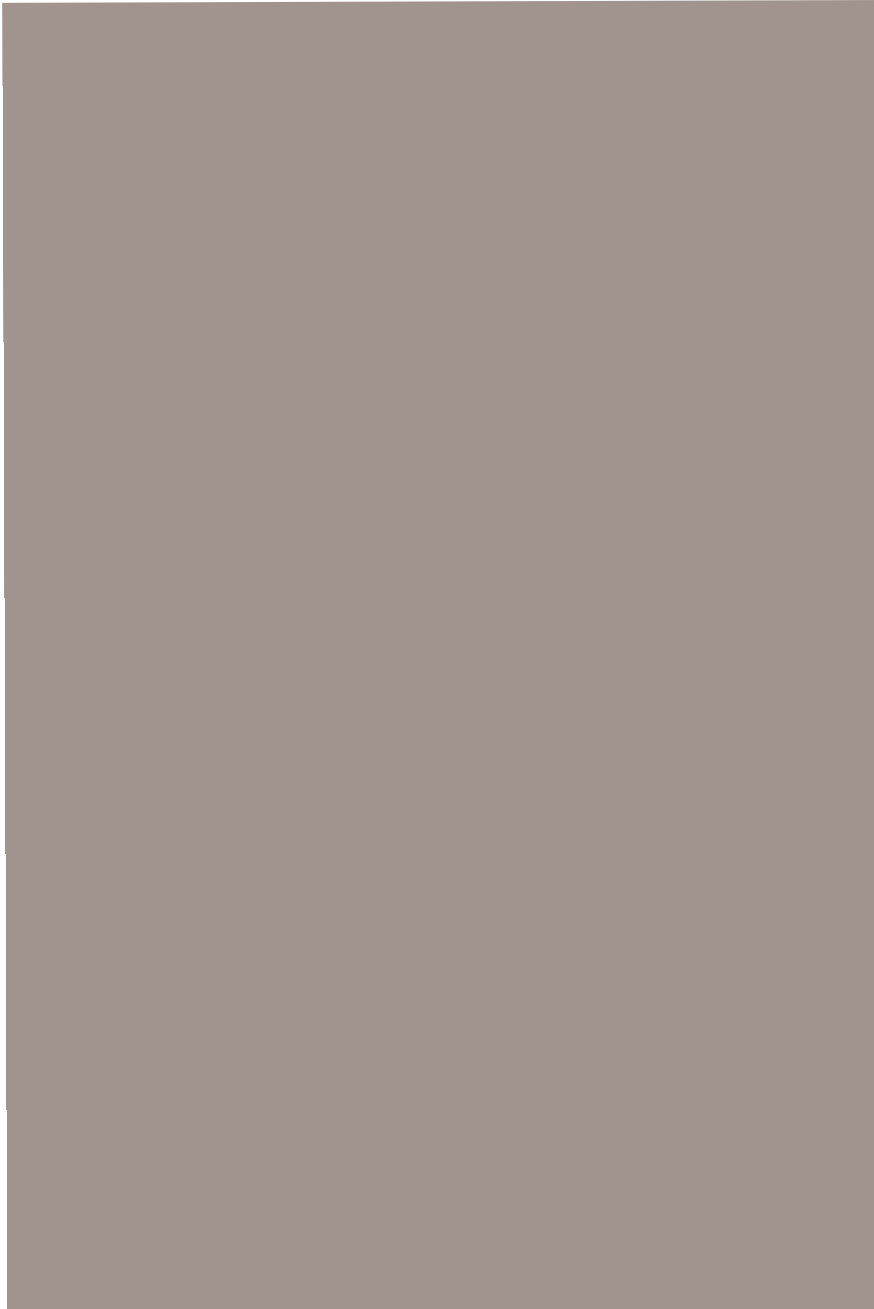
Pino Masnata, *La vittoria delle parole in libertà*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939 (grafica e impaginazione di Enrico Bona).



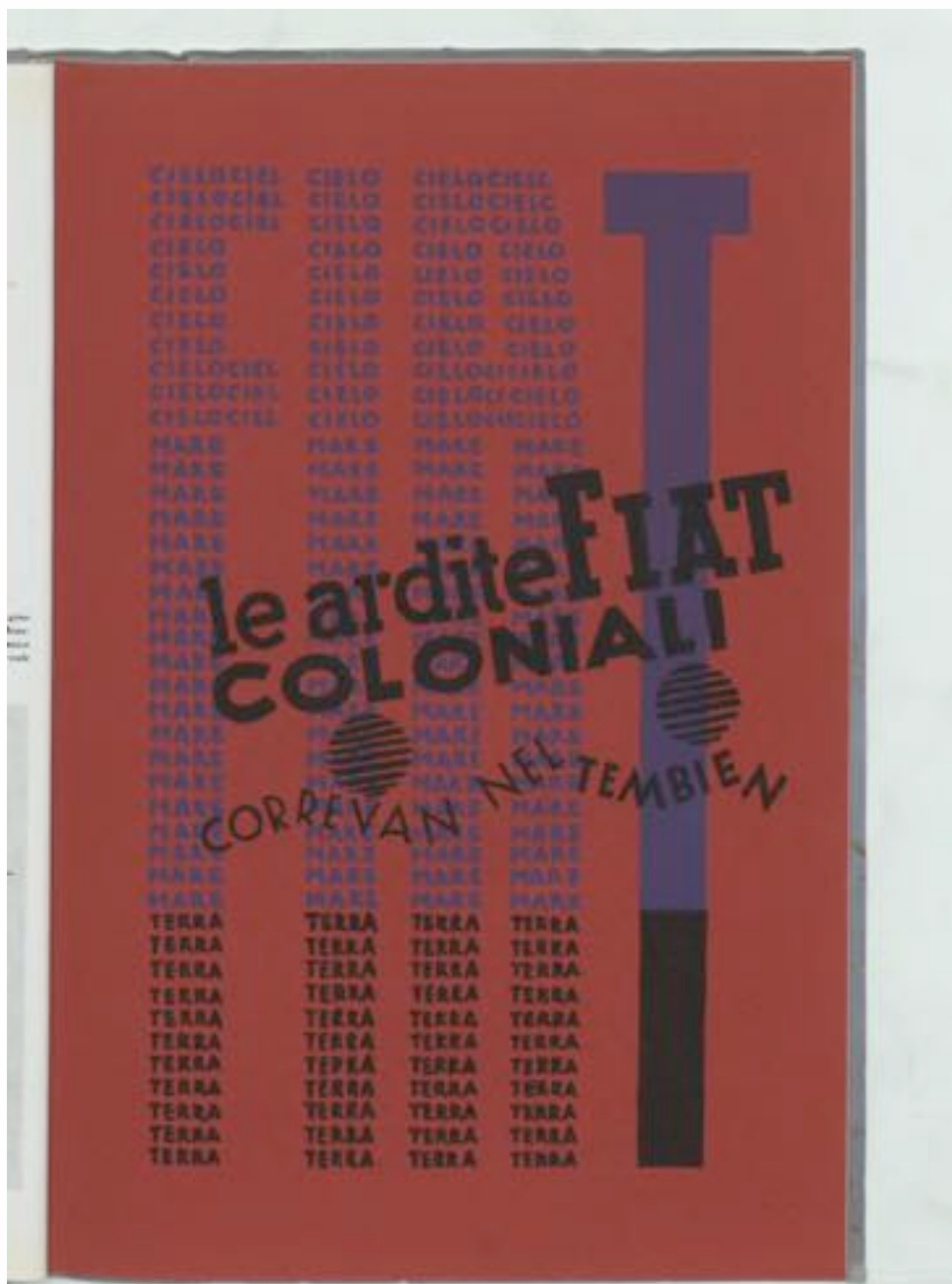
Cesare Andreoni, *Pubblicità futurista*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



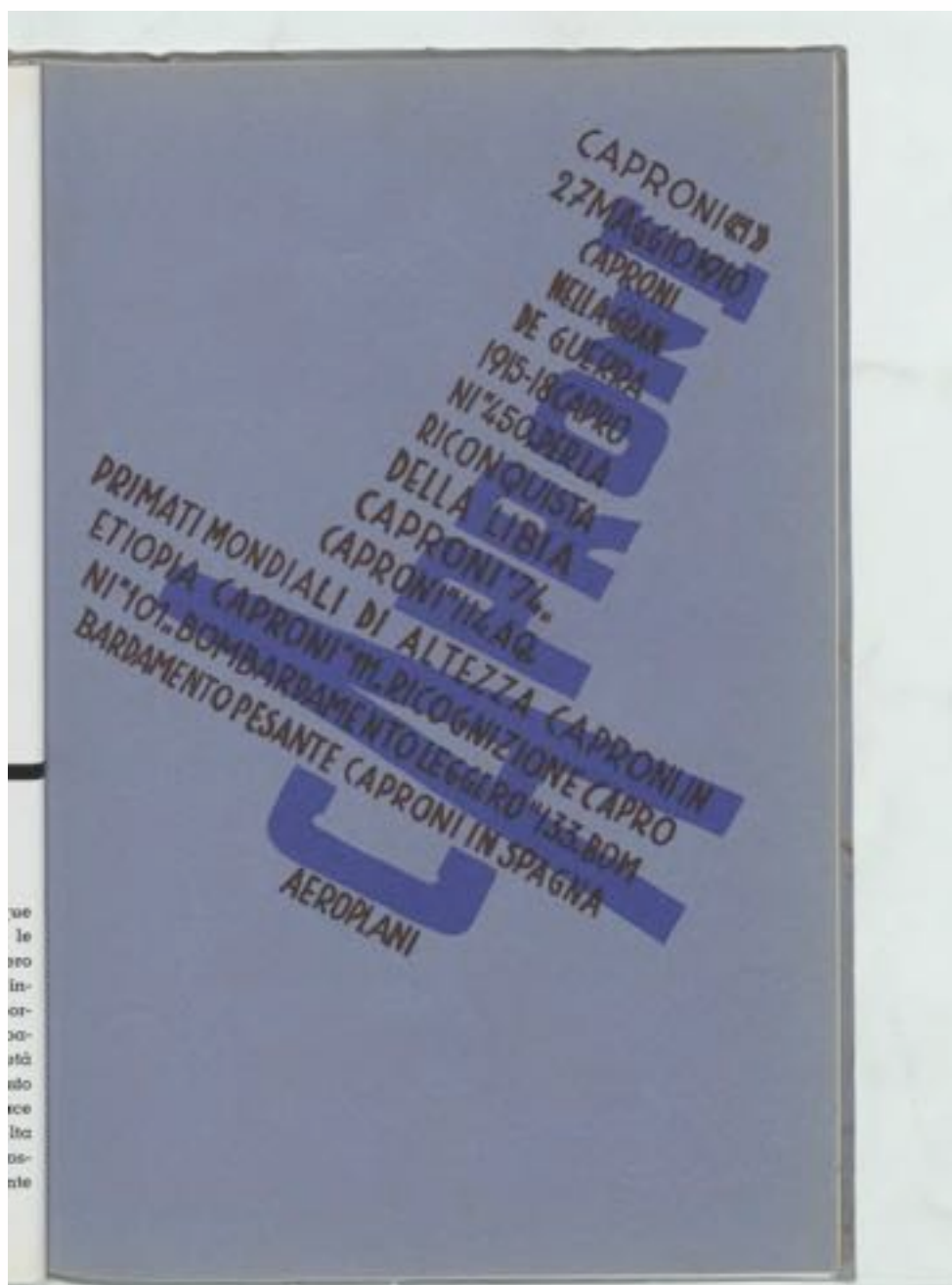
Cesare Andreoni, *Pubblicità futurista*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



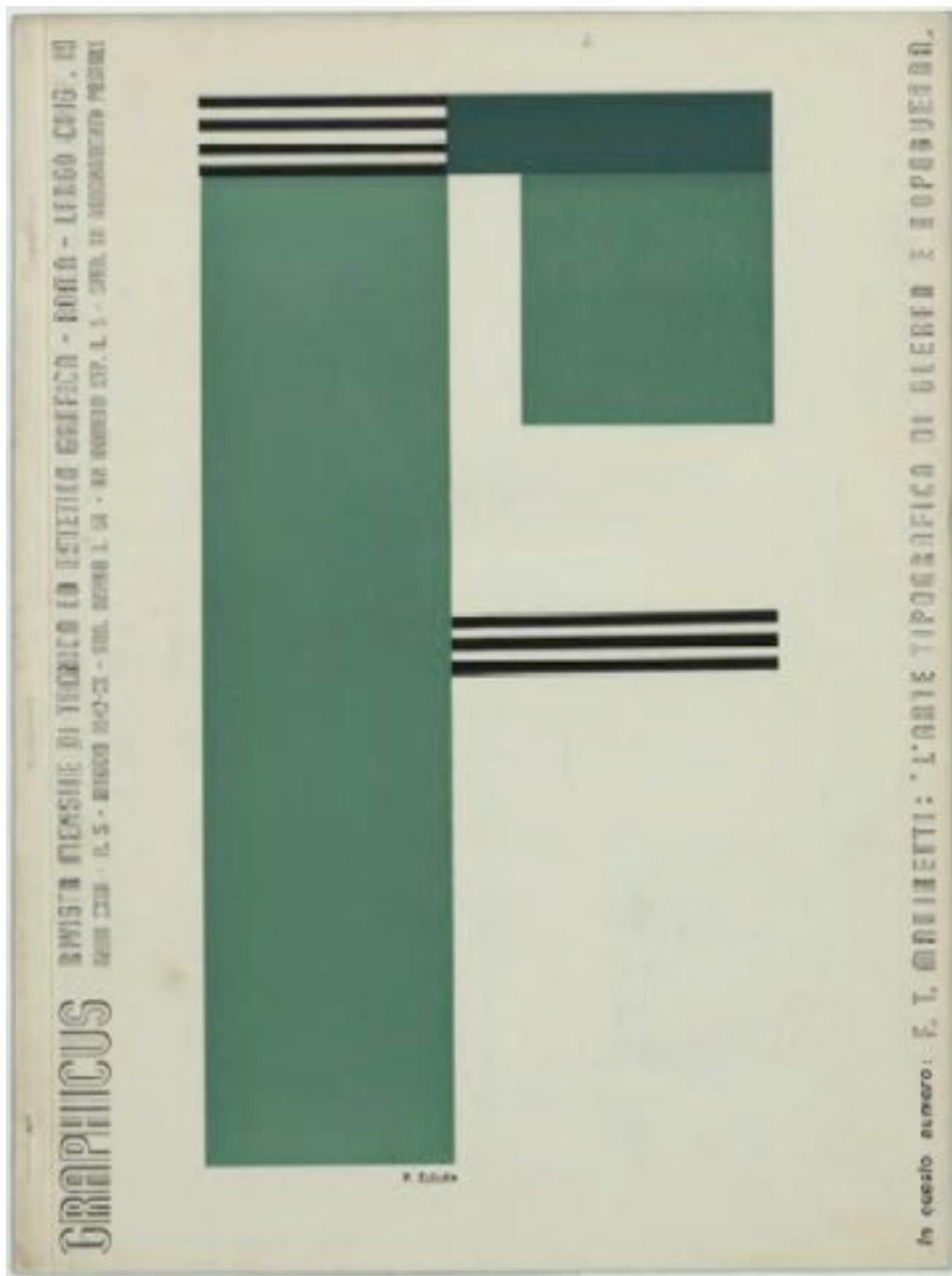
Cesare Andreoni e Enrico Bona, grafica e impaginazione di pagina pubblicitaria ispirata allo scritto di Filippo Tommaso Marinetti, *Il poema di Torre Viscosa*, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



Cesare Andreoni e Enrico Bona, pagina pubblicitaria per la Fiat, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.



Cesare Andreoni e Enrico Bona, pagina pubblicitaria per gli aeroplani Caproni, in "Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria", Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939.

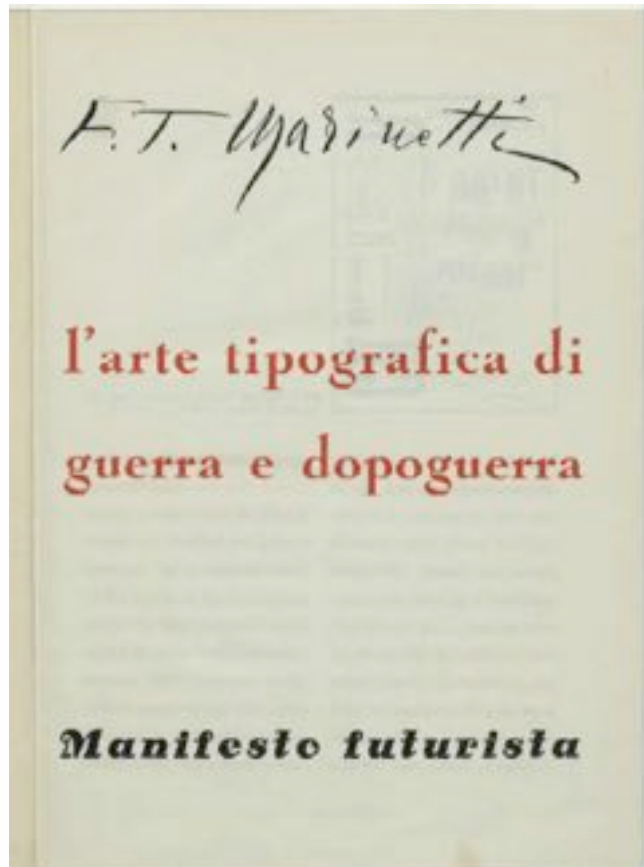


Paolo Alcide Saladin, copertina per "Graphicus", a. XXXII, n. 5, maggio 1942.

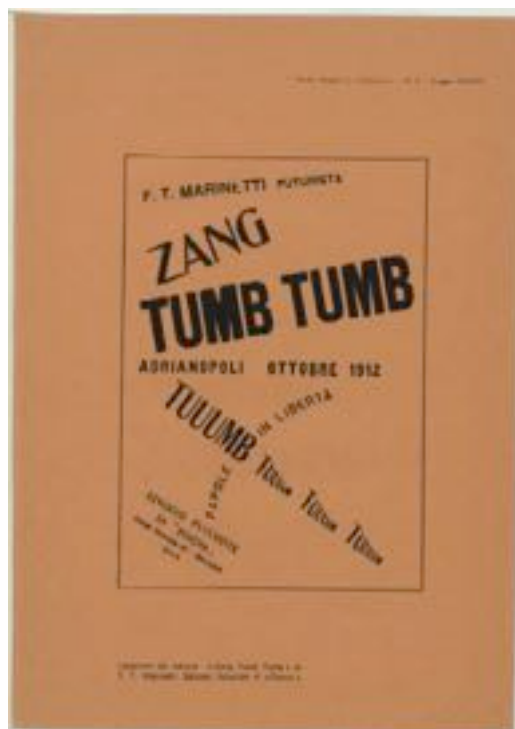




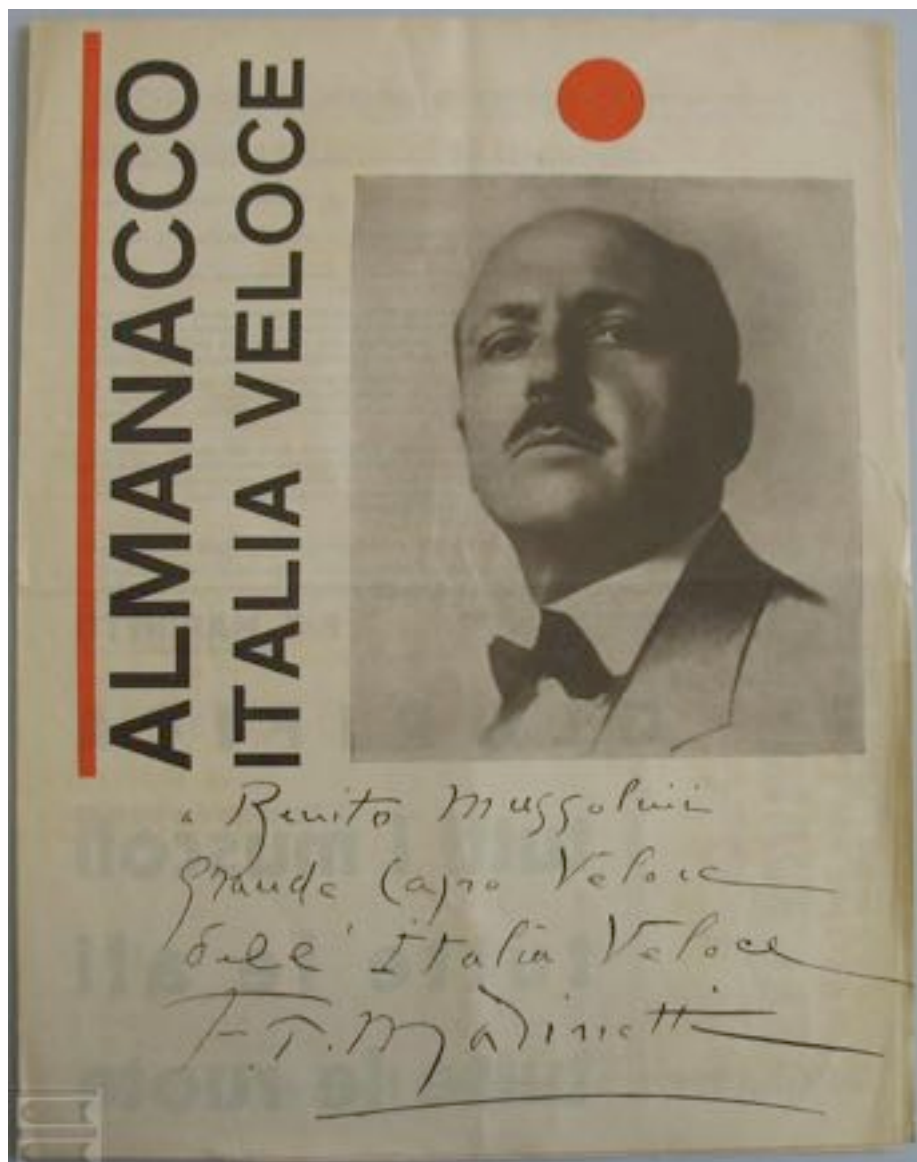
Alfredo Trimarco, *L'autoblinda F. T.*, in "Graphicus", a. XXXII, n. 5, maggio 1942.



Filippo Tommaso Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in "Graphicus", a. XXXII, n. 5, maggio 1942.



Pagine illustrative per *Zang Tumb Tumb* di Filippo Tommaso Marinetti in "Graphicus", a. XXXII, n. 5, maggio 1942.



*Almanacco dell'Italia Veloce, depliant, Milano, Archetipografia, 1930.*



*Almanacco dell'Italia Veloce, depliant, Milano, Archetipografia, 1930.*



*Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.*

**Collaboreranno i più fantastici poeti, i più audaci pittori**

**L'E.M. con l'Almanacco dell'Italia Veloce realizza un primato editoriale, lanciando in tutto il mondo la più audace pubblicazione d'Italianità**

**ARINETTI**

... Voi che per prima avete tolto dall'anonima l'arte Italiana e che coi vostri meravigliosi accenti avete pagato la nobiltà, e insieme in valore il solo più caldo della nostra bella terra, avete avuto ancora una volta un'alta gentilezza, della quale anche vi ringraziamo.

**LUCELLA ANTONELLI**

Futur Almanaccobista - Stravagante successo mondiale.

**GIACOMO BALLA**

... In non sono né nero, né a doppio, alla Marinetti, ma disprezzo ormai quel sviluppo di anacardi ritardi, in cui mi vede mostruosa senza costrutto alcuno, a segno che aderisco alla loro iniziativa come se, avendo il torace dal solo, stessi non di meno salendo anche di proposito, a bordo d'una enorme scrofolata già carica di antimoniaci e guidato da un pilota italiano ai ghi della morte per sorvegliare le Alpi.

**GIOVANNI BANFI**

Almanacco dell'Italia Veloce, storico di tutto il gran Italiano.

**ANTON G. BRAGAGLIA**

Al libro dell'ala e dell'elica, all'almanacco degli uomini veloci non sono d'allomide e di bronzo.

**PAGLO BUZZI**

All'almanacco dell'Italia Veloce gli sogni e la stampata.

**FRANCO CARAVOLA**

Hanno aderito inoltre: **ALDO D'ALBA - CLAUDIO ALIABE - GIUSEPPE CITTIZZI - RAFFAELLE DE SENNA - OLIVIO DEVI - LUIGI FIOGONE - EMILIA FORMICIONI - GROSSO DANTE MARZETTI - CORRADO MARTINETTI - VITO MERZADANTE - GIORGIO NISSEMI - MARIO PUCINI - ERUDIO SUTTERELLI - TATO - EUGENIO VASARI - LOU EL VIANI**

**L'ALMANACCO DELL'ITALIA VELOCE**

**È la più grande opera dell'Italia rinnovata dal Fascismo**

Circa 1000 pagine con 100 tavole a colori, originalissimi disegni, ecc.

**È la più audace, originale, colorata pubblicazione del mondo**

**Prenotatelo**

inviando un vaglia di **L. 20** col qui unito tagliando riceverete il volume franco di porto

**PRENOTAZIONI ESCLUSIVE**  
presso il numero  
**SAMMARIO DELL'ITALIA VELOCE**  
Milano

... non dico che l'Almanacco dell'Italia Veloce si spenda alla scopo per il quale è stato creato, dato che un'immagine reale dell'Italia che renosce.

**NICOLA MOSCARDELLI**

... Invece ciò che mi ha e giustifica il gesto della vostra casa non può che consistere proprio nel creare a piano da ogni parte Italiana. Finché disegni al nuovo Almanacco dell'Italia Veloce. Dal mio pensiero trasognato è stato, invece, il glorioso direttore artistico, F. T. Marinetti, non è solamente un prodigioso programma, ma una orgogliosa garanzia. Alita.

**GABRIELLA SUGRI**

... L'Almanacco dell'Italia Veloce è storico di dinamismo intellettuale.

**VITTORIO GRAZI**

... L'Almanacco dell'Italia Veloce è il gran segno della velocità intellettuale in tutti, almanaccisti parimenti d'una stessa ispirazione - a detta loro - anno per anno che siamo tutti o belli o bravi o cari.

**LECO RIDENTI**

Aderisco all'Almanacco dell'Italia Veloce.

**RADDO TO SAN SECONDO**

... romanisti, coristi, cartografi, volare comprendo agli altri come di memoria come si vuole sono al meglio come si vola. Questo non è un programma ambizioso. È il nostro destino, al quale non torremo mai mano.

**FRANCESCO LAPOSTOLI**

Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.

# TIRATURA 300,000 copie diffusione mondiale



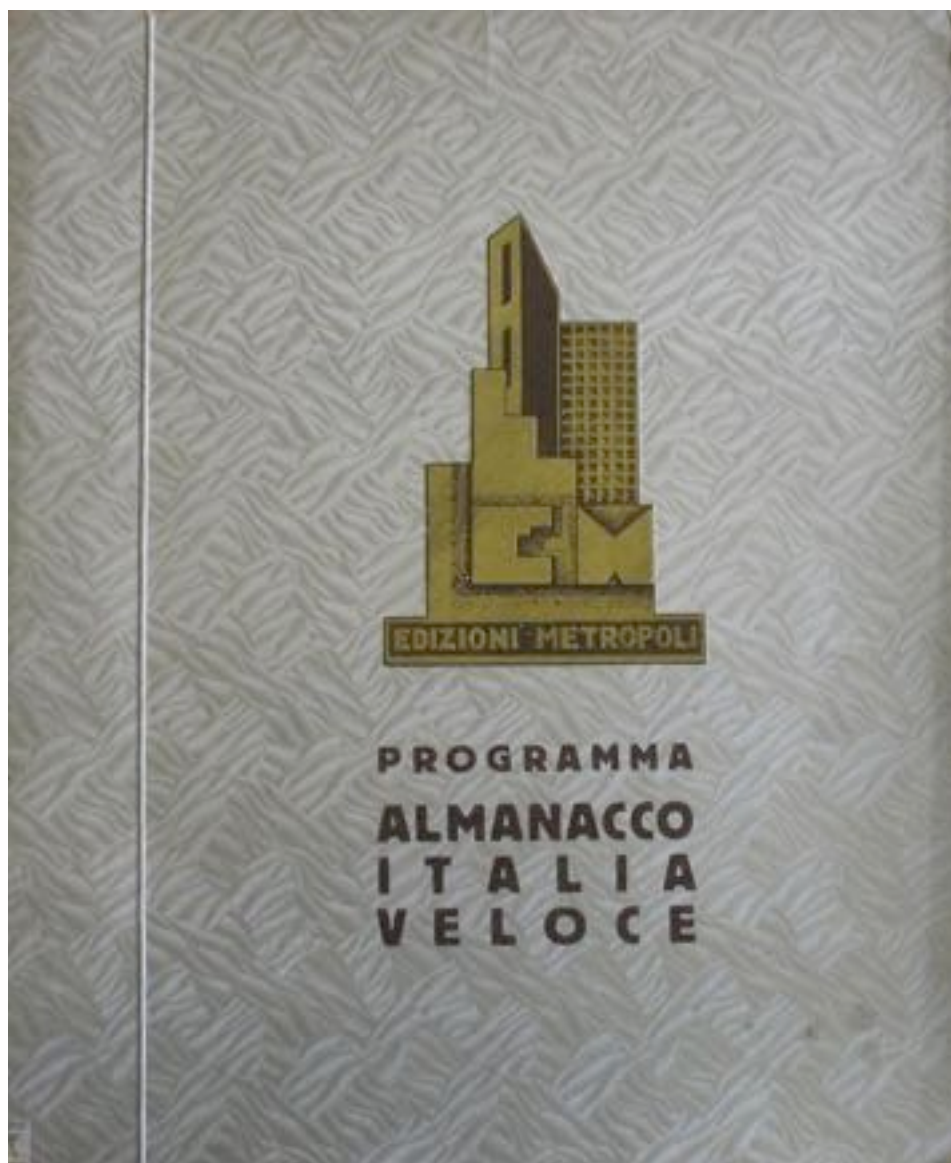
Le altre adesioni verranno  
pubblicate nei succes-  
sivi opuscoli

Università degli Studi
258-
N. di inv. 16072
MILANO

Informazioni e chiarimenti:  
E. M.  
Galleria del Corso, 4  
MILANO

*Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori, opuscolo, Milano, Edizioni Metropoli, 1930 (illustrazione di Pippo Oriani).*

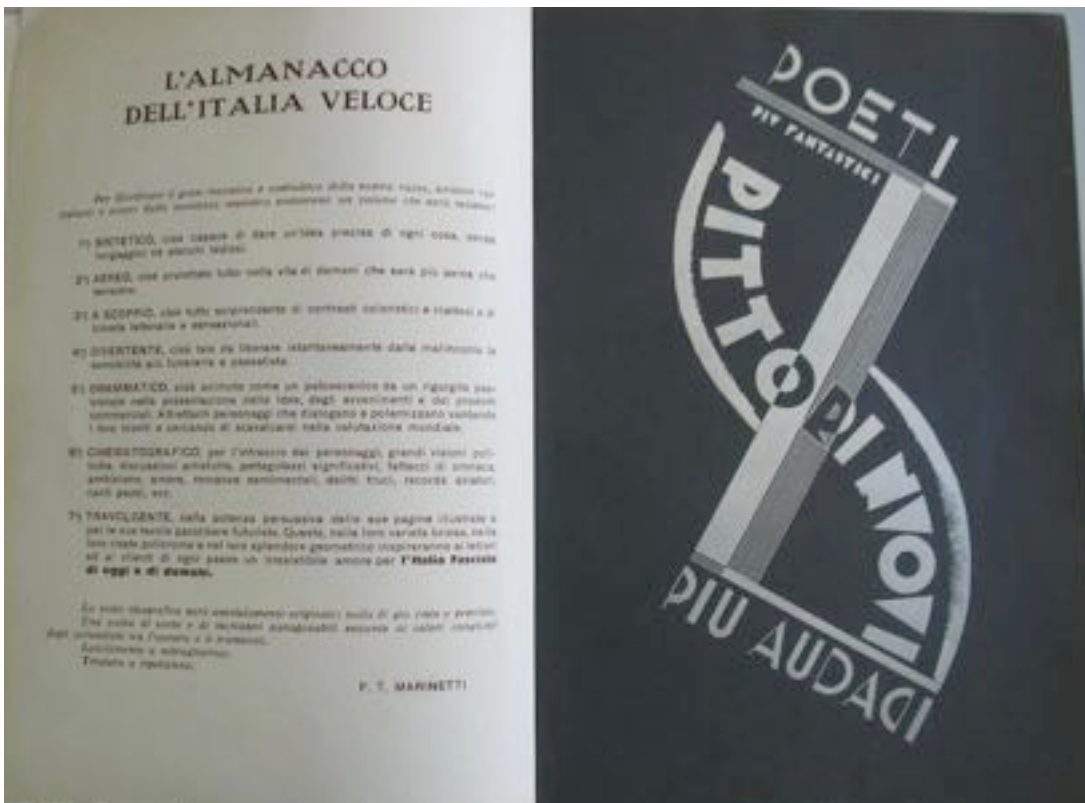
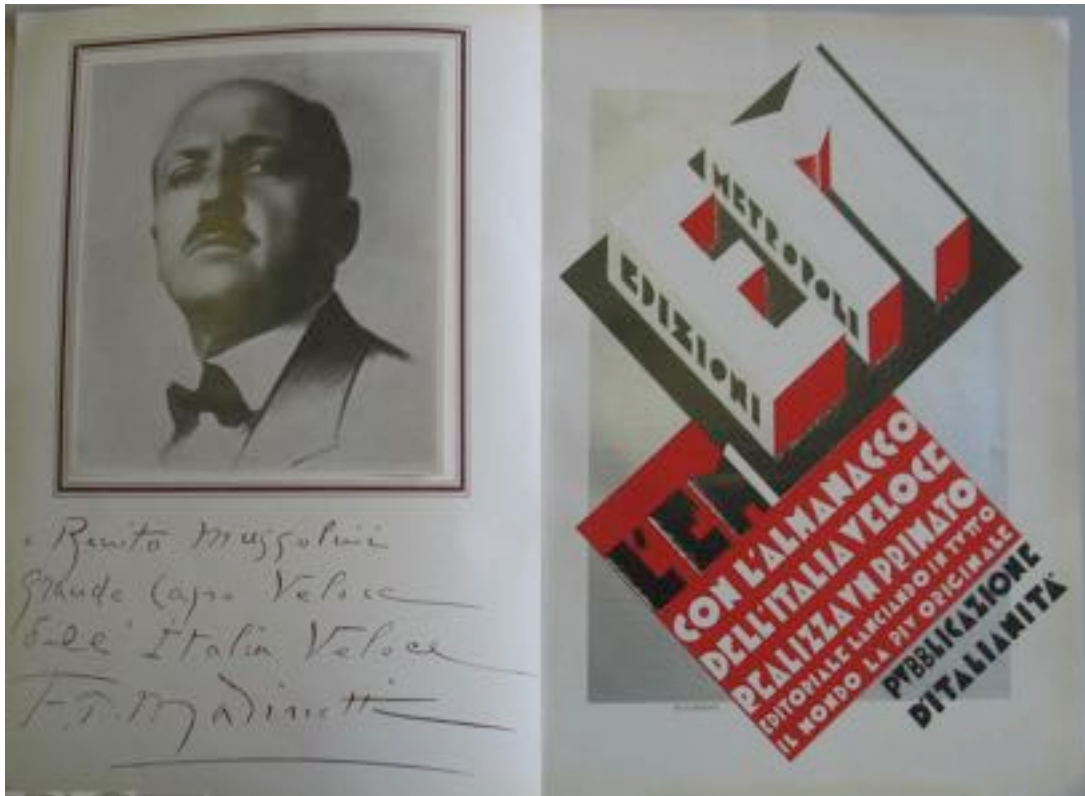




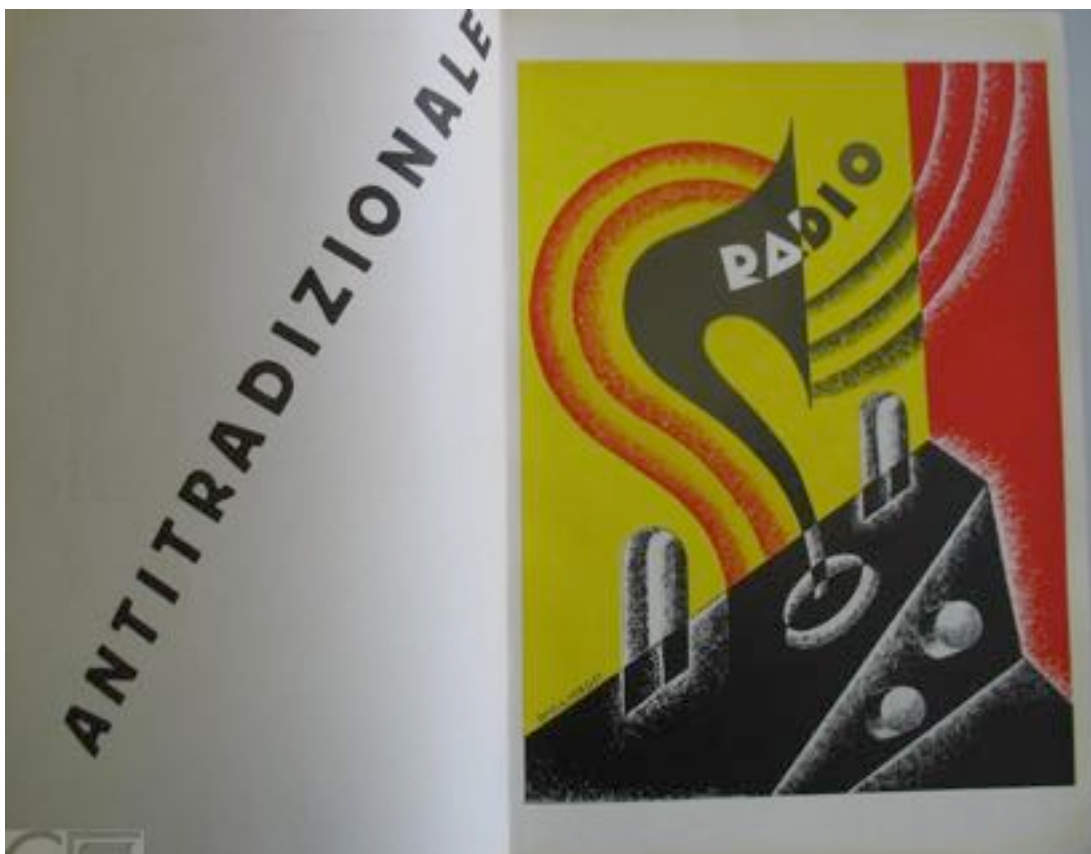
Nicolay Diulgheroff, grafica per il *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Enrico Prampolini, tavola pubblicitaria per il *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



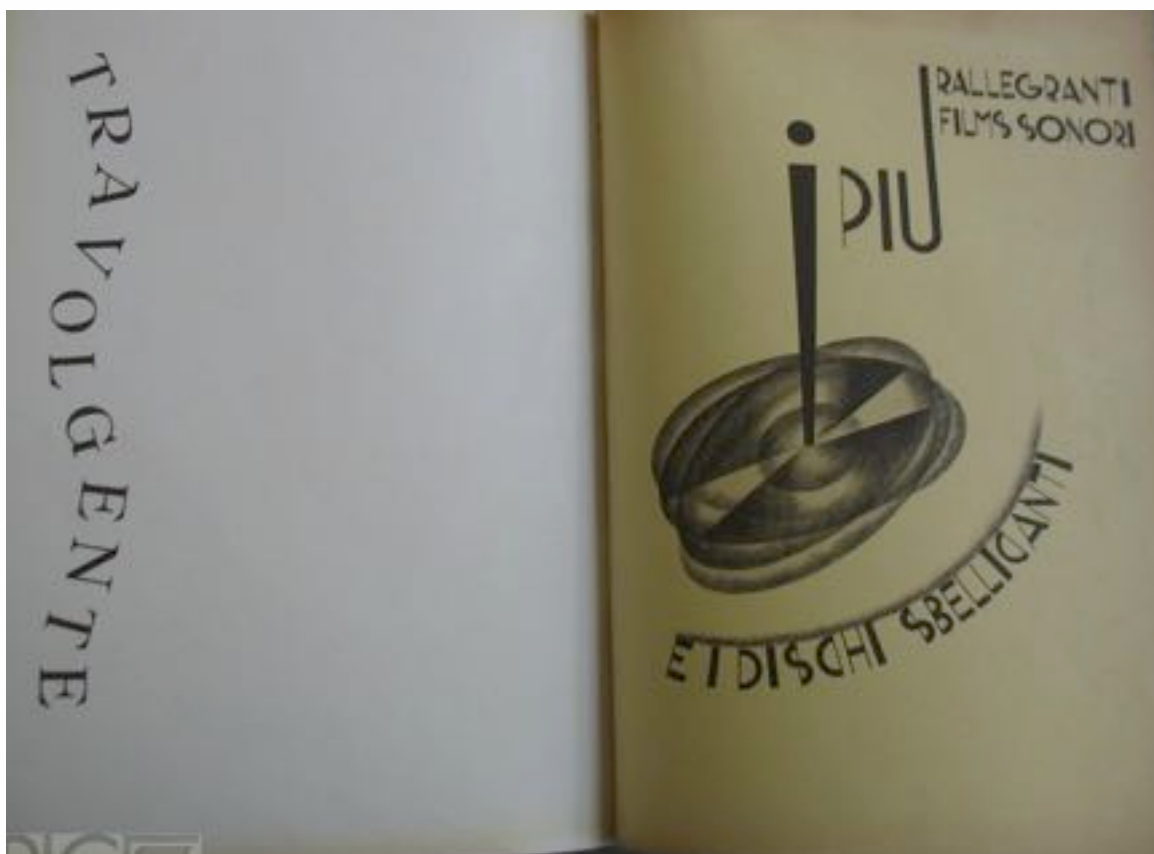
Filippo Tommaso Marinetti, *L'Almanacco dell'Italia Veloce* e Nicolay Diulgheroff, tavole sinottiche, composizioni pubblicitarie e grafica per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Nicolay Diulgheroff, composizioni pubblicitarie e grafica per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Nicolay Diulgheroff, tavole sinottiche e grafica per il *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Nicolay Diulgheroff, tavola sinottica e grafica per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Bruno Munari, tavola pubblicitaria per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Giacomo Balla, tavola pubblicitaria per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.

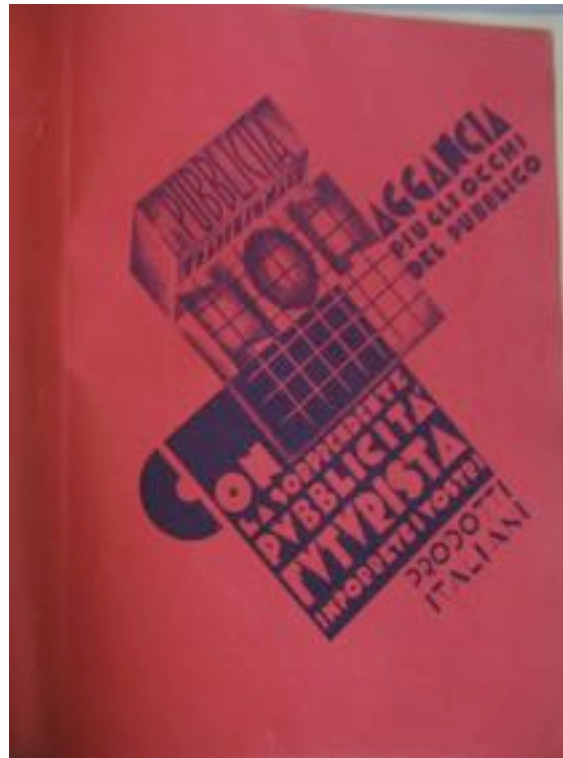




Gerardo Dottori, tavola pubblicitaria per il *Programma*.  
*Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli,  
1930.



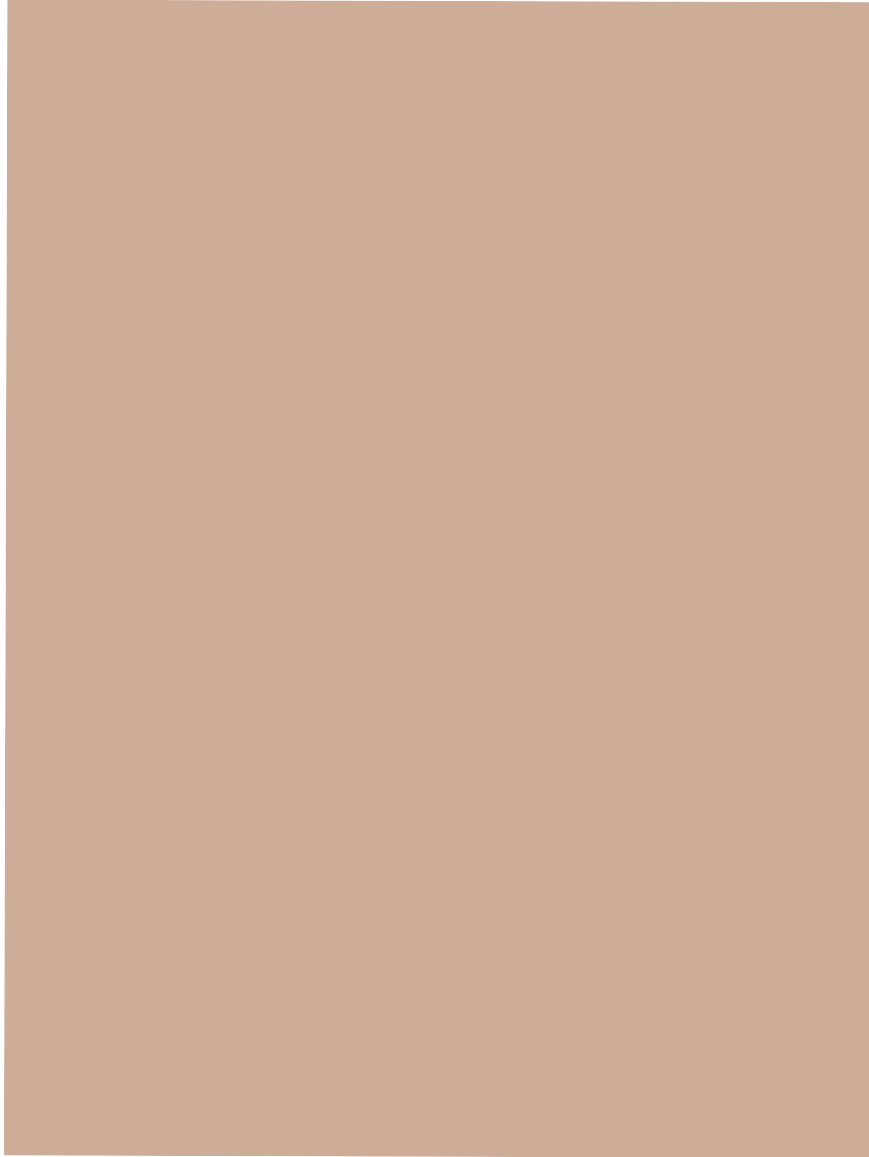
Nicolay Diulgheroff, grafica per il *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



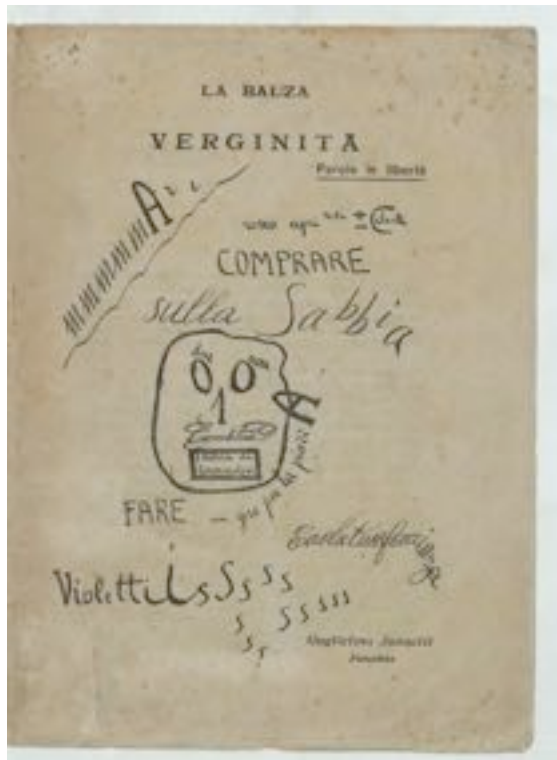
Nicolay Diulgheroff, composizioni pubblicitarie e tavole sinottiche per il *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Bruno Munari, tavola pubblicitaria per il *Programma*. *Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano, Edizioni Metropoli, 1930.



Oswaldo Bot, copertina per "La fionda", s.n., s.d.



Guglielmo Jannelli, tavola parolibera *Verginità* e quarta di copertina per "La balza futurista", n. 3, 12 maggio 1915 (tavola con illustrazione del disegno di Boccioni, *Dinamismo plastico. cavallo + case*).

# FRECCIA a. 20 FUTURISTA DIREZIONE ALK GIAN CIRCO MENOTTI 12 ANNO 4.50 15 NALE D'ANTITUTTO

SCRITTI DI: CRUGLILO - BONI - CARLI - PIRZA - P. GIOVANNI - I. VALERIO - S. LEON -  
A. GESSY - P. NEGRI - MORGURO - ALK GIAN - CEATI

ALK GIAN

## ANTITUTTO

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Il T. Biondini al secolo detto Biondi... nel FANGO DI...  
L'ANTITUTTO è un'opera di ALK GIAN...  
COSTA 1.500 LITTE

Alk Gian, "Freccia futurista", n. 1, 19 aprile 1917. The page contains a collection of Futurist poetry by Alk Gian, titled "ANTITUTTO". The text is characterized by its dense, rhythmic structure and use of bold, expressive typography. The poem explores themes of modernity, speed, and the future, reflecting the core tenets of the Futurist movement. The layout is visually striking, with large, overlapping letters and a dynamic arrangement of text that captures the essence of the era's artistic revolution.

ALK GIAN

Alk Gian, "Freccia futurista", n. 1, 19 aprile 1917.



Rosa Rosà, illustrazioni per Mario Carli, *Notti filtrate*, Mario Carli, *Notti filtrate*, Firenze, Edizioni de "L'Italia futurista", 1918.





Arnaldo Ginna, copertina per la seconda serie di "Poesia". "Poesia", n. 4, luglio 1920. Periodico diretto da Mario Dessy, Facchi editore.



Cartolina con disegno di Enrico Sacchetti per la copertina della seconda serie di "Poesia". Inviata da Mario Carli ai familiari, giugno 1921, Mart, Archivi del '900, Fondo Carli-Dessy, Carli. 3.1.1.166.



"Alta tensione", Milano, n. 1, 1 febbraio 1925, testata e grafica di Angelo Maino.



Mino Somenzi, prima e ultima pagina di "Futurismo", a. II, n. 40, 11 giugno 1933 (in sovrapposizione Giacomo Balla, *Ritratto di Umberto Boccioni*).



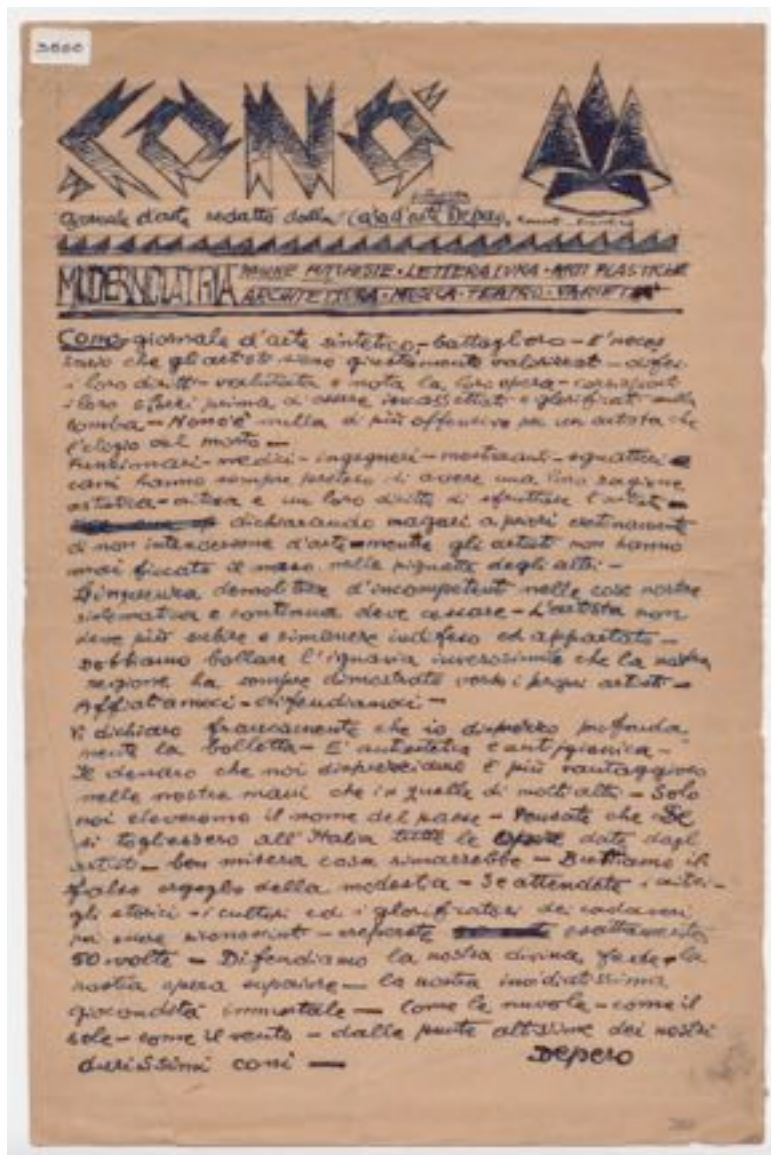
Lino Cappuccio, "Nuovo futurismo", n. 1, 30 maggio 1934 (con il bollettino "Il passo oltre").



“Roma futurista”, a. III, n. 53, 4 gennaio 1920.



“Dinamo futurista”, a. I, n. 1, febbraio 1919, copertina e pagina interna con tavola *parolibera* di Benedetta Cappà, *Spicologia di un uomo*.



Fortunato Depero, Fortunato Depero, "Cono", bozza per prima pagina di periodico, MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.4.3.1.



Fortunato Depero, copertina (fronte e retro), articolo e tavola *parolibera* (*Subway*) per "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, numero unico, primavera 1932.





Fortunato Depero, *Squisito al seltz*, illustrazioni per Campari e grafica per inserzioni pubblicitarie in "Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino", Rovereto, numero unico, primavera 1932.

**Passo di FASSA**

**orologio**  
 orologio  
 orologio  
 orologio

**marzo**  
 marzo  
 marzo  
 marzo

**dalle**  
 dalle  
 dalle  
 dalle

**o depere**  
 o depere  
 o depere  
 o depere

**il**  
 il  
 il  
 il

**stazione**  
 stazione  
 stazione  
 stazione

**VOMI**  
 vomiti  
 vomiti  
 vomiti  
 vomiti

**APICE**

... della ...  
 ... della ...  
 ... della ...  
 ... della ...

**cordial campari**    **cordial campari**    **cordial campari**



**APICE**

**Finestra pubblicitaria alla futuristica**

**+** sincerità    **—** bugie  
**X** amore    **:** odio  
**≡** felicità    **≡** infelicità sul  
**CORDIAL CAMPARI**  
 liquor

**Finestra pubblicitaria del futurismo**

**il fero d'oro**  
 la sostanza di nuovo è ben finita  
 pasta, caramelle, biscotti,  
 saponi, bottiglie, bicchieri —  
 ma, come un fero d'oro lampante  
 signoraggio ha le cose belle  
 una bottiglia „cordial campari“

**„fontana bionda“**  
 brandi eleganti  
 di „cordial campari“  
 arricchiti di sostanze rare  
 riempiono le saponi caratteristiche  
 ab bionde (formate nell'attesa)

**APICE**

**BITTER CORDIAL CAMPARI**

**BITTER CORDIAL**  
**BITTER CORDIAL**  
**BITTER CORDIAL**  
**BITTER CORDIAL**

**SEMPRE**  
**DAVIDE CAMPARI**

**esclamazione pubblicitaria di depere**

... della ...  
 ... della ...  
 ... della ...  
 ... della ...

**APICE**

Fortunato Depero, grafica, impaginazione e tavole pubblicitarie per “Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino”, Rovereto, numero unico, primavera 1932.



Fortunato Depero, testata, grafica e impaginazione per "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, Trento-Rovereto, n. 1, febbraio 1933 (composizioni *parolibere* di Pino Masnata).



Fortunato Depero, grafica per l'articolo di Enrico Prampolini, *Artisti futuristi e futuristizzati alla Mostra della rivoluzione fascista*, in "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, Trento-Rovereto, n. 1, febbraio 1933.



Fortunato Depero, copertina per "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 2, marzo 1933.

# I MAESTRI DEL FUTURISMO GIACOMO BALLA

[Text columns on the left side of the page]



[Text columns on the right side of the page]

# AEREOPITTURA DI TATO



### IL FUTURISTA CARLOMARIA DORMAL



[Text columns on the right side of the page]

# FUTURISTI SICILIANI



## ARMANDO MAZZA



## Ettore VASARI



## 300 E PIU' PAROLE AUTOBIOGRAFICHE DI RAFFAELE CARRERI



[Text columns on the left side of the page]

# RITRATTO OLFATTIVO DI UNA DONNA

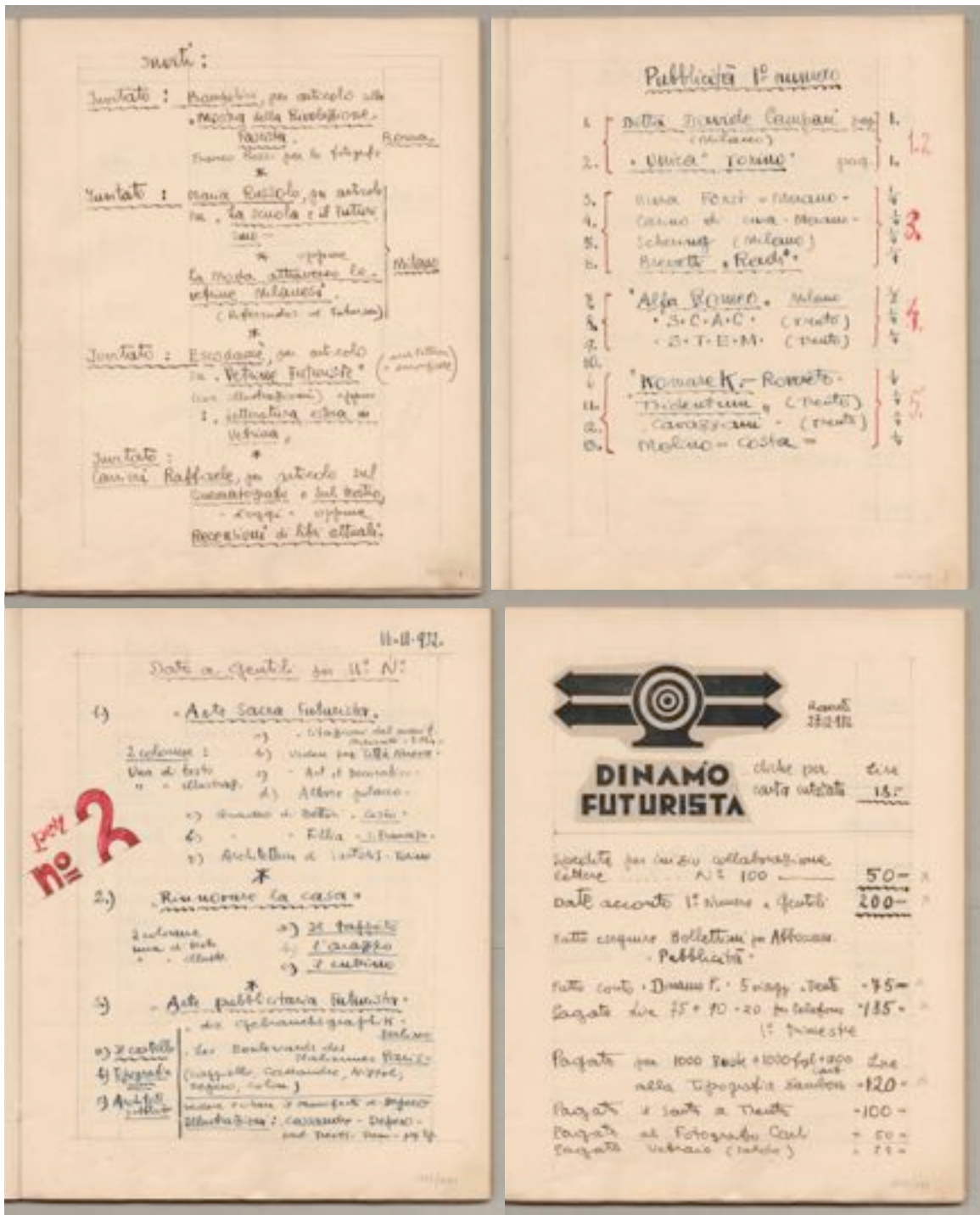
(Dalla collana di  
di E. T. MARINETTI)

L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.
L. I. T. O.	L. I. T. O.
L. A. T. T. A.	L. A. T. T. A.

## SERATA-CONFERENZA a FONDIRARO MERO e CERCHIÀ - Felice Clivio

[Text columns on the right side of the page]

Fortunato Depero, grafica, impaginazione e composizioni parolibere per "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 2, marzo 1933.

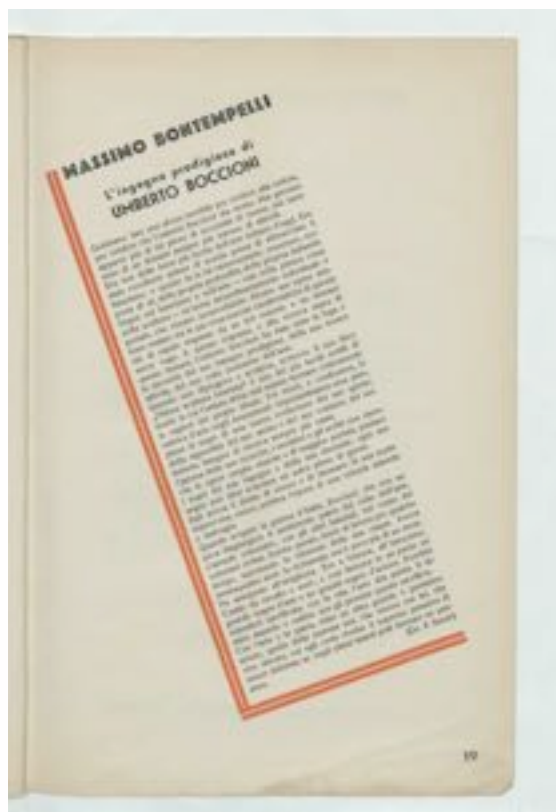


Fortunato Depero, Quaderno di appunti su "Dinamo futurista", MART, Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, Dep.5.18.3



Fortunato Depero, copertina per "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 3-4-5, giugno 1933 (incollata illustrazione della scultura di Umberto Boccioni, *Muscoli in velocità*).





Fortunato Depero, testata, grafica e impaginazione per "Dinamo futurista", Trento-Rovereto, n. 3-4-5, giugno 1933 (illustrazione del dipinto di Umberto Boccioni, *Elasticità*).