

## CAHIERS DE LA SIES, n. 2

### *Le futurisme italien, entre l'art et la politique*

(Etudes rassemblées par Sylvie Viglino et Fabrice De Poli)

#### TABLE DES MATIERES

1. Introduction (par Sylvie Viglino et Fabrice De Poli) (p. 2) ;
2. « Analyse de l'évolution du statut du terme "futurisme" : de l'appellation artistico-politique au label culturel. » (Fleur Thauray) (p. 8) ;
3. « Brève généalogie du nietzscheisme futuriste. *Le surhomme* de Marinetti, entre approche politique et quête esthétique » (Francesca Belviso) (p. 20) ;
4. « 1915-1918: sull'avanguardia e l'uso pubblico della storia. Anticipazioni su una selezione di scritti di propaganda bellica di Anton Giulio Bragaglia. » (Gabriella De Marco) (p. 32) ;
5. « Au service du politique : stylistique et esthétique futuristes dans *Le Monoplan du Pape*, roman politique en vers libres (1912) de Marinetti » (Dan Abatantuono) (p. 43) ;
6. « Aeropittura futurista e tendenze polimateriche in Italia negli anni Trenta » (Ettore Janulardo) (p. 52) ;
7. « Esperimenti futuristi tra sport e propaganda politica. In margine ad un Concorso per il Teatro Sportivo (1932-33) » (Alberto Brambilla) (p. 61) ;
8. « Oxymore vivant ? Anton Giulio Bragaglia, "archéologue futuriste" » (Claudio Pirisino) (p. 68) ;
9. « Benedetta e le altre: riflessioni sull'arte e sull'impegno politico di alcune futuriste » (Monica Biasiolo) (p. 76) ;
10. « Futurisme et fascisme au Portugal : les revues modernistes au service de l'art et de la politique » (Amélia Costa da Silva) (p. 86) ;
11. Annexe (p. 95).

## Introduction

« Qu'est-ce que la politique ? [...] c'est l'art de prendre, de garder et d'utiliser le pouvoir. C'est aussi l'art de le partager. »

André Comte-Sponville

Désireuse de promouvoir la recherche en Etudes italiennes et de contribuer à son rayonnement sur la scène nationale et internationale, la Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieur a créé une revue en ligne, capable par définition d'accroître la visibilité des travaux des Jeunes Chercheurs. Les études rassemblées il y a deux ans par Flaviano Pisanelli sur les *Poétiques de l'altérité : littérature, art et société en Italie* en constituent le premier numéro.

Celui que nous avons le plaisir et l'honneur de publier aujourd'hui en est dans une certaine mesure le pendant : tout en s'inscrivant dans une démarche semblable, le projet qui le sous-tend s'adressait *a priori* à des Chercheurs Confirmés. Il s'est avéré que la plupart des propositions retenues par le comité scientifique ont quelque peu mis à mal ce critère. Qu'importe. Au vu de la qualité des prestations et des échanges fructueux qui ont eu lieu, nous serions tentés de dire : tant mieux. Nous ne doutons pas que ce numéro sera le premier d'une série qui en conservera l'esprit : celui de l'écoute et du dialogue.

Les neuf articles que nous présentons ici sont le fruit d'une journée d'études qui s'est déroulée le 29 janvier 2016 à l'Université Lyon III Jean Moulin sur le thème du *futurisme italien, entre l'art et la politique*. Cette journée s'inscrivait dans le sillage des colloques qui avaient fleuri l'année précédente à l'occasion du centenaire de l'entrée en guerre de l'Italie. Sachant que les futuristes avaient compté parmi les tout premiers interventionnistes, les tout premiers volontaires et les plus fervents propagandistes, il était normal de leur accorder toute notre attention.

La thématique cependant dépasse largement le cadre de la Grande Guerre. Elle concerne un mouvement d'une exceptionnelle et problématique longévité (1909-1944) : celle d'une

avant-garde<sup>1</sup> qui s'engagea aussi bien sur le terrain artistique – à partir de 1909 – que sur le terrain politique – lors de la création du parti politique futuriste en 1918 – et dont le projet révolutionnaire, à la fois politique, moral et culturel, né dans un contexte de démocratie libérale et dans un champ artistique autonome par rapport au champ politique, résista dans une certaine mesure à l'épreuve de la guerre et à celle du totalitarisme fasciste. On sait avec Emilio Gentile<sup>2</sup> que le mouvement artistique a été, dès le début et à sa manière, politique, que ses choix politiques ont influé sur la vie du mouvement et qu'au-delà des différences et des divergences, le futurisme présente, dans son idéologie comme dans sa *praxis*, beaucoup d'affinités et de liens avec le fascisme. Il importait cependant de réfléchir, à la lumière des recherches les plus récentes, aux fondements et aux principes de ce projet révolutionnaire et à la façon dont il a été porté, appliqué, adapté, remanié au sein même du mouvement ou en dehors des frontières italiennes, dans les pays où le futurisme a essaimé. Voilà pourquoi les interventions abordent tantôt les questions d'esthétique et de politique tantôt celles de l'autonomie et de l'hétéronomie au sein et vis-à-vis du futurisme italien.

Les intervenants, aux formations diverses et variées, proposent des approches différentes selon qu'ils appréhendent le mouvement dans sa durée ou se concentrent sur une de ses phases ou présentent des cas individuels d'artistes (hommes ou femmes) futuristes.

Dans une perspective diachronique qui embrasse la durée totale du mouvement et inspirée de l'approche foucauldienne du nom, l'analyse que mène Fleur Thauray pointe les différents usages du terme « futurisme » dans la mesure où ils rendent compte de l'évolution du positionnement de l'avant-garde artistique dans le champ politique : tandis que l'appellation fait figure de « symbole verbal » d'abord, marquant un positionnement au sein du champ artistique, étiquette identitaire ensuite, consacrant sa fonction institutionnelle et la distinction entre mouvement artistique et parti politique, label enfin, dans les années Trente, jouant le rôle

---

<sup>1</sup> Sur la définition du concept militaire de l'avant-garde et sa transposition sur le terrain artistique et politique, voir l'analyse philosophique de Jean-Christophe Angaut appliquée au cas des situationnistes, *Les situationnistes entre avant-garde artistique et avant-garde politique : art, politique et stratégie*. Colloque international « Imaginer l'avant-garde », UQAM, Laboratoire Figura, Montréal, 2010, < halshs 00650750 > ainsi que, pour une perspective historiographique et le cas précis des futuristes, Jean-Paul Aubert, Serge Milan, Jean-François Trubert (dir.), *Avant-gardes : frontières, mouvements : volume I : délimitations, historiographie*, Sampzon : Delatour France, 2013, 392 p., notamment les articles sur les activités futuristes de Antonio Saccone et de Gérard-Georges Lemaire.

<sup>2</sup> Emilio Gentile, “*La nostra sfida alle stelle*”. *Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

d'une marque déposée, le mouvement, de par sa vocation originellement révolutionnaire, n'a eu de cesse de se définir par rapport à la politique, aussi bien face à l'Etat libéral qu'à la révolution, à la dictature et au totalitarisme fasciste.

Le futurisme et le fascisme, comme on sait, partagèrent le projet d'éduquer l'individu et de forger l'homme nouveau. Privilégiant le premier futurisme, Francesca Belviso revient sur le concept de l'*Übermensch* et sur la dette de Marinetti à l'égard de Nietzsche. Attentive aux distinctions et aux influences que les intellectuels exercèrent les uns sur les autres à la charnière des deux siècles, elle retrace la généalogie du nietzschéisme marinettien à la lumière de l'exégèse la plus récente sur Nietzsche et répond à la question que l'on peut grossièrement résumer ainsi : en quoi l'*uomo moltiplicato* ou *uomo futuro* – incarné par le personnage de Mafarka (1909) – et, avant lui, le *superuomo* du D'Annunzio de « La bestia elettiva » (1892), le *superuomo* du Mussolini de *La filosofia della forza* (1908) et les *egoarchi* de Morasso (1898), sont-ils les avatars conceptuels du *surhomme* ? Elle invite à voir entre le futurisme marinettien et l'œuvre du philosophe de Bâle un lien aussi bien politique qu'esthétique. En effet, d'un côté, Marinetti inscrit dans une vision nationaliste et belliciste de la modernité l'idéal surhumain dont il s'inspire ; de l'autre, il promeut un art inédit du devenir qui semble puiser sa source dans les concepts de *surhomme*, de *volonté de puissance* et d'*éternel retour*.

Si la lecture de Nietzsche nourrit la contradiction intime du futurisme marinettien entre réaction politique et révolution esthétique, elle est également à la source de l'antipasséisme de Marinetti. Or il est un futuriste, méconnu en France, qui est ouvert au passé : il s'agit du metteur en scène et dramaturge Anton Giulio Bragaglia. Sur son cas se penchent successivement Gabriella De Marco et Claudio Pirisino. La première, qui se consacre à l'étude de l'usage public de l'histoire, montre, en même temps qu'elle la contextualise, l'opération de propagande que mène Bragaglia lors de la Première guerre mondiale dans deux articles publiés entre 1915 et 1918 sur la revue *Varietas. Casa e Famiglia*. Il ressort avec évidence que Bragaglia partage le credo interventionniste et nationaliste des futuristes mais qu'il se distingue d'eux par le recours à l'histoire antique. Ici, le discours commémoratif sur la victoire des Grecs face à l'empereur perse Xerxès lors de la bataille de Salamine sert manifestement à diaboliser l'ennemi mais aussi à persuader de la suprématie de la civilisation méditerranéenne, suivant la mythification opérée par des disciplines telles que l'archéologie classique et l'anthropologie culturelle dans les années précédant la guerre.

« Archéologue futuriste », Bragaglia l'est encore, selon Claudio Pirisino, dans son activité de directeur du théâtre des *Indipendenti* (1921-1932) puisqu'il tente de concilier les principes futuristes de la scène et les principes spectaculaires qu'offre le passé théâtral italien.

Mais c'est aussi dans les rapports de Bragaglia avec Mussolini que passé et futur s'affrontent : le promoteur d'un théâtre expérimental à taille humaine doit composer avec le partisan d'un théâtre de masses, attaché de surcroît aux canons dramaturgiques traditionnels.

En s'inspirant des travaux du linguiste Dominique Maingueneau et notamment de sa réflexion sur l'analyse du discours (littéraire ou politique), Dan Abatantuono montre comment le fond et la forme du roman pamphlétaire marinettien *Le Monoplan du Pape* (1909) participent conjointement de la portée politique de cette œuvre. A travers l'analyse du cadre scénographique (temporel et spatial) qui sous-tend ce « roman politique en vers libres » et à travers l'analyse du style (notamment l'esthétisation particulière de la nature et des scènes militaires), Abatantuono montre que le *Monoplan* n'est pas une œuvre refermée sur elle-même mais qu'elle s'intègre pleinement dans le programme socio-politique défini par Marinetti dans son manifeste de 1909, illustrant, outre les thèmes de la vitesse et l'effort d'émancipation culturelle, la lutte irrédentiste et l'ardeur révolutionnaire.

A travers des exemples précis, Ettore Janulardo étudie la peinture murale futuriste et l'*aeropittura* en les replaçant dans le contexte artistique et politique des années Trente ; il montre notamment les difficultés qu'auront les futuristes d'incarner un projet artistique qui soit considéré comme art officiel de l'Etat fasciste, quand bien même, dans le cas de l'*aeropittura*, le mythe de la vitesse d'un côté (et la conséquente exaltation de l'industrie italienne capable de produire des engins ultra-rapides) et le culte du pilote de l'autre (comme modèles de courage et de force) pouvaient se charger de valeurs idéologico-politiques. Le régime fasciste privilégiera d'autres expressions artistiques (comme l'architecture) et d'autres tendances stylistiques.

C'est aussi aux années Trente et à la figure du pilote que s'intéresse Alberto Brambilla mais cette fois-ci dans le cadre du sport automobile. Le drame synthétique rédigé par le futuriste véronais Ignazio Scurto dans le cadre d'un concours sur le *teatro sportivo* lancé par Marinetti en 1932 est l'occasion pour Brambilla, qui en possède le texte original, de rappeler la place centrale qu'occupe le sport aussi bien dans la poétique et l'art futuriste que dans l'idéologie et l'organisation de la société fasciste. Soumise à une analyse détaillée, l'œuvre de Scurto se révèle futuriste et fasciste dans sa lettre comme dans son esprit et témoigne, à travers la figure conjointe de l'*atletasintesi* et de l'athlète italien-champion des jeux Olympiques, de l'alliance désormais scellée entre le mouvement et le régime.

Monica Biasiolo reconstruit minutieusement différents parcours de femmes qui ont participé activement au mouvement futuriste, par-delà le mythe de la virilité prégnant dans le futurisme, et par-delà le mépris de la femme affiché dans le manifeste de fondation du mouvement. Biasiolo montre comment des femmes comme Valentine de Saint-Point, Rosa

Rosà, Magamal, Enrica Piubellini ou Fanny Dini ont su promouvoir un modèle féminin qui invite les femmes à dépasser les limites que la culture avait assignées à leur sexe, en exaltant la femme comme génératrice de vie mais aussi et surtout comme génératrice d'art et de poésie.

Amélia Costa da Silva montre que l'implantation réussie du futurisme au Portugal se fait sur la vaste toile de fond du modernisme, notamment à travers les revues modernistes portugaises, artistiques et littéraires, dont certaines (comme *Orpheu*, dirigée par le tout jeune António Ferro) vont jusqu'à proposer une sorte de synthèse entre les différents mouvements de la littérature moderne de l'époque. Costa da Silva montre que cette implantation, qui s'opère à différents niveaux (à travers le journalisme, la critique littéraire, la production littéraire ou artistique, très nette pour les arts plastiques) n'aboutira pas, cependant, à la constitution d'un véritable mouvement futuriste portugais pour la littérature.

Nous remercions à nouveau les contributeurs pour la rigueur de leur recherche et la finesse de leur analyse et tenons également à remercier chaleureusement les autres membres du comité de sélection, à savoir Jean-Philippe Bareil (Université de Lille 3), Leonardo Casalino (Université Stendhal – Grenoble 3), Tania Collani (Université de Haute Alsace), Yannick Gouchan (Aix – Marseille Université), Massimo Lucarelli (Université de Savoie) et Marie-José Tramuta (Université de Caen ), enfin et surtout Barbara Meazzi (Université Nice – Sophia Antipolis), alors Présidente de la S.I.E.S, sans qui la journée d'études n'aurait pas eu lieu et cette publication n'aurait pas vu le jour. Une pensée particulièrement émue va à Pérette-Cécile Buffaria (Nancy 2), membre elle aussi du comité, qui s'est acquittée de la tâche malgré des conditions difficiles, mais qui nous a malheureusement quittés : nous avons tenu à lui rendre hommage – un hommage trop modeste sans doute pour celle qui fut Professeur d'Université et vice-présidente de la S.I.E.S. pendant de nombreuses années – en lui dédiant cette journée. Nous remercions vivement Massimo Lucarelli, Barbara Meazzi, Marie-José Tramuta et toutes celles et ceux, collègues, enseignants, chercheurs ou étudiants, qui ont bien voulu nous gratifier de leur présence et contribuer, par leur écoute attentive et leurs interventions, à animer cette journée mais aussi l'Université de Lyon 3, en la personne notamment du Doyen de la Faculté des Langues, Pierre Girard, pour avoir aimablement accepté de nous accueillir dans ses locaux, de Ismène Cotensin-Gourrier, Directrice du Département d'italien, et de Jean-François Lattarico, Professeur, qui a gentiment accepté le rôle de modérateur, pour leur précieux soutien logistique et leur participation. Nous exprimons enfin toute notre gratitude à Georges Saro pour ses ouvertures sur Antonio Gramsci ainsi qu'à Anne Maitre, Adjointe au responsable du Département Patrimoine et Conservation et Responsable des fonds slaves, pour son soutien

dans la diffusion de l'information et ses actions conjointes sur le futurisme russe auprès des publics de la Bibliothèque Diderot de Lyon.

Grâce aux uns et aux autres, nous espérons avoir quelque peu contribué à approfondir la connaissance du mouvement futuriste italien, à éclairer sa nature et à démêler les rapports complexes qu'il a entretenus avec la politique. Heureuse coïncidence, nous publions ces articles alors que se profile la date anniversaire de la fin de la première guerre mondiale, cent ans après l'entrée des futuristes italiens dans l'arène politique. Moment clé s'il en est, et hautement significatif puisqu'il touche à un aspect essentiel du mouvement que confirment tous les articles en question, à savoir que son histoire n'est pas seulement celle d'une alliance entre artistes pour la conquête du pouvoir symbolique et la consécration<sup>3</sup> mais qu'elle est aussi celle d'une lutte, d'une alliance et d'une fascination toutes politiques pour le pouvoir tout court<sup>4</sup>.

Sylvie Viglino (Université Saint-Etienne) et Fabrice De Poli (Université Savoie Mont Blanc)

---

<sup>3</sup> Sur ce point et les éclaircissements qu'il appelle, cf. Sylvie Viglino, "Repenser le futurisme", *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), octobre 2014.

URL: <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/repenser-le-futurisme-par-sylvie-viglino>

<sup>4</sup> Utile à ce propos l'ouvrage de Stefania Stefanelli, *Il lessico della politica nel Futurismo. Manifesti e scritti teorici* in Rita Librandi e Rosa Piro (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano*, Franco Cesati Editore, 2016, 911 p.

## **Analyse de l'évolution du statut du terme « futurisme » : de l'appellation artistico-politique au label culturel**

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la constitution d'un champ littéraire et artistique en Europe<sup>5</sup> redéfinit les pratiques sociales des artistes. C'est dans ce contexte que se développent des groupements artistiques ou écoles, les « -ismes ». Si ces appellations sont souvent des effets de l'interprétation critique et sont reprises après-coup par les artistes, dans le cas du futurisme, ce sont les artistes eux-mêmes qui se dotent d'un nom<sup>6</sup>. En effet, le manifeste *Fondation et Manifeste du Futurisme*, publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*, sanctionne la naissance d'un mouvement par la promotion d'une identité qu'incarne le néologisme créé pour l'occasion et dont F.T. Marinetti revendique la paternité. Dès ce manifeste, le terme de « futurisme » renvoie à un projet artistique, idéologique et anthropologique. L'originalité de cette appellation réside en ce qu'elle est le point d'articulation entre art et politique. Nous voudrions montrer comment, durant toute la durée de vie du futurisme (1909-1944), l'évolution du statut et de la fonction du terme « futurisme » est un symptôme de la modification de cette articulation au sein du mouvement. En effet, le nom est l'instrument privilégié pour se positionner dans l'historiographie, pour délimiter l'espace de son identité au sein du champ artistique et social ainsi que pour s'engager dans une praxis<sup>7</sup>. Pour cela, nous proposerons une périodisation des divers usages du terme « futurisme ». Notre point de départ sera l'hypothèse que le terme « futurisme » subit un processus de labellisation qui tend, dans les années trente, à lui donner la fonction d'une marque déposée. Si dans les premières années du mouvement, c'est une appellation générique qui fonctionne explicitement comme « symbole verbal », pour reprendre l'expression de Papini, le terme subit une évolution avec la création du parti politique futuriste en 1918. En effet, l'appellation devient une étiquette identitaire, qui consacre sa fonction institutionnelle. Enfin, sous le fascisme des années trente, le terme de « futurisme » devient un label jouant le rôle d'une marque déposée. Avant de poursuivre, il faut faire quelques remarques de précautions méthodologiques quant à l'emploi de la périodisation. Premièrement, l'aspect de schématisation inhérent à toute tentative de périodisation ne doit pas occulter le fait que

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998, 576 p.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet l'analyse d'Esteban Buch, « Avant-gardes historiques : la question des noms » in Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert (dir.), *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements, Actes du colloque tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2008*, Sampzon, Delatour France, 2013, Volume I, p. 27-43.

<sup>7</sup> Nous reprenons ici l'approche foucauldienne du nom défendue in Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou (dir.), *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'Art », 2013, 273 p.



certain usages du terme « futurisme » concourent durant les différentes périodes relevées. Deuxièmement, la démarche proposée ne doit pas être comprise comme la tentative de proposer une énième périodisation sur le futurisme<sup>8</sup>. Ainsi, les dates sont indicatives et ne fonctionnent pas comme des délimitations rigides.

## **I. Fondation et premières années du mouvement : le « futurisme » comme appellation et comme symbole**

Le terme se constitue, dans les dix premières années du mouvement (1909-1918), en appellation artistico-politique. Si le nom « futurisme » semble forgé pour correspondre aux « -ismes » artistiques, son statut générique permet d’y attacher des significations plus larges et d’englober la sphère politique.

### **1. Quelques remarques sur l’apparition du terme « futurisme »**

Le premier manifeste de 1909 est à cet égard très intéressant car il est possible d’observer comment se cristallise progressivement l’identité du mouvement autour de ce terme. Ce texte marque le passage de la formulation d’une identité pré-nominale et pré-conceptuelle qui « s’exprim[e] ou se cré[e] au niveau de la langue par l’emploi emphatique du mot “nous” »<sup>9</sup> à une identité nominale et conceptuelle avec l’apparition du substantif « futurisme ». Le « nous » est employé comme signe d’une expérience collective et joue un rôle discriminant envers le « vous » qui sera par la suite identifié au passéisme<sup>10</sup>, mais c’est l’emploi du terme « futurisme » qui consacre sur un plan de généralité conceptuelle l’institution du mouvement<sup>11</sup>. Il faut noter que si le terme de « futurisme » contient ce potentiel conceptuel, en raison de sa formation en « -isme », qui « élève *a priori* le radical du nom au rang de concept et de doctrine »<sup>12</sup>, il n’en demeure pas moins que c’est progressivement que s’élabore un ensemble

---

<sup>9</sup> Reinhart Koselleck, « Chapitre 1 : Histoire des concepts et histoire sociale », *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990, p. 109. Il faut noter que nous appliquons ses analyses formulées en termes de concept, de notions comme « classes » ou « nations », à un nom propre.

<sup>10</sup> Giovanni Lista note que les néologismes « passéiste » et « passéisme » sont inventés par E. Annibale Butti à la suite du manifeste de Marinetti, in *Qu’est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n. 610, 2015, p. 265.

<sup>11</sup> Le passage de l’identité pré-conceptuelle à la formulation d’une identité conceptuelle, ou, autrement dit, d’une identité lexicale à une identité sémantique, se fait moyennant différentes étapes auto-désignatives : du « nous » au « mes amis et moi » ; à l’anaphore du « seuls [...] face » ou « seuls avec » ; au « nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* ! » qui, par une série d’appositions réflexives, mettant en scène un effet de gradation, conceptualise l’identité avec l’apparition d’un terme nouveau.

<sup>12</sup> Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou, « Introduction », *Au nom de l’art, op. cit.*, p. 14.

de significations et d'expériences contenu dans ce terme et qui permet de donner, strictement, au « futurisme » le statut de concept. La volonté de rupture qui est à l'origine de la création du mouvement et les principes de révolutions, de changements continuels qu'ils défendent, semblent en contradiction avec l'appellation « futurisme ». En effet, l'usage d'une terminologie en « -isme » implique une reprise des codes du champ artistique établi et le fait même de la nomination entraîne un processus d'essentialisation et de réification du sens<sup>13</sup>. Pour éviter ces écueils, de nombreuses tentatives de définition du mouvement sont mises en œuvre. Tout d'abord, la promotion du terme « futurisme », associée à l'appellation de *movimento futurista* ou de *gruppo futurista*<sup>14</sup> entérine la volonté de rupture. En effet, cette promotion va de pair avec le refus des terminologies artistiques à l'œuvre comme *scuola* ou *avanguardia*. En ce sens, la perte du F majuscule s'inscrit dans la volonté de prendre de la distance par rapport aux écoles traditionnelles. En outre, les définitions du mouvement engendrées par la nécessité d'attribuer un sens au futurisme sont très rarement essentialisantes et répondent à des questions de significations, comme en témoignent les célèbres formules « Che cos'è il futurismo ? » ou « Che cosa vuol dire futurismo ? »<sup>15</sup>. Ou bien, lorsque le modèle est du type « il futurismo è... », le processus d'essentialisation est court-circuité au profit d'une accumulation des déterminations ou de l'usage de la tautologie<sup>16</sup>. Ces premières définitions entraînent un processus de conceptualisation qui permettra de faire de l'appellation « futurisme » un synonyme pour désigner la modernité, en général en Angleterre ou en Russie.

## 2. Deux théories sur la puissance symbolique du terme

L'accumulation des définitions et la découverte des potentialités sémantiques du terme, dues à une indétermination ou à une surdétermination de l'objet, entraînent deux ébauches de théorie sur le statut du terme « futurisme » : celle de la « parola di fiamma » de Marinetti<sup>17</sup> et

<sup>13</sup> Paul Siblot, indique que le nom est « le lieu privilégié du processus d'essentialisation et de réification du sens » in « De la dénomination à la nomination », *Cahiers de praxématique [En ligne]*, 36 | 2001, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 14 janvier 2016, # 26. [URL : <http://praxématique.revues.org/368>]

<sup>14</sup> On retrouve également les termes de *tendenza* ou d'*atmosfera*.

<sup>15</sup> Dans « Che cos'è il futurismo ? », in *Il Futurismo. Supplemento alla rassegna internazionale "Poesia" (anno quinto)*, Milano, 11 febbraio 1910, Marinetti répond ainsi (nous soulignons) : « In termini molto semplici, *Futurismo* significa odio del passato ».

<sup>16</sup> Voir respectivement, F.T. Marinetti, « Lettera aperta al Futurista Mac Delmarle », *Lacerba*, a. I, n. 16, Firenze, 15 agosto 1913, et « Gli sfruttatori del futurismo », *Lacerba*, a. II, n. 7, Firenze, 1° aprile 1914.

<sup>17</sup> F.T. Marinetti, « Prefazione futurista a "Revolverte" di Gian Pietro Lucini » [1909] in Luciano De Maria (dir.), *Teoria e invenzione futurista [TIF] (1968)*, Coll. « I Meridiani », Milano, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 27. L'expression est reprise par Balilla Pratella qui parle de « simbolo fiammeggiante » dans le *Manifesto dei Musicisti futuristi* du 11 octobre 1910.

celle du « simbolo verbale » de Papini<sup>18</sup>. Dans les deux cas, la découverte des potentialités sémantiques du terme s'incarne dans sa capacité à être un symbole comme l'indique la métaphore du futurisme comme *bandiera*. Le terme devient un symbole de rassemblement, « *la parola d'ordine di tutti gl'innovatori o franchi tiratori intellettuali del mondo* »<sup>19</sup>. Et dans les deux cas également, la promotion du symbole va de pair avec la conscience que c'est l'outil le plus adapté au renouvellement gnoséologique<sup>20</sup>, car dans la conception moderne du symbole, c'est l'intuition qui est concernée : « Loin de caractériser la raison abstraite, le symbole est propre à la manière intuitive et sensitive d'appréhender les choses »<sup>21</sup>. Le symbole, en ce qu'il est transitif, synthétique, condensé<sup>22</sup>, est l'opérateur le plus adapté de la révolution que se propose de mettre en œuvre le futurisme. Cependant, il faut noter des différences entre ces conceptions. Si Marinetti met en valeur la capacité iconique du terme qu'il conçoit comme une nouvelle manière de faire de l'art, pour Papini, c'est plus une commodité lexicale, une tactique, qui permet de synthétiser les appréhensions d'une génération et de les présenter de manière homogène. A la différence de Marinetti, pour qui le terme se suffit à lui-même, Papini invite à voir au-delà du signe : « Occorre trascendere le parole, le formule, le insegne e le bandiere e riferirsi alla realtà vivente e concreta : cioè al FATTO di una ventina di giovani di grande ingegno e di grande audacia che stanno creando un'arte nuova, un nuovo pensiero. una nuova intuizione della vita »<sup>23</sup>. La « parola di fiamma » et le « simbolo verbale » engagent des conceptions différentes de l'activisme : pour Marinetti, il y a un intérêt à mettre en scène le caractère iconique du futurisme, par le biais de la publicité, alors que Papini est en faveur d'une démystification d'un terme qu'il conçoit comme arbitraire. Cependant, ces conceptions participent d'une tentative de faire du terme une icône, qui dans le cas de Marinetti entraîne la constitution d'un système clos, autoréférentiel, où le signifiant est plus important que le signifié, ce qui rend possible la transformation du terme en label.

---

<sup>18</sup> Giovanni Papini adhère au mouvement futuriste lors de la création de *Lacerba*, avec Ardengo Soffici, en 1913, et ce, jusqu'en 1915. Il parle de symbole verbal in « Contro il futurismo », *Lacerba*, a. I, n. 6, Firenze, 15 mars 1913.

<sup>19</sup> F.T. Marinetti « 1915- In quest'anno futurista » in *Guerra sola igiene del mondo*, TIF, p. 329.

<sup>20</sup> Sur l'ambition de rupture gnoséologique affirmée par les futuristes, voir le chapitre V « Gnoséologie futuriste » de Serge Milan *L'antiphilosophie du Futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne 1909-1944*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, p. 129-154.

<sup>21</sup> Tzevan Todorov oppose la conception du symbole, comme synonyme ou signe arbitraire et abstrait, d'avant 1790, au renouvellement de son usage par Kant qui, dans la *Critique de la Faculté de Juger*, inaugure son usage moderne, in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 236.

<sup>22</sup> Nous reprenons les caractéristiques du symbole chez Goethe comme les expose Tzevan Todorov, *op. cit.* p. 236.

<sup>23</sup> G. Papini, « Perché son futurista », *Lacerba*, a. I, n. 23, Firenze, 1<sup>o</sup> dicembre 1913.

### 3. Analyse de la question du plagiat dans les premières années : le problème de la propriété

Il faut souligner un dernier aspect qui touche au statut du terme « futurisme » comme appellation. En effet, dès les premières années, se met en place une rhétorique du plagiat, qui invite à nuancer sa généralité. Si le terme tend à fonctionner comme un concept idéologique, dans le domaine artistique il semble plus proche du nom propre, de la signature d'auteur comme le montre l'analyse de la rhétorique du plagiat. D'une part, cette rhétorique hérite de la tradition artistique. Ainsi, que ce soit Boccioni qui accuse certains courants comme l'orphisme de faire du futurisme sous un autre nom<sup>24</sup> ou que ce soit Severini qui dénonce l'emploi abusif du nom et la reprise du « style futuriste » par le peintre Mac Delmarle dans son *Manifeste futuriste à Montmartre* de 1913<sup>25</sup>, les deux artistes dénoncent un plagiat artistique. D'autre part, la rhétorique de la propriété s'écarte de la tradition dans la mesure où ce qui est mis en avant, c'est moins le plagiat du style que celui des idées ou des modes d'action. Comme le montre le manifeste de Marinetti *Gli sfruttatori del futurismo*<sup>26</sup>, pour qu'un produit (il s'agit ici des soirées et des conférences) soit futuriste, il doit obéir à un certain nombre de codes ou de principes. De façon étroitement liée à la théorie du plagiat, le groupe se dote d'outils allant dans le sens d'une structuration du mouvement et d'une préservation de son identité, comme l'estampille « Direzione del Movimento Futurista » ou l'organigramme du « VERO gruppo futurista »<sup>27</sup>. Un des chefs d'accusation du futurisme par ses détracteurs concerne la codification de l'usage de ce qui serait devenu une « marca di fabbrica »<sup>28</sup>. L'hybridité du terme « futurisme » entre appellation générique et marque d'une propriété rend possible la transformation du terme en label par la suite<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> U. Boccioni, « I futuristi plagiati in Francia », *Lacerba*, a. I, n. 7, Firenze, 1<sup>o</sup> aprile 1913.

<sup>25</sup> Voir la lettre de G. Severini à A. Salmon du 18 juillet 1913, publiée dans *Gil Blas* le 19 juillet 1913, citée dans *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944) [FTM]*, Giovanni Lista (dir.), Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », 2015, p. 554.

<sup>26</sup> *Gli sfruttatori del futurismo*, est un tract diffusé en mars 1914 à la suite de la promotion du film *Mondo Baldoria* dont Marinetti refuse l'identité futuriste ; il est republié dans *Lacerba*, a. II, n. 7, Firenze, 1<sup>o</sup> aprile 1914. Marinetti y utilise un vocabulaire plus proche de l'artisanat que de l'art : « contraffazioni », « appartenenti alla Direzione del Movimento Futurista », « etichetta remunerativa », « brevetto ».

<sup>27</sup> L'organigramme du mouvement contre les « false manifestazioni artistiche e letterarie », est publié dans *Lacerba*, a. II, n. 6, Firenze, 15 marzo 1914. L'accusation de plagiat se fait dans un contexte essentiellement artistique mais la référence à des catégories spirituelles comme « antifilosofia » tendent à élargir son champ d'application.

<sup>28</sup> G. Papini parle d'« una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica » in « *Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba* », *Lacerba*, a. II, n. 24, Firenze, 1<sup>o</sup> dicembre 1914.

<sup>29</sup> Sur l'hybridité inhérente à la marque déposée, voir les travaux de Gérard Petit en linguistique : « Un hybride sémiotique. Le nom déposé » in *Linguisticae Investigationes*, vol. 23 (1), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2000, p. 161-192 ou « Le nom de marque déposée, nom propre, nom commun et terme. », *Meta*, 51(4), 2006, p.690-705.

## II. Institutionnalisation de l'appellation « futuriste » en étiquette politique et en marque de fabrique artistique

Nous voudrions montrer, comment la détermination du futurisme en parti politique et en avant-garde artistique implique une fixation du sens qui entérine le passage de l'appellation à celui de l'étiquette institutionnelle. Pour délimitation temporelle, nous pouvons prendre les points de repère suivants : 1918, avec le manifeste qui crée le parti futuriste<sup>30</sup>, et 1922, avec la déclaration de Marinetti « Le futurisme ne fait pas de politique »<sup>31</sup> et la marche sur Rome de Mussolini.

### 1. Remarques sur le statut du terme « futurisme » dans *Manifesto del partito politico futurista* (1918)

En février 1918, Marinetti publie le *Manifesto del partito politico futurista* qui reprend les orientations politiques annoncées dès la naissance du mouvement, tout en institutionnalisant ce programme car le texte marque la fondation du parti politique. Or la fondation du parti politique engendre un partage des termes entre le « partito » et le « movimento » identifié seulement au domaine artistique. Cette distinction terminologique accompagne la création de deux types d'institutions correspondant à des structurations et à des champs différents : si le parti politique s'adresse à la masse et engage une action immédiate sur le réel, le mouvement artistique est pensé pour une élite et fait office d'avant-garde. De la sorte, Marinetti tente de repenser la structure et l'organisation du futurisme ainsi que le sens de son caractère « révolutionnaire »<sup>32</sup>. Cette entreprise vient d'une double prise de conscience : celle de l'échec du caractère révolutionnaire de l'avant-garde dont le coup d'éclat initial n'a pas engendré les transformations sociales attendues ; et celle du caractère exclusivement politique et non artistique du projet révolutionnaire, dans la mesure où seule l'action peut avoir une efficacité immédiate<sup>33</sup>. Il est intéressant de noter également une distinction entre trois statuts : l'appellation « futurismo » subsume l'étiquette « partito politico futurista » (ou plus tard « partito futurista italiano ») et l'appellation ou marque « movimento artistico futurista ». On retrouve cette triade dans le manifeste « Che cos'è il futurismo: Nozioni elementari » de 1919

---

<sup>30</sup> *Manifesto del Partito futurista italiano* publié par Marinetti dans *L'Italia Futurista*, a. III, n. 39, Firenze, 11 febbraio 1918, et repris dans *Roma Futurista*, a. I, n.1, Roma, 20 settembre 1918.

<sup>31</sup> Lettre de Marinetti publié dans *Il Giornale di Sicilia*, a. LVII, n. 25, Palermo, 30-31 gennaio 1922, traduite par G. Lista, *FTM*, p. 1323. Bien entendu il faut prendre de la distance face à cette déclaration de Marinetti.

<sup>32</sup> Serge Milan note que « c'est la première fois que les termes de *rivoluzione* ou de *rivoluzionario* apparaissent de façon si insistante dans un écrit marinettien » dans *L'antiphilosophie du Futurisme., op. cit.*, p. 198.

<sup>33</sup> Avec le fascisme et l'échec des tentatives politiques futuristes, Marinetti reviendra à l'idée que le caractère révolutionnaire doit être du ressort de l'art et non de la politique.

où le futurisme se décline « nella vita », « nella politica », « nell'arte »<sup>34</sup>. La hiérarchie entre ces trois statuts est paradoxale : si le parti politique est premier dans le sens d'action actuelle sur le présent, c'est en réalité le mouvement artistique qui est premier, car il est à l'avant-garde. Enfin, la légitimité du parti politique vient non pas des projets politiques précédents mais plutôt de l'expérience d'animateur culturel des futuristes. Cette distinction de structures implique des organisations différentes du mouvement, comme en témoigne l'apparition de deux revues futuristes : *Roma Futurista* dont l'objet est politique et *Dinamo*<sup>35</sup> dans le champ exclusivement artistique. L'appellation de « futurisme » ne désigne plus une collectivité dotée d'une faible structuration mais renvoie à des institutions structurées dont les champs et les moyens d'action sont limités. Le substantif « futurisme » se décline donc en adjectif politique et artistique.

## 2. Les deux fonctions

Le « partito politico futurista » fonctionne comme l'étiquette d'une institution dont le paradoxe est qu'elle est théorisée par les futuristes à la fois comme l'instrument d'un pragmatisme électoral obéissant aux structures politiques traditionnelles et comme résistant à la tendance dogmatique et doctrinale des partis politiques. Ainsi, Emilio Settimelli propose le modèle du « cercle politique » doté de lieux de vie spécifiques (gymnase, théâtre, cinéma)<sup>36</sup> ou Marinetti parle de « club »<sup>37</sup>. L'adjectif « futuriste » dans les années vingt garantit un savoir-faire technique des futuristes qui se présentent comme des préparateurs de la guerre en faisant référence à la campagne interventionniste qu'ils ont menée en Italie. Marinetti insiste également sur leur capacité à mobiliser la masse et à organiser des événements de grande ampleur<sup>38</sup>. Au gré des alliances politiques, l'étiquette se greffe sur d'autres appellations de structures politiques : « Arditi-futuristi » ou « futuristi » et « fasci » ; ou bien elle s'en sépare : « futurismo » vs « socialismo » ou « arditismo » vs « futurismo ». Dans le domaine artistique, le terme de « futurisme » revêt le rôle d'une marque de fabrique, plus que d'une étiquette : ce n'est plus une signature artistique, mais plutôt l'empreinte d'un savoir-faire, sur le modèle de l'artisanat. Les causes sont multiples : le tournant des futuristes vers les arts appliqués et le

---

<sup>34</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, M. Carli, « Che cos'è il futurismo: Nozioni elementari » in *Dinamo*, a. I, n. 1, febbraio 1919.

<sup>35</sup> Le premier numéro de *Roma Futurista*, fondée par M. Carli, F.T. Marinetti e E. Settimelli paraît en septembre 1918 avec pour sous-titre « giornale del Partito politico futurista ». Celui de *Dinamo*, dirigée par E. Settimelli, M. Carli e R. Chiti, sort en février 1919 avec pour sous-titre « rivista mensile di arte futurista ».

<sup>36</sup> E. Settimelli, « Il partito futurista » in *Roma Futurista*, a. I, n. 2, Roma, 30 settembre 1918. Traduit par G. Lista, *FTM*, p. 1113-1114.

<sup>37</sup> F. T. Marinetti, « Pour les prisonniers politiques et contre la réaction », *Umanità nova*, n. 235, Milano, 28 novembre 1920. Traduit par *Ibid.*, p. 1248.

<sup>38</sup> Voir *Le futurisme avant, pendant, après la guerre*, publié en français par Marinetti en mars 1919 sur un tract. Voir sa reproduction in *Ibid.*, p. 1124-1125.

développement des *Case d'Arte* dès 1918<sup>39</sup>. Ce sont ces structures qui amorcent la recherche d'un nouveau mode d'action culturelle à l'échelle locale et qui permettent de commercialiser les produits futuristes. D'autre part, le paradigme de l'invention sur lequel est pensée la création artistique entraîne une pratique nouvelle qui consiste à apposer un nom à chaque invention, estampillant le produit pour le préserver des plagiats. Ainsi se multiplie, dans les titres des manifestes, l'apparition de nouvelles appellations à la longévité inégale : *teatro sintetico*, *teatro visionico*, *complessi plastici*, *tattilismo*, *bruitismo*. L'appellation futuriste fonctionne comme une marque de fabrique, qui non seulement assure de la propriété, mais garantit aussi une création originale et nouvelle, une invention. C'est la synthèse entre, d'une part, le statut très institutionnalisé et support de propagande du terme dans le cadre du parti politique et, d'autre part, le statut moins conceptuel, plus mercatique du terme, support de la propriété et de la réclame, dans le cadre artistique, qui permet son évolution en label.

### III. Le terme de « futurisme » : un label culturel sous le fascisme.

Dans ce troisième temps, nous montrerons comment le terme de « futurisme » fonctionne comme un label culturel sous le fascisme. En effet, l'intégration par le mouvement du langage mercatique implique l'adaptation du champ artistique et politique au domaine culturel. Ce positionnement sur le marché culturel engage une redéfinition de l'agir politique<sup>40</sup> : pour le dire schématiquement, le futurisme, par son action culturelle, s'affirme sur le plan politique<sup>41</sup>. Cette nouvelle configuration du statut du terme a trois origines : *primo*, l'exportation par certains artistes, comme Thayaht ou Depero, de codes de production venant de l'industrie, qui jouent sur les frontières entre œuvre d'art et produit. *Secundo*, sous le fascisme, les modalités de rapport entre sphère culturelle et sphère politique sont totalement modifiées. En effet, à partir de 1925-1926, le régime s'engage dans un tournant totalitaire, qui ne prendra réellement corps qu'après la conquête de l'Éthiopie en 1936<sup>42</sup>. Or, l'action directe est impossible dans le contexte

---

<sup>39</sup> Nous pouvons citer celle de Bragaglia à Rome en 1918, la *Casa d'Arte Italiana* de Prampolini à Rome (1919-1921), celle de Pippo Rizzo à Palerme, celle de Tato à Bologne et celle de Depero à Rovereto etc.

<sup>40</sup> Je reprends ici l'hypothèse formulée ainsi par Jean-Philippe Bareil : « On peut dès lors se demander si le second futurisme, plus qu'il ne les a abandonnés, n'a pas en réalité redéfini les moyens de son action politique à travers son action culturelle. » dans « *Futurismo* » (1932-1933), « *Sant'Elia* » (1933-1934), « *Artecrazia* » (1934-1939). *Une revue futuriste dans l'Italie fasciste*. Texte issu de l'Habilitation à diriger des recherches sous la direction de François Livi, Université de Paris IV, 2010, p. 20.

<sup>41</sup> Ruth Ben-Ghiat parle de la culture comme de « la sphère d'action de substitution », in *La cultura fascista*, Bologna, Società editrice il Mulino, coll. « Biblioteca storica », 2000, p. 52.

<sup>42</sup> Sur l'emploi du concept de totalitarisme pour parler du fascisme, voir les mises au point de Renzo De Felice notamment dans *Le fascisme : un totalitarisme à l'italienne ?* [1981], trad. C. Brice, S. Gherardi-Pouthier, F. Mosca, préf. P. Milza, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988. Il situe le moment où le fascisme commence « à prendre corps » en 1925-1926 (p. 48) et justifie l'emploi du terme totalitaire dans la mesure où « de 1926 à 1942 au moins, [on observe] une subordination nette et programmée du parti à l'Etat ainsi

totalitaire des années trente. *Tertio*, la configuration de l'état fasciste qui envahit tous les domaines de la société donne une dimension politique à l'action culturelle dans la mesure où il n'y a pas de distinction entre « lo stato », « la classe » et « l'individuo »<sup>43</sup>. Enfin, il ne faut pas négliger l'enjeu culturel qui émerge dans une société italienne pour laquelle la formation d'une masse à éduquer et à unifier devient un enjeu dans un contexte d'accroissement des industries, de développement de l'instruction et de politisation progressive du peuple.

### 1. Le statut du terme « futurisme » comme label culturel

De la marque de fabrique issue du modèle artisanal, on passe à la fin des années vingt et, plus particulièrement dans les années trente, au paradigme industriel de la marque déposée et conditionnée par un encadrement juridictionnel strict. Nous prendrons l'exemple de Thayaht pour expliciter cette hypothèse. Il adhère au futurisme en 1929 après une trajectoire personnelle qui lui permet d'apporter au mouvement des techniques nouvelles. C'est notamment lors de son apprentissage, à Paris, dans l'atelier de Madeleine Vionnet qui développe l'idée de "déposer" ses modèles et de créer des lignes de prêt-à-porter, que Thayaht développe une nouvelle approche de la création artisanale<sup>44</sup>. Thayaht reprend cette idée de « dépôt » de modèle avec la TUTA de 1920 puis la biTUTA de 1921<sup>45</sup>, qui apparaissent comme les paradigmes de la marque déposée car si le label garantit l'origine et l'acte créatif de Thayaht, sa mise en sérialité ne fait plus du label la désignation d'un processus de fabrication spécifique. La marque n'a plus de lien avec la fabrication mais seulement avec l'invention d'une idée. Cette idée du « dépôt » se manifeste par un processus de mise en place de normes juridiques autour du nom. La conception de la propriété change complètement comme l'indique Thayaht qui conditionne l'exposition de ses œuvres à des garanties juridiques en termes dans la mesure où les objets créés doivent

---

qu'une dépolitisation marquée du parti lui-même » (p. 24). Cependant il souligne que dans le cas italien, si le processus d'instauration progressive du totalitarisme ne fut jamais porté à son terme, « il caractérisa néanmoins les dernières années du régime » (p. 40). Le fascisme italien est défini par l'historien comme « un régime de masse totalitaire et autoritaire » dans *Brève Histoire du fascisme* [2000], trad. De Jérôme Nicolas, préf. Pierre Milza, Lonrai, Editions Louis Audibert, 2002, p. 59.

<sup>43</sup> Monica Cioli montre bien la fusion des trois entités sous le fascisme, dans son sous-chapitre « "Il fascismo è prassi e pensiero" : la dottrina fascista » in *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Rovereto-Firenze, Mart-Leo S. Olschki Editore, coll. « Inediti del Mart », 2011, p. 73-80.

<sup>44</sup> In « A Parigi con Madeleine Vionnet », *Thayaht. Futurista irregolare*, Daniela Fonti (dir.), Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 26-29 et plus particulièrement la page 28 où elle explique: « Attraverso l'atelier Vionnet, Thayaht entra in contatto con un sistema di produzione e commercializzazione impensabile per la dimensione ancora artigianale (e provinciale) dell'Italia. La direttrice della casa di moda [...] concepisce l'idea di "depositare" i suoi modelli, finalmente riconosciuti frutto di attività intellettuale e non solo di abilità artigiana, creando inoltre delle *joint ventures* con aziende americane le quali producono i suoi modelli con linee di *prêt-à-porter* ».

<sup>45</sup> On peut consulter les documents suivants in *Archivio del '900*, MART, Rovereto, fondo Thayaht : Thayaht, « Taglio della tuta : modello Thayaht a linee rette. Indicazioni per il taglio della « Tuta » con e senza goletto : Avvertenze » [Firenze], [27 giugno 1920], [Tha.3.2.1.1] et Thayaht, « La tuta nel 1921 » copie sur carbone vélin, [giugno 1921], [THA.1.2.8.25].



porter : « la sigla “THAYAHT” quale contrassegno dell’ideatore, accanto a quella dell’artigiano quale esecutore ; e per ogni genere di merce sarà incaricata un’unica Ditta che dia affidamento di voler fare un reale sforzo verso la creazione di nuovi modelli a prezzi commerciali (...) »<sup>46</sup>. A cet égard, toute une rhétorique industrielle se développe : l’artiste est un « ideatore », un « costruttore », un « disegnatore-progettista »<sup>47</sup> ; on retrouve les termes de « brevetto », d’« etichetta », de « modello depositato » et la notion de « plagiat », plus spécifiquement artistique, est remplacée au profit de la notion de « dérivé ». Par exemple, dans l’article « Moda solare. La conquista del mercato estero è per i coraggiosi! »<sup>48</sup>, Thayaht oppose la marque « Futurismo Italiano » (qui a repris pour l’occasion une majuscule), garante d’un produit issu des « formule italiane », à des produits considérés comme des « idee derivate » ou des « derivazion(i) », associés à une baisse de qualité et à un manque d’originalité puisqu’ils reprennent des modèles déjà existant. Ce n’est plus le produit qui est estampillé futuriste, mais c’est au contraire le projet, le concept, l’idée qui est breveté. Associée à cette nouvelle conception de la marque, toute une série de nouvelles techniques de communication se développent : la création de logos, d’idéogrammes, la diffusion de « produits dérivés » (ou *goodies*). Par exemple, lors du premier congrès national du mouvement, les futuristes se dotent de tout un ensemble de produits de marquage identitaire : « broches monogrammées F, badges, fanions régionaux, drapeaux tricolores dépourvus de l’emblème monarchique... »<sup>49</sup>. Il y a une professionnalisation autour de ces produits dérivés, déjà existant, mais de manière moins systématique et plus artisanale. Et à ce titre, les fonds d’archives regorgent d’exemples : du pin’s « Futurismo » collé sur les cartes d’identité de Thayaht, aux portraits et cartes dédiés par Marinetti de Tullio Crali.

## 2. La fonction politique du label futuriste

Si le terme de « futurisme » se présente comme un label culturel, il n’en a pas moins une fonction politique. Le mouvement futuriste qui évolue, dans les années vingt, selon un développement capillaire, s’implante dans de nombreuses régions italiennes comme en témoignent les différents *gruppi futuristi*. Le label futuriste fonctionne comme une sorte de

<sup>46</sup> Voir dans le fascicule THA.1.2.18, la lettre de Thayaht à Pier Filippo Gomez-Homen du 14 mars 1929, Firenze.

<sup>47</sup> Il est intéressant de noter le changement de présentation de Thayaht lors des expositions auxquelles il participe. Il se présente comme « decoratore » lors de l’exposition internationale des arts décoratifs de Monza en 1923, 1927, 1930 et par la suite il expose « in qualità di scultore o disegnatore-progettista, o addirittura pittore » comme l’indique Alessandra Scappini dans *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, Milano, Skira, coll. « Documenti del MART », 2005, p. 16.

<sup>48</sup> Thayaht, « Moda Solare. La conquista del mercato estero è per i coraggiosi! », copie carbone datée du 15 mai 1929, repris dans l’article « La conquista del mercato estero è per i coraggiosi » in *L’industria della moda*, Roma, giugno 1929, [THA, 3 .2.1.22].

<sup>49</sup> Décrit ainsi par Giovanni Lista dans *Qu’est-ce que le futurisme ?*, op. cit., p. 753.

franchise, ayant la capacité de promouvoir le mouvement sur l'ensemble du territoire. Il faut distinguer une évolution de la fonction politique du futurisme, parallèle à l'évolution du régime fasciste, qui se traduit par la modification du statut du terme. Comme le souligne Monica Cioli, les futuristes des années vingt se consacrent à la formation de la classe politique dirigeante, d'une élite, et dans les années trente, ils s'attribuent le rôle de l'unification de la masse<sup>50</sup>. Nous pouvons prendre deux exemples qui montrent l'évolution de la fonction du label, corollaire de la modification du rapport à la politique des futuristes : dans le projet de droits artistiques formulé en 1923 et dans la théorie de la *futurizzazione* des années trente. Tout d'abord, dans les deux versions de *I diritti artistici propugnati dai futuristi. Un manifesto al governo fascista* (1923)<sup>51</sup> associées à la création du *Sindacati Artistici Futuristi*, Marinetti propose au régime une expérience de technocrate en matière de communication et de promotion culturelle et demande que soit dévolu aux futuristes le rôle d'opérateurs culturels, par la prise en charge des fêtes nationales et communales, par la promotion de l'art à l'étranger, par la création de conseils techniques consultatifs etc. Ces textes sont l'expression de ce que Monica Cioli identifie à « un'arte in qualche modo priva di mediazione sociale, non diretta alla diffusione o alla propaganda politica, ma semmai alla formazione di una aristocrazia di eletti »<sup>52</sup>, c'est-à-dire à la formation d'une nouvelle classe dirigeante. Ensuite, l'évolution de la fonction du label comme outil de *fascistizzazione* des masses est manifeste dans la réflexion sur la propagande. La *fascistizzazione* est identifiée à une *futurizzazione* dans l'article de Tullio Crali « Futurizziamo la provincia »<sup>53</sup>. Cette *futurizzazione* se traduit par l'éducation des masses au sentiment artistique et donc moderne, et donc fasciste, selon son raisonnement, par le biais de la propagande menée par les artistes : « un solo rimedio : l'artista d'eccezione e una propaganda battagliera ». Au cours de l'article, Crali présente les futuristes comme des « futurfascisti », ce qui entérine l'identification entre « futurizzazione » et « fascistizzazione ». Ainsi, l'envahissement de la sphère culturelle par le label « futurisme », loin d'être un renoncement à la politique, participe de la tentative du mouvement d'incarner esthétiquement le fascisme : le vaste champ de la culture apparaît comme une sphère d'action privilégiée, l'action politique directe étant impossible dans le contexte totalitaire.

---

<sup>50</sup> Monica Cioli situe la modification de cette fonction au développement de la peinture murale mais surtout de l'aéropeinture, *Il fascismo e la "sua" arte*, op. cit., p. XXI.

<sup>51</sup> Texte de F.T. Marinetti, la première version est publiée dans *L'Ambrosiano*, a. II, n. 28, Milano, 1° febbraio 1923 et la deuxième version diffusée sur un tract en mars 1923.

<sup>52</sup> Monica Cioli, *Il fascismo e la "sua" arte*, op. cit., p. XXI.

<sup>53</sup> Tullio Crali, « Futurizziamo la provincia », in *Futurismo*, a. I, n. 6, Roma, 16 ottobre 1932, [CRA.1.184, *Archivio del '900*, MART, Rovereto, fondo Crali].

Nous proposons deux remarques pour conclure. D'une part, cette rapide analyse permet de nuancer la thèse de « l'institutionnalisation » progressive du futurisme<sup>54</sup> : certes, c'est un mouvement qui s'institutionnalise, dans le sens où il est intégré à la société, mais cette institutionnalisation n'est pas synonyme d'abandon, par les futuristes, d'un projet révolutionnaire. Au contraire, il nous semble que la capacité d'adaptation du futurisme, qui redéfinit en permanence son projet entre art et politique, garde durant toute sa durée de vie un projet radical de transformation ; et le terme « futurisme » est toujours l'instrument de cette révolution. D'autre part, le statut de plus en plus normé du terme, qui fonctionne comme un label, peut être analysé comme une tentative pour déjouer les codes de la récupération culturelle et idéologique, dans la mesure où le label permet d'authentifier à moindres frais un nombre d'inventions quasi-illimitées et qu'il peut se décliner en ramifications infinies.

Fleur THAURY

(Université Lille III/ Université Paris-Sorbonne)

---

<sup>54</sup> C'est une thèse défendue le plus récemment et avec ambiguïté par Giovanni Lista, qui parle de « postfuturisme » in *Qu'est-ce que le futurisme ?*, op. cit., p. 612.

## Brève généalogie du nietzschéisme futuriste

### Le *surhomme* de Marinetti entre approche politique et quête esthétique

« Retrocedendo verso l'irrapresentabile si può dire soltanto che l'immediato fuori del tempo – il "presente" di Parmenide e l'"aión" di Eraclito – è intrecciato nel tessuto del tempo, cosicché in ciò che appare prima e dopo realmente ogni prima è un dopo e ogni dopo un prima, e ogni istante è un inizio »<sup>55</sup>.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le concept et le rôle mêmes des intellectuels se modifient en profondeur et s'avèrent étroitement liés à l'avènement de la guerre. Celle-ci se caractérise par l'effort de construction de vérités officielles, voire de mensonges plus ou moins réussis<sup>56</sup>. Or, cet effort se fonde en premier lieu sur le recrutement des hommes de culture ; mieux, cet effort serait impossible sans la collaboration fournie par les techniciens de la formation du consensus, les intellectuels. L'histoire de la responsabilité des intellectuels, de la « trahison des clercs », pour reprendre une célèbre formule de Julien Benda<sup>57</sup>, s'accompagne d'une nouvelle forme de politisation de l'art qui marque d'un sceau indélébile l'ère de la modernité et semble renverser l'idée décadente d'une esthétisation de la vie<sup>58</sup>. Pour le futurisme, cette parabole présenterait des aspects particulièrement contradictoires<sup>59</sup> et en même temps ce mouvement artistique serait « un objet particulièrement pertinent, voire exemplaire, afin d'amorcer une réflexion sur le rapport pour le moins problématique entre l'art et la politique<sup>60</sup> ».

Il est sans doute vrai que tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ce sont les guerres qui définissent la présence et l'engagement des intellectuels au sein de la société moderne<sup>61</sup>. D'Annunzio et

---

<sup>55</sup> Giorgio Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1980, p. 115-116.

<sup>56</sup> Nous souhaiterions inscrire cette contribution dans le sillage d'une intervention récente de l'historien Angelo d'Orsi intitulée « Crisi di coscienza. Intellettuali e politici davanti a Caporetto », présentée à l'occasion du colloque pour le centenaire de la bataille de Caporetto pendant la Première Guerre mondiale (colloque international CIRCE, *Le traumatisme de Caporetto : histoire, littérature et arts*, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 9,10 novembre 2017, organisé par Maria Pia De Paulis-Dalembert, Alessandro Giaccone et Francesca Belviso).

<sup>57</sup> Julien Benda, *La trahison des clercs*, Paris, Grasset, « Les Cahiers verts », 1927, 308 p.

<sup>58</sup> Voir les réflexions de Walter Benjamin sur l'esthétisation de la vie politique sous le fascisme in *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 316.

<sup>59</sup> Cf. Angelo d'Orsi, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione ?*, Roma, Salerno Editrice, « Piccoli saggi », 2009, 337 p.

<sup>60</sup> Serge Milan, « Le Futurisme et la question des valeurs », *Noesis*, n. 11, 2007, mis en ligne le 6 octobre 2008, consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/703>.

<sup>61</sup> Cf. Angelo d'Orsi, « Il Novecento : tra accademia e milizia », *Annali di Storia delle Università italiane*, 5, 2001, p. 165-190.

George, ou encore Marinetti et Jünger sont tous des esthètes armés<sup>62</sup>, tous des *poeti-condottieri* exaltant sans réserves l'esthétique de la lutte, souvent au nom de la défense de la culture ou de la civilisation. En d'autres termes, le champ de bataille semble bien constituer le lieu privilégié de l'engagement des intellectuels au service des machines de la propagande belliciste. Pour beaucoup d'entre eux, à commencer par les futuristes italiens, exalter les armes signifie prôner une certaine vision de la modernité fondée d'abord sur l'idée d'une hiérarchie à la fois naturelle et historique entre les peuples<sup>63</sup>.

Parmi les intellectuels que l'on considère habituellement comme les maîtres à penser de ce concept de modernité réactionnaire et belliciste, ou que l'on compte parmi les inspireurs, voire les précurseurs d'une véritable nouvelle idéologie de la force, Nietzsche constitue sans aucun doute un exemple atypique<sup>64</sup>. Le « personnage conceptuel de l'*Übermensch* »<sup>65</sup> – le *superuomo*<sup>66</sup> – qui va parcourir des pages mémorables de la littérature italienne moderne, notamment populaire<sup>67</sup>, et jeter les bases du premier nietzschéisme italien, serait redevable d'une lecture pour le moins hâtive de l'œuvre du philosophe de Bâle. Il serait l'un des modèles les plus emblématiques de ce que Mazzino Montinari a défini comme une forme de distorsion dans l'histoire de la réception nietzschéenne, venant d'une lecture de l'œuvre qui aurait sans doute mérité d'être différée<sup>68</sup>.

Loin de vouloir fournir un échantillon de quelques réappropriations de l'un des concepts clés de la vulgate nietzschéenne, cette étude vise à dessiner, d'une part, une brève généalogie du nietzschéisme marinettien et, d'autre part, à dresser un parallèle entre la première phase de la réception de Nietzsche en Italie et l'histoire culturelle du premier futurisme. Cela nous permettra de montrer à quel point la conception volontariste de la construction d'un homme nouveau, ainsi que l'interprétation strictement belliciste du surhomme nietzschéen telles

---

<sup>62</sup> Cf. Maurizio Serra, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Bologna, Il Mulino, « Saggi », 1990, 295 p. Voir également Angelo d'Orsi, *Esteti armati e chierici traditori*, «Teoria politica », VIII, p. 197-210.

<sup>63</sup> Cf. Angelo d'Orsi, *L'ideologia politica del futurismo*, Torino, Il Segnalibro, « Politica e storia », 1992, 193 p.

<sup>64</sup> Cf. Lionel Richard, « Avatars d'une victime posthume », in Jean Beaufret *et alii*, *Friedrich Nietzsche*, Paris, *Le Magazine Littéraire*, « Nouveaux regards », 2014, p. 107-117.

<sup>65</sup> Nous reprenons la célèbre formule présente dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Reprises », 1991, p. 8-9.

<sup>66</sup> En français comme en italien, cette traduction a donné lieu à un déferlement de spéculations et d'interprétations idéologiques ayant eu de lourdes conséquences dans l'histoire de la réception nietzschéenne et sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

<sup>67</sup> Cf. Umberto Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, La nave di Teseo, « I Delfini », 2016, p. 9-10. Déjà Antonio Gramsci, dans une étude sur les origines de la notion de surhomme dans la « letteratura d'appendice », avait posé une nette distinction entre le philosophe nietzschéen et ses déformations grotesques. Cf. Antonio Gramsci, *Letteratura popolare*, in Id., *Letteratura e vita nazionale, Quaderni del carcere*, 5, Torino, Einaudi, 1960, p. 122.

<sup>68</sup> Cf. Mazzino Montinari, *Su Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, « Universale Scienze sociali », 1981, p. 119.

qu'elles se dégagent sous la plume d'auteurs comme Mussolini ou Morasso sont le résultat d'une opération de vulgarisation impliquant, a posteriori, une déformation idéologiquement problématique. Le germe le plus fécond du nietzschéisme marinettien serait ainsi à rechercher non seulement dans le sens d'une réaction d'ordre politique, mais surtout dans la direction d'une révolution esthétique qui trouve dans la *volonté de puissance* de l'*Übermensch* l'une de ses formes d'expression les plus abouties.

### **Prodromes du nietzschéisme : D'Annunzio et Mussolini ou l'esthète et le révolutionnaire**

Nietzsche fit son entrée dans l'arène culturelle italienne à travers la voix du poète *Vate* du décadentisme italien Gabriele D'Annunzio. Cette découverte et cette œuvre de transmission furent réalisées par le biais d'une opération de manipulation patente. En effet, la première tentative de vulgarisation de l'œuvre de Nietzsche débuta officiellement avec l'article dannunzian « La bestia elettiva », paru dans *Il Mattino* de Naples en 1892. D'Annunzio avait pris connaissance d'un simple échantillon de syntagmes nietzschéens par l'un des rédacteurs du quotidien, Scarfoglio<sup>69</sup>. Ce dernier avait lu l'article de Jean de Néthy paru quelques mois plus tôt dans *La Revue Blanche* dans lequel la journaliste<sup>70</sup> rédigeait une brève anthologie de fragments nietzschéens tirés essentiellement d'*Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>71</sup>. C'est donc sous la plume de D'Annunzio qu'apparaît pour la première fois en Italie l'image de l'*Übermensch*, ce *superuomo* ou homme du futur qui saura enfin donner un sens et une nouvelle direction à l'humanité en marche vers le progrès. C'est dans cet article que l'on retrouve également tous les philosophèmes de la vulgate dannunzienne de Nietzsche : le désir de puissance des plus forts contre les plus faibles, l'opposition entre le bien qualifié comme le plus noble et le mal identifié avec la lâcheté et la couardise dans une perspective de renversement des valeurs chrétiennes<sup>72</sup>.

« La bestia elettiva » de D'Annunzio fut plus qu'un modèle exemplaire de vulgarisation réussie ; ce fut sans nul doute un chef-d'œuvre de flair et d'opportunisme intellectuel car le poète *Vate* put ainsi imprimer une nouvelle systématisation à sa construction théorique et inaugura une phase tout à fait nouvelle de sa production narrative. La date de naissance du *superuomo* dannunzian peut être véritablement fixée au mois de janvier 1895 lorsque le poète publia dans *Convito* la première partie de *Le vergini delle rocce*. Ce roman qui contient des

---

<sup>69</sup> Cf. Davide Valenti, *Nota*, in Gabriele D'Annunzio, *Su Nietzsche*, Catania, De Martinis & Co., 1994, p. 47-61.

<sup>70</sup> Jean de Néthy était le nom de plume d'Emma Nemethy, traductrice et folkloriste.

<sup>71</sup> Jean de Néthy, « Nietzsche-Zarathoustra », *La Revue Blanche*, Tome 2, Paris, n. 7, avril 1892, p. 206-212.

<sup>72</sup> Pour un éclairage de l'évolution de l'image du *superuomo* chez D'Annunzio, voir Gaia Michelini, *Nietzsche nell'Italia di D'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, « Collana di sagge monografie », 1978, 223 p.

passages tirés de la vulgarisation nietzschéenne devint le manifeste du *superomismo* italien<sup>73</sup>. La fortune critique de Nietzsche en Italie commença donc de façon hâtive et fragmentaire sous la forme d'un « cas D'Annunzio »<sup>74</sup> et c'est à partir de ce moment précis que le philosophe allemand fut reconnu sans ambiguïté comme le prototype de l'immoraliste et du destructeur cynique des idoles érigées par une culture européenne nihiliste<sup>75</sup>.

Si la réception de Nietzsche débuta en Italie sur un plan strictement littéraire, elle prit très rapidement une tournure foncièrement politique. En effet, la première utilisation politique de la pensée de Nietzsche en Italie commença officiellement en 1908 avec l'article de Mussolini « La filosofia della forza »<sup>76</sup> qui était une réponse à la conférence du député Treves portant sur la philosophie de *Der Wille zur Macht* (*La volonté de puissance*)<sup>77</sup>. Dans cet article, considéré comme la première expression concrète de l'idéologie mussolinienne<sup>78</sup>, le futur Duce ne semble ni un lecteur occasionnel ni un lecteur inexpérimenté de l'œuvre de Nietzsche, dont il n'hésite pas à exalter la dimension antisystématique de la philosophie et son aspect foncièrement antiallemand<sup>79</sup>. Le *superuomo* mussolinien ne possède pas les traits de l'esthète décadent de D'Annunzio mais ceux des *homines novi*. La conception darwiniste de l'évolution de l'espèce nourrit la vision mussolinienne de cet homme nouveau qui saura dépasser l'homme comme l'homme a dépassé le singe<sup>80</sup>, et sera capable de vivre par-delà le bien et le mal en bâtissant un futur meilleur. Pour Mussolini, le *superuomo* est également le symbole d'une période angoissante et tragique qui s'abat sur une Europe en quête de nouvelles sources de plaisirs, de beautés et d'idéaux<sup>81</sup>. Le surhomme mussolinien, au cri d'une seule devise – « *Nulla è vero, tutto è permesso !* »<sup>82</sup> – saura bâtir un monde nouveau en faisant table rase de toutes les valeurs anciennes et en combattant contre deux ennemis redoutables : Dieu et les masses<sup>83</sup>. Comme le souligne Eugenio Garin, dans cette phase cruciale de sa réception politique, Nietzsche

---

<sup>73</sup> Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, « Critica letteraria », 1960, p. 29.

<sup>74</sup> Cf. Domenico Fazio, *Il caso Nietzsche. La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940*, Milano, Marzorati, « La fatica del concetto : ricerche filosofiche », 1988, p. 26.

<sup>75</sup> Guy Tosi a reconstruit l'histoire de la découverte de Nietzsche par D'Annunzio et fait remarquer que le poème *La Nave* publié dans *Nuova Antologia* en 1892 portait déjà les traces d'une référence directe à *Ainsi parlait Zarathoustra*. Cf. Guy Tosi, « D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894) », *Annali di Italianistica*, II, septembre-décembre 1973, p. 481-513.

<sup>76</sup> Benito Mussolini, « La filosofia della forza (postille alla conferenza dell'on. Treves) », *Il Pensiero romagnolo*, n. 48, 49, 50, 29 novembre, 6 e 13 décembre 1908, in *Scritti politici*, a cura di Enzo Santarelli, Milano, Feltrinelli, « Scrittori politici italiani », 1979, p. 99-109.

<sup>77</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig, Neumann, 1906.

<sup>78</sup> Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1883-1929*, Torino, Einaudi, « Biblioteca di cultura storica », 1965, p. 60.

<sup>79</sup> Benito Mussolini, *Scritti politici*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 108.

représente aux yeux de Mussolini une sorte d'enjeu politique au sein du débat socialiste, plus précisément entre les socialistes conservateurs représentés par Treves et les révolutionnaires dont fait partie Mussolini. Ce dernier voulut en quelque sorte plier le chant de l'individualisme de Zarathoustra pour en faire l'instrument de sa propagande révolutionnaire et mieux creuser son sillage au sein du parti<sup>84</sup>.

### **Entre la politique et l'esthétique : le *superuomo*, de Morasso à Marinetti**

À la jonction entre réception littéraire et utilisation politique de la philosophie de Nietzsche, on trouve l'œuvre de vulgarisation de Mario Morasso, journaliste, sociologue et anthropologue qui joua un rôle important dans l'histoire de la culture italienne moderne. Sur une base culturelle positiviste, Morasso avait été un lecteur attentif de l'œuvre de Stirner et de Nietzsche qu'il aurait lu pour la première fois en traduction française et en version anthologique<sup>85</sup>. L'année de la mort de Nietzsche, le journaliste écrivit une étude sur sa théorie esthétique dans laquelle le philosophe de Bâle était présenté comme le libérateur de « ogni precetto divino come da ogni imperativo categorico »<sup>86</sup>. Considéré par Giovanni Papini comme le seul véritable disciple de Nietzsche en Italie<sup>87</sup>, Morasso ne se revendiqua jamais ouvertement de la pensée du philosophe, sauf pour son « edonismo come frutto della volontà di potenza »<sup>88</sup>. Dans son premier livre *Uomini e idee del domani. L'egoarchia*<sup>89</sup>, Morasso élabore le concept d'*egoarchia*, une formule qui semble pasticher des philosophèmes pris à la fois de Stirner et de Nietzsche. Cette notion fait référence littéralement au *pouvoir de l'égo* : celui des meilleurs, des plus forts, voire des *surhommes* aptes à gouverner le monde. Dans ce texte, il pousse à l'extrême une conception du Moderne comme refus du socialisme et d'une quelconque idée d'égalité et de solidarité entre les hommes. Une société véritablement moderne serait pour lui hautement hiérarchique, farouchement sexiste, une société où seulement les *egoarchi*, les « mâles dominants », auraient le droit d'être respectés et d'être servis par les autres membres de la communauté. Morasso considère en outre que l'ère moderne ne serait que le moment de passage d'une civilisation barbare et inférieure à une civilisation supérieure et militaire. La

---

<sup>84</sup> Eugenio Garin, « Nietzsche in Italia », *Rivista critica di storia della filosofia*, 1975, n. 30, p. 104-108.

<sup>85</sup> Cf. l'anthologie de Leuterbach et Wagnon, *À travers l'œuvre de Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, Paris, Schulz, 1893, 92 p. Des extraits des œuvres de Nietzsche paraissent de 1888 à 1894 dans plusieurs revues françaises telles que *Le Figaro*, *La Revue Blanche*, *La Revue des deux Mondes* et *Le Mercure de France*.

<sup>86</sup> Mario Morasso, « Il sistema di F. Nietzsche e la sua teoria estetica », in *Felgrea*, 2, n. 6, 1900, p. 504.

<sup>87</sup> « Per ora l'unico che in Italia appaia continuatore del Nietzsche è il Morasso, e non si direbbe davvero che dia, in questo caso, ragione al suo aspiratore », Giovanni Papini, « La vendita di Nietzsche al minuto », *Leonardo*, Nuova Serie, 1904, marzo, p. 25.

<sup>88</sup> Carlo Ossola, « Le creature meccaniche di Mario Morasso », in Mario Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1994, p. XIII.

<sup>89</sup> Mario Morasso, *Uomini e idee del domani. L'egoarchia*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1898, 318 p.



tendance belliciste et, en général, la tendance au conflit, est perçue en effet par Morasso comme un signe distinctif de la Modernité, voire d'une nouvelle forme de modernisme<sup>90</sup>.

Justifiant une interprétation strictement belliciste d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, Morasso interprète *la volonté de puissance* de l'*Übermensch* comme une forme de *superegoismo individualistico* permettant aux peuples les plus forts et belliqueux d'être non seulement les plus influents dans l'arène internationale, mais également les plus aptes à survivre. L'apologie du Moderne chez Morasso se mélange également à un vif regret de l'Ancien : dans *La nuova arma (La macchina)*<sup>91</sup> le Moderne est une façon de récupérer le meilleur du temps passé ; pour étrange que cela puisse paraître, la civilisation de la machine est en même temps, pour Morasso, la civilisation du retour au primitif, certes *revisitée*. L'homme de l'avenir est le vrai nouveau barbare qui fusionne avec la machine et se transforme en une roue dans l'engrenage de la Modernité. La force de la machine serait par elle-même un facteur d'excitation de l'énergie humaine et agirait contre la décadence de l'esprit, contre la forme la plus pernicieuse de *nihilisme passif*, pour reprendre une formule chère à Nietzsche<sup>92</sup>. Enfin, l'homme de la Modernité est un individu à l'égo disproportionné capable de rivaliser ouvertement avec la Nature à laquelle il lance son défi. Dans cette perspective Morasso n'hésite pas à évoquer une filiation directe avec la notion de nature chez Nietzsche : « Nietzsche non ha bisogno di falsare la natura perché questa approvi il suo sistema e lo consacrì necessario e morale, poiché il suo sistema è per l'appunto l'emanazione rigida diretta della natura, considerata [...] esclusivamente a secondo di quel suo cieco e terribile impulso che crea e distrugge »<sup>93</sup>. En devenant seigneur de forces magnifiques et terribles, l'homme moderne de Morasso, tel un nouveau Prométhée, inaugure une nouvelle forme d'héroïsme *immoral* et *naturel* dont le qualificatif le plus approprié n'est pas *superomistico* mais *superegoistico*.

La construction de l'homme nouveau par Marinetti serait proche, d'une part, de l'évolutionnisme biologique et du darwinisme social de Mussolini, de l'autre, du machinisme de Morasso dont il s'inspire quand, dans son premier manifeste<sup>94</sup>, il compare la voiture de

---

<sup>90</sup> Pour un éclairage de la problématique, voir Piero Pieri, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Bologna, Clueb, 1993, 230 p.

<sup>91</sup> Mario Morasso, *La nuova arma (La macchina)*, Torino, Fratelli Bocca Editori, « Piccola biblioteca di Scienze moderne », 1905, 92 p.

<sup>92</sup> Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes, Automne 1887-Mars 1888*, in *Œuvres philosophiques complètes*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 27-29.

<sup>93</sup> Mario Morasso, « Il sistema di F. Nietzsche e la sua teoria estetica », *op. cit.*, p. 518.

<sup>94</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, présentation de Giovanni Lista, Paris, Séguier, « Carré d'art », 1996, p. 17.

course à *La Victoire de Samothrace*<sup>95</sup>. Comme le fait remarquer à juste titre Serge Milan, dans ce réservoir d'inspirations à la fois positivistes et vitalistes, la référence à l'œuvre de Lamarck serait essentielle et elle retiendrait l'attention de Marinetti bien plus que celle de Darwin<sup>96</sup>. La thèse transformiste de Lamarck est d'ailleurs citée dans un passage de *L'homme multiplié* dans lequel Marinetti évoque les caractéristiques de son idéal « non humain »<sup>97</sup>. « L'esprit du Modernisme et le style des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>98</sup> semblent trouver une synthèse parfaite dans l'invention d'un personnage orgiastique et militaire : *Mafarka*, protagoniste du roman africain de Marinetti. *Mafarka le futuriste*, défini comme « le plus haut document de la mytho-poétique futuriste »<sup>99</sup>, est une sublimation de l'esprit individualiste, prêt à maîtriser un monde dans lequel il faut combattre. Dans la *Dédicace* à *Mafarka* on retrouve les accents impérieux du *Prologue* de *Zarathoustra* : le ton péremptoire des idées formulées « à coups de marteau » dans la ferme conviction qu'un livre peut avoir un effet explosif, exactement comme un homme peut avoir, comme l'écrit Nietzsche, l'effet d'une « dynamite »<sup>100</sup>. Fin connaisseur de l'œuvre de Nietzsche qu'il lut sans aucun doute à travers la médiation d'autres auteurs tels que Georges Sorel<sup>101</sup>, Marinetti s'employa néanmoins à revendiquer son indépendance artistique et idéologique, et alla jusqu'à une violente prise de distance, notamment par rapport à ce qu'il taxait de passéisme irrémédiable :

Nella nostra lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentemente l'ideale e la dottrina di Nietzsche. Mi preme dimostrare qui che la critica si è assolutamente ingannata, nel considerarci dei nuovi nietzschiani. Vi basterà infatti considerare la parte costruttiva dell'opera del grande filosofo tedesco, per convincervi che il suo Superuomo, generato nel culto filosofico della tragedia greca, suppone in suo padre un ritorno appassionato verso il paganesimo e la mitologia.<sup>102</sup>

<sup>95</sup> « Fu detto per l'alata e decapitata Vittoria di Samotraccia [...] che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda, orbene [...] anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la folle velocità di cui è capace », Mario Morasso, *La nuova arma (La macchina)*, op.cit., p. 78. Alors que Marinetti élabore sa comparaison entre le chef-d'œuvre grec et l'automobile de course, Morasso se réfère à la locomotive des nouveaux chemins de fer.

<sup>96</sup> Serge Milan, *L'antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 26-27.

<sup>97</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, in *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milano, 1915, maintenant in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1983.

<sup>98</sup> Gérard-Georges Lemaire, *La Caféine d'Europe*, Préface à Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le Futuriste*, Paris, Christian Bourgeois, 1984, p. 10.

<sup>99</sup> Giovanni Lista, *F.T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme*, Paris, Séguier, 1995, p. 61.

<sup>100</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, VIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 333.

<sup>101</sup> Serge Milan, « Mythe et violence : Georges Sorel dans les manifestes du Futurisme italien », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 6 mars 2008, consulté le 5 octobre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/634>.

<sup>102</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Contro i professori*, in *Guerra sola igiene del mondo*, op. cit., p. 306.

Comme l'a solidement démontré Serge Milan, les dettes de Marinetti à l'égard de Nietzsche furent nombreuses et profondes. La posture marinettienne face à la société artistique et culturelle de son temps serait le fruit d'une réappropriation, voire d'une « radicalisation » de la lecture de la seconde *Considération Inactuelle*<sup>103</sup>. C'est précisément cet écrit de jeunesse de Nietzsche intitulé *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* qui permettrait de remonter aux sources mêmes de l'antipasséisme marinettien<sup>104</sup>.

L'*Übermensch* de Marinetti incarné par Mafarka est donc moins un surhomme païen et mythique qu'un *superuomo* africain dont l'esprit est antithétique à celui des hommes de la vieille Europe pétris de culture livresque. « Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato dalla polvere delle biblioteche, l'uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà »<sup>105</sup>, écrit-il dans son violent pamphlet contre la passion professorale du passé et la manie des antiquités. Mafarka n'a rien non plus du mythe du bon sauvage d'ascendance rousseauiste nourri de la croyance en l'innocence première de la nature. Sur la base d'une interprétation généalogique de la morale, dans la perspective ouverte par Nietzsche, Mafarka porte en lui l'essence d'un monde archaïque où les codes moraux n'ont pas lieu d'être car seule compte la loi des instincts primaires. D'autre part, en accord avec le machinisme de Morasso, les pouvoirs de Mafarka sont assimilés à l'énergie du métal et à la puissance de la vitesse qui créent une sorte de dédoublement de l'homme futuriste. Autrement dit, l'hypothèse de Marinetti implique la foi en un type d'homme entièrement nouveau :

Il faut préparer aussi la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur [...] Il faut reconnaître que nous aspirons à la création d'un type inhumain, en qui seront abolis la douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour, seuls poisons corrosifs de l'interminable énergie vitale<sup>106</sup>.

Il y a sans doute au sein de cette utopie marinettienne la vision d'un univers fondé sur un dynamisme incessant conduisant à une évolution volontariste et nécessaire, rêvée également par Nietzsche et cristallisée dans la célèbre formule du *Prologue* de Zarathoustra : « L'homme est quelque chose qui se doit surmonter »<sup>107</sup>. Exactement comme le funambule de Nietzsche,

---

<sup>103</sup> Serge Milan, *L'antiphilosophie du futurisme*, op. cit., p. 114.

<sup>104</sup> Ibid., p. 109.

<sup>105</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Contro i professori*, in *Guerra sola igiene del mondo*, op. cit., p. 307.

<sup>106</sup> Giovanni Lista, *F.T. Marinetti*, op. cit., p. 74.

<sup>107</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, VI, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

cet homme qui est, « corde, entre bête et surhomme tendue »<sup>108</sup>, Mafarka est un héros messianique et dionysiaque<sup>109</sup>. Enfin, il est précisément cet homme nouveau qui renie la dichotomie platonico-chrétienne entre l'âme et le corps, à l'origine, selon Nietzsche, du plus grand attentat à l'humanité perpétré par l'esprit pernicieux du *socratisme*<sup>110</sup>.

### **Le futurisme, un art nietzschéen du devenir?**

Depuis le travail monumental de Giorgio Colli etazzino Montinari qui ont réalisé la première édition critique des œuvres complètes de Nietzsche<sup>111</sup>, il n'est plus légitime de parler de *La volonté de puissance* comme d'un texte établi<sup>112</sup>. Pourtant, par une terrible ironie de l'histoire, ce fut précisément l'ouvrage auquel quasiment tous les premiers exégètes imputèrent le thème central de la philosophie politique nietzschéenne, celle à laquelle le nationalisme allemand et, d'une certaine manière, le fascisme italien puisèrent pour bâtir leur propagande nationaliste et raciale<sup>113</sup>.

En tout état de cause, la question du statut à donner aux formules *surhomme* ou *volonté de puissance* dans l'œuvre publiée de Nietzsche et dans les fragments posthumes<sup>114</sup> prête toujours le flanc à des spéculations longuement débattues<sup>115</sup>. Prônant une lecture fondée d'un côté sur le sens de la *probité*, de l'autre sur l'art de la *rumination*, c'est sans doute à un autre niveau que celui de la politique qu'il faudrait rechercher l'importance de l'influence nietzschéenne dans l'esthétique marinettienne.

Comme l'a déjà souligné Luciano De Maria, si Morasso interprète la *volonté de puissance* essentiellement comme pouvoir de suprématie des plus forts, et donc, au sens strict, de

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>109</sup> À la différence de son pendant Kabango dans la pièce théâtrale *Le Tambour de feu* écrite entre 1921 et 1922 comme une sorte d'allégorie négative de *Zarathoustra*.

<sup>110</sup> Une critique acérée du « socratisme esthétique » est déjà présente dans un long passage de *La naissance de la tragédie*. Cf. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, I/1, textes et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacou-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 94.

<sup>111</sup> Pour un éclairage exhaustif sur les origines de l'édition Colli-Montinari, voir Giuliano Campioni, *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione Colli-Montinari. Con lettere e testi inediti*, Pisa, ETS, 1992, 480 p.

<sup>112</sup> Cf.azzino Montinari, *La volonté de puissance n'existe pas*, texte établi et postfacé par Paolo D'Iorio, traduit de l'italien et précédé d'une note de Patricia Farazzi et Michel Valensi, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, 192 p.

<sup>113</sup> Cf. Arno Münster, *Nietzsche et le nazisme*, Paris, Kimé, « Manuscrits retrouvés », 1998, 147 p. Pour une synthèse des vulgates fascistes de Nietzsche, voir Antimo Negri, *Nietzsche nella pianura. Gli uomini e la città*, Milano, Spirali/Vel, 1993, p. 209-225.

<sup>114</sup> Sur les dix-huit volumes de la traduction française de l'édition Colli-Montinari parue chez Gallimard, environ douze volumes sont occupés par les fragments posthumes. Suivant un ordre chronologique strict, ils ont le mérite de permettre au lecteur de suivre l'histoire de l'éclosion des pensées nietzschéennes depuis leur origine jusqu'à leur dépassement, comme cela est le cas pour le concept de *volonté de puissance*.

<sup>115</sup> Cf. à ce propos, l'étude de Marc de Launay, « Le statut de la volonté de puissance dans l'œuvre publiée de Nietzsche », in Marc Crépon (dir.), *Nietzsche*, Paris, L'Herne, 2000, p. 339-360.

« puissance sociale d'une élite »<sup>116</sup>, Marinetti se révèle un exégète bien plus fin de l'œuvre du philosophe de Bâle. Le concept de *volonté de puissance* tel qu'il est exposé dans des ouvrages comme *Zarathoustra* ou la pseudo *Volonté de puissance* est une entité autrement plus complexe qui ne peut nullement se résumer à l'interprétation caricaturale et grotesque d'une simple aspiration au pouvoir<sup>117</sup>. Si les limites imposées par ce court exposé nous empêchent de proposer ne serait-ce qu'un état des lieux sommaire de cette vaste question, nous nous limiterons à énumérer, de manière très schématique, les trois caractéristiques essentielles de ce phénomène. La *volonté de puissance* est d'abord un processus vital se caractérisant par une instantanéité absolue et impliquant l'absence du statut de sujet<sup>118</sup>. Enfin et surtout nous soulignerons le troisième élément sans doute essentiel pour notre propos : la *volonté de puissance* est un processus vital qui recèle une dynamique incessante vers le devenir et l'advenir, et plus encore vers le dépassement perpétuel. Finalement la *volonté de puissance*, c'est-à-dire l'essence même de la vie<sup>119</sup>, est pour Nietzsche un processus sans sujet impliquant un mouvement d'accroissement permanent et aboutissant au changement incessant de toute chose. S'il est indéniable que l'on retrouve chez Marinetti un élan vital dans la même perspective nietzschéenne d'un renversement du pessimisme de Schopenhauer, il est également vrai que le futurisme marinettien est un art centré précisément sur le transitoire et le périssable. Selon Giovanni Lista, la signification la plus profonde des manifestes de Marinetti serait, « la nécessité d'inscrire l'art et la création sous le signe de l'éphémère »<sup>120</sup>. Autrement dit, le futurisme se fonde sur une vision du monde héraclitéen où la réalité est perçue comme flux ininterrompu et où chaque être, dans ce monde, n'existerait que sous le signe du *devenir*. C'est sur ce point précis qu'il est possible d'établir un lien fécond avec la conception nietzschéenne de la *volonté de puissance* du *surhomme*. On peut en effet saisir dans l'art marinettien le même sens du *recommencement perpétuel* qui fonde le premier discours de Zarathoustra et qui martèle plusieurs pages des fragments posthumes nietzschéens.

---

<sup>116</sup> Luciano De Maria, « Marinetti e il futurismo », in Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme : études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Avant-gardes », 1977, p. 113.

<sup>117</sup> Pour un panorama de la problématique, voir Wolfgang Müller-Lauter, *Nietzsche. Physiologie de La Volonté de puissance*, traduit de l'allemand par Jeanne Champeaux, textes réunis et précédés de *Le Monde de la Volonté de puissance* par Patrick Wotling, Paris, Allia, 1998, 184 p.

<sup>118</sup> Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes*, VII, Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Paris, Gallimard, 1971, p. 241-242.

<sup>119</sup> Gianni Vattimo, *I significati della volontà di potenza*, in Id., *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, « Saggi tascabili », 2007, p. 357.

<sup>120</sup> Giovanni Lista, Introduction à *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 25.

Mais c'est encore à un autre niveau que nous pouvons mieux saisir ce rapport fécond. Si le futurisme a été défini comme une sorte de « religion dionysiaque-ésotérique »<sup>121</sup> c'est sans doute aussi à cause du lien avec l'une des pensées les plus ésotériques et complexes qui se nichent au cœur de la dernière philosophie nietzschéenne et qui accompagnent étroitement les notions de *volonté de puissance* et de surhomme, à savoir la pensée de l'*éternel retour*. Cette pensée nietzschéenne abyssale<sup>122</sup> qui se trouve explicitée dans un chapitre clé de *Zarathoustra*<sup>123</sup> et cristallisée dans l'image du pâtre<sup>124</sup> est présentée par la plupart des exégètes suivant la double perspective d'une pensée cosmologique<sup>125</sup> et d'une pensée éthique et sélective<sup>126</sup>. En effet, si la pensée de l'*éternel retour* qui trouve chez Dionysos son dieu tutélaire anti-chrétien<sup>127</sup> était considérée en tant que pratique agissant sur l'homme, elle répondrait à la logique de la sélection ou de l'éducation<sup>128</sup>.

Or, s'il est vrai que la détermination centrale du *surhumain* serait la capacité à surmonter, ce qui doit être surmonté n'est pas une espèce d'homme en particulier, mais la fixation de l'humanité tout entière sous une forme pulsionnelle particulière, à savoir le type nihiliste prédominant dans la culture occidentale moderne. L'approche biologique ou darwiniste serait en ce sens totalement insuffisante pour saisir le concept de *surhumain*. Comme l'explique Nietzsche, le problème qui se pose n'est pas celui de l'évolution de l'espèce, mais un problème de culture, à savoir quel type d'homme il faut éduquer pour qu'il soit capable d'intérioriser la doctrine de l'*éternel retour*<sup>129</sup>. Celle-ci est définie précisément par Nietzsche comme « un mouvement cyclique absolu et infiniment répété de toutes choses – cette doctrine de Zarathoustra – [qui] *pourrait*, tout compte fait, avoir déjà été enseignée par Héraclite »<sup>130</sup>. C'est précisément à la lumière d'une exégèse différée et apaisée de l'œuvre de Nietzsche qu'il est sans doute possible de mieux entendre l'écho du chant de Zarathoustra, lequel a eu un retentissement certain autant dans la sphère politique du futurisme que dans celle esthétique.

<sup>121</sup> Giovanni Lista, Introduction à *Le futurisme*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>122</sup> Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, traduit de l'allemand par Jacques Benoist-Méchin, édition revue et complétée par Olivier Mannoni, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 1992, p. 252.

<sup>123</sup> Friedrich Nietzsche, *De la vision et de l'énigme*, in Id., *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 175-179.

<sup>124</sup> Pour une lecture saisissante de ce chapitre de *Zarathoustra*, cf. Paolo D'Iorio, « L'éternel retour. Genèse et interprétation », in Marc Crépon (dir.), *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 361-389.

<sup>125</sup> Pour une analyse récente de la problématique, cf. Paolo D'Iorio, « Le temps cyclique chez Nietzsche et Boltzmann », in B. Binoche et A. Sorosina (dir.), *Les historicités de Nietzsche*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 127-146.

<sup>126</sup> Dans cette perspective, voir surtout Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, « Philosophes », 1965, p. 40.

<sup>127</sup> « Dionysos présentait que la vie n'a pas à être jugée, qu'elle est assez juste, assez sainte par elle-même – or, à mesure que Nietzsche avance dans son œuvre, la vraie opposition lui apparaît non plus même Dionysos contre Socrate, mais Dionysos contre le crucifié », *Ibid.*, p. 35.

<sup>128</sup> Cf. Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, « Questions », 1995, 384 p.

<sup>129</sup> Friedrich Nietzsche, « Pourquoi j'écris de si bons livres », in *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 276-284.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 288.

Ainsi la jonction profonde entre le *surhomme*, la *volonté de puissance* et l'*éternel retour* dans une perspective marinettienne apparaîtrait au grand jour : seul l'*Übermensch*, (l'*oltreuomo*<sup>131</sup>) ou *homme multiplié*, serait capable non seulement de vouloir la nécessité inéluctable du devenir, mais aussi d'aimer<sup>132</sup> la règle inhérente au devenir, à savoir le principe d'anéantissement et de recommencement perpétuel de toute chose au sein du cycle de la vie. C'est ainsi que l'amour du devenir et la passion pour le transitoire deviendraient pour Nietzsche, comme pour Marinetti, la seule « métaphysique d'artiste »<sup>133</sup> possible ; la seule, voire l'unique forme d'éternité, car l'homme pour lequel « le Temps et l'Espace sont morts hier » vit déjà dans l'absolu de « l'éternelle vitesse omniprésente »<sup>134</sup>.

Francesca BELVISO (Université de Picardie)

---

<sup>131</sup> Une partie de la littérature critique a définitivement abandonné le terme de *superuomo* à la faveur de celui d'*oltreuomo*. Voir Gianni Vattimo, *L'oltreuomo e il mondo liberato*, in *Il soggetto e la maschera*, op. cit., p. 283-348. Voir également Id., *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, « I Filosofi », 1985, p. 71, (n. 5).

<sup>132</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, op. cit., p. 275.

<sup>133</sup> Id., *Essai d'autocritique*, in *Œuvres philosophiques complètes*, I/1, Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 27.

<sup>134</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, op. cit., p. 17.

## **1915-1918 : sull'avanguardia e l'uso pubblico della storia. Anticipazioni su una selezione di scritti di propaganda bellica di Anton Giulio Bragaglia.**

Prima di entrare nel merito dell'argomento è necessaria una precisazione.

Questo scritto prosegue alcune ricerche da me avviate tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del Novecento sulla grafica di Enrico Prampolini e confluite, poi, sia nell'antologica dell'artista tenutasi, nel 1991, al Palazzo delle Esposizioni di Roma sia nella mostra, allestita a Macerata nel 1996, sul futurista marchigiano Ivo Pannaggi<sup>135</sup>.

Già in quelle sedi evidenziavo come in un approccio storiografico l'analisi dell'illustrazione debba intendersi, anche, come un lavoro sulle fonti della cultura umanistica del Novecento ribadendo, in tal modo, la necessità - sul piano del metodo - di lavorare sullo spoglio delle riviste e dei quotidiani<sup>136</sup>.

Così, da un percorso che aveva come obiettivo la ricostruzione del corpus di opere grafiche di Enrico Prampolini e, a seguire, di Ivo Pannaggi emerse un consistente nucleo di materiali da cui affioravano aspetti importanti per il dibattito culturale in Europa nella prima metà del XX<sup>o</sup> secolo<sup>137</sup>.

In particolare, la ricognizione centrata su Prampolini illustratore rafforzava il legame, già certamente noto agli studiosi, tra questi e Anton Giulio Bragaglia sottolineando, inoltre, un impegno, tra il 1915 ed il 1918, nella pubblicistica di guerra<sup>138</sup>.

Una collaborazione, quella tra Prampolini e il regista e drammaturgo d'avanguardia, autore, si ricordi, del manifesto del Fotodinamismo, che è stata oggetto, in tempi recenti, di un

---

<sup>135</sup> Enrico Crispolti, Rosella Siligato (a cura di), *Prampolini dal futurismo all'informale* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo – 25 maggio 1992), Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, p. 520. Per quanto riguarda il mio contributo si veda « Prampolini illustratore », ivi, p. 56-76, oltre alla schedatura, sempre a mia cura, dell'opera grafica presente nelle diverse sezioni della mostra e del volume. Su Pannaggi : Gabriella De Marco, « Ivo Pannaggi attraverso l'illustrazione e la caricatura », in Enrico Crispolti (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista* (catalogo della mostra, Macerata, Palazzo Ricci, Pinacoteca Comunale 22 luglio – 25 ottobre 1995), Milano, Mazzotta, 1995, p. 83-102.

<sup>136</sup> Invio, inoltre, ai miei contributi su *L'Ora di Palermo*, vedi : « Fonti del XX secolo : 1918-1930. Tredici anni di vita culturale sul quotidiano L'Ora », in *Avanguardia. Rivista di Letteratura contemporanea*, 2006, 28/10, p. 35-58 ; *L'Ora. La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano. Fonti del XX secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 125 ; *L'Ora di Palermo 1909-1943. Lo spoglio degli articoli su F. T. Marinetti e il futurismo e sulla Biennale di Venezia. Fonti del XX<sup>o</sup> secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, p. 95.

<sup>137</sup> Invio alla nota 1 di questo scritto.

<sup>138</sup> Anton Giulio Bragaglia (Frosinone 1890 - Roma 1960), Enrico Prampolini (Modena 1894 - Roma 1956). Riguardo le illustrazioni di guerra realizzate da Prampolini per scritti e volumi a firma di Anton Giulio rimando al catalogo della citata mostra romana del 1991 e, in particolare, alle schede a mia firma. Invio, inoltre, a Diego Arich De Finetti, « Prampolini teorico e pubblicista. L'affermazione dell'artista tra il 1912 e il 1925 » in Enrico Crispolti, Rosella Siligato (a cura di), *Prampolini dal futurismo all'informale, op. cit.*, p. 38-55.



mio intervento proposto nell'ambito di un convegno internazionale sul primo conflitto mondiale e in cui ho ripreso l'indagine sull'illustrazione del modenese. "Interpretazioni grafiche", possono definirsi quelle realizzate dall'artista pubblicate su quotidiani e riviste dove ricorre, di frequente, anche la firma di Anton Giulio Bragaglia<sup>139</sup>.

Così, la perlustrazione sull'illustrazione di Prampolini, nell'inevitabile rapporto tra figura e testo, ha orientato i riflettori su una componente della produzione di Anton Giulio qual è quella della comunicazione di guerra.

I materiali a firma di Bragaglia andranno, dunque, ulteriormente studiati e contestualizzati alla luce, anche, di ineludibili indagini d'archivio.

In questa sede presento due testi oggetto di una fase di studio iniziale e suscettibili, come tali, di ulteriori, quanto necessari, approfondimenti<sup>140</sup>.

Prenderò, quindi, in considerazione, su queste pagine, « La maschera della guerra » del 1° aprile del 1915<sup>141</sup> e « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina » del 1° gennaio del 1918<sup>142</sup> pubblicati su *Varietas. Casa e famiglia*.

Si tratta di due scritti che s'inseriscono, evidentemente, in quel filone volto alla demonizzazione del nemico, proprio della prima guerra mondiale. Tuttavia, se ad una lettura

---

<sup>139</sup> Mi riferisco al convegno, i cui atti sono in corso di pubblicazione, *The Great War and culture. A conference on the unseen but momentous changes the Great War wrought on those who lived through it*, Atti del convegno svoltosi presso The University of Notre Dame London Center, dal 20 marzo al 22 marzo 2014, al quale ho partecipato con il testo « The illustration of War by Italian Artist Enrico Prampolini ». Si veda, inoltre : Gabriella De Marco, « Raffigurare la Grande guerra, elaborare il ricordo. L'illustrazione di propaganda di Enrico Prampolini », in Laura Auteri, Matteo Di Gesù, Salvatore Tedesco (a cura di), *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi in Europa (1870-1922)*, Roma, Carocci, 2015, p. 275-285. Per quanto attiene alcune delle riviste che hanno ospitato la collaborazione di articoli di Anton Giulio illustrati da Prampolini ricordo, pur non fornendo in questa sede l'elenco esaustivo : *Le Cronache di attualità, Noi e il mondo. Rivista mensile della Tribuna, La Donna. Bollettino illustrato dell'opera femminile italiana per la guerra* oltre naturalmente a *Varietas. Casa e Famiglia*. È bene sottolineare come, ad esempio, *Le Cronache di attualità*, dirette da Bragaglia a partire dal 1916, uscirono con il sottotitolo : « in attesa della vittoria delle armi si ingaggi la guerra civile del cervello e delle opere ». Invio, infine, al mio testo e all'apparato di schede pubblicato nella citata mostra antologica del 1991. Cf. nota 1.

<sup>140</sup> La complessità di interessi di Anton Giulio Bragaglia ribadisce, ancor più nella prospettiva storica, l'attualità del nostro riguardo alle ricerche successive dell'avanguardia non solo italiana. Una complessità che presenta, pur nel rispetto della specificità degli ambiti specialistici, molte zone ancora da approfondire mediante la costruzione di un percorso unitario. Mi appare, dunque, fondamentale in questa fase una ricognizione degli scritti di Anton Giulio e l'auspicata fruibilità del suo archivio. Archivio i cui materiali erano raccolti nella sede romana del Centro Studi Vigliani Bragaglia. Allo stato attuale, per quanto mi consta, non si hanno notizie dell'ubicazione dell'archivio né di un trasferimento dello stesso in altra sede. Chi scrive ha usufruito nel periodo compreso tra il mese di marzo e l'ottobre del 2017 di un congedo di studio su arte, archivi e fonti della cultura contemporanea in cui ha approfondito il tema delle fonti della cultura greco e romana nella ricerca artistica del primo Novecento, con particolare attenzione agli scritti di A. G. Bragaglia.

<sup>141</sup> Anton Giulio Bragaglia, « La maschera della guerra », in *Varietas. Casa e Famiglia*, 136/XII, 1° aprile 1915, p. 634-640. Dello stesso autore e sul primo conflitto mondiale pur inviando al mio studio citato nella nota 1 di questo scritto, ricordo *Territori Tedeschi di Roma*, Firenze, Nalato Editore, 1918. Preciso, inoltre, che i riferimenti bibliografici presenti nel testo "si limitano" ai testi effettivamente consultati dall'autrice.

<sup>142</sup> Anton Giulio Bragaglia, « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina », in *Varietas. Casa e Famiglia*, 165/XV, 1° gennaio 1918, p. 17-21.

superficiale possono ascrivere, semplicemente, a quella prevedibile funzione di propaganda che caratterizzò tutti gli stati belligeranti racchiudono, proprio nella costruzione del testo, alcuni concetti su cui occorrerà soffermarsi.

Nei due articoli ricorrono parole chiave quali guerra necessaria, razza, unitamente all'insistenza, particolarmente nelle pagine del 1918, sul primato della cultura classica intesa come espressione della civiltà del mediterraneo da opporre alla "barbarie tedesca".

Argomentazioni certamente condivise con gran parte dell'opinione pubblica del tempo, eppur con delle specificità, proprie, a mio parere, della formazione eclettica di Anton Giulio. Formazione solitamente ritenuta come di autodidatta e su cui il nostro ha spesso insistito e che lo ha portato a frequentare sia gli ambienti d'avanguardia e futuristi, in particolare, sia a seguire come autore di articoli il lavoro di autorevoli protagonisti dell'archeologia italiana quali, ad esempio, Rodolfo Lanciani e presumibilmente anche Giacomo Boni. Ragione per cui non è pensabile, anche alla luce di altre sue pubblicazioni, relegare l'interesse per l'archeologia soltanto alla prima formazione giovanile coltivata grazie allo zio Albino che lo iniziò agli studi. Studi proseguiti, poi, ad Alatri presso i Barnabiti e, infine, a Roma dagli Scolopi<sup>143</sup>.

Sarà opportuno, dunque, leggere gli scritti anti-tedeschi del regista sia nell'ambito del clima culturale proprio degli anni della prima guerra mondiale sia alla luce della sua formazione specifica.

Questa la premessa.

La grande guerra ebbe, è noto, delle caratteristiche diverse rispetto ai conflitti che si erano svolti sino ad allora sia nella durata nel tempo e nel coinvolgimento delle risorse umane sia nei materiali utilizzati. Ciò comportò, per tutte le nazioni coinvolte, una ricaduta anche sul fronte sociale con effetti dirompenti. Per quanto concerne la società italiana, in particolare, il conflitto portò a conclusione, come da più voci è stato rilevato, il processo risorgimentale e, soprattutto,

---

<sup>143</sup> Invio a : Mario Verdone (a cura di), *Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, a. XXVI, n. 5-6, maggio-giugno, 1965, p. 164. Cito, inoltre, sebbene non entri nel merito dell'argomento affrontato su queste pagine : Marta Braun, « Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia ed Etienne – Jules Marey », in Vivien Greene (a cura di), *Italian futurism 1909-1944 – Reconstructing the universe* (catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 febbraio – 1° settembre 2014), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2014, p. 95-102. Catalogo a cui rimando, anche, per un inquadramento aggiornato relativo alla bibliografia sul futurismo nonostante inspiegabili omissioni. Ricordo, ancora, pubblicato sempre in quegli anni, il volume - del 1915 - a firma dell'artista, *Nuova archeologia romana* edito da Nalato. Infine, in mancanza di un'indagine mirata alla schedatura di tutti i suoi scritti segnalo « Scenografia greco – romana » in *L'Argante : bollettino della Lega di miglioramento fra gli artisti drammatici* pubblicato nel n. 1 del 1905, l'articolo su *La Stampa* del 18 giugno del 1913 sulle scoperte archeologiche presso le terme Antoniniane di Roma. In particolare in quest'ultimo, dal significativo titolo: « Le scoperte archeologiche presso le Terme Antoniniane. La ricchissima casa di Asinio Pollonio » in cui cita il senatore archeologo Lanciani. Sempre Verdone, nel saggio citato, informa, pur non entrando nel dettaglio, di articoli pubblicati tra il 1910 ed il 1913 sugli scavi al Palatino e a Castelporziano e sulla passeggiata archeologica nel foro romano. Ciò fa supporre, verosimilmente, che il nostro fosse aggiornato sugli scavi condotti da Giacomo Boni.

fu lo strumento volto a rafforzare l'identità nazionale sviluppando il senso comune di appartenenza allo stato unitario. Fu necessaria una politica di propaganda volta a coinvolgere la stampa, l'arte, le associazioni di volontariato, gli intellettuali<sup>144</sup>. La costruzione, quindi, di un consenso volto ad "abituare" le masse alla necessità della guerra si intrecciò, per quanto riguarda la penisola, con l'esigenza di rafforzare il processo identitario e con il diffondersi del nazionalismo e del patriottismo. Categorie queste, sebbene non sempre del tutto assimilabili tra loro, che contribuirono, sotto molti aspetti, a preparare un fertile terreno alle derive autoritarie del ventennio fascista.

In questo complesso contesto, i mezzi di comunicazione svolsero, come è noto, un ruolo fondamentale. Che ci sia stata, dunque, sulla scia di quanto ha scritto Mario Isnenghi, una grande guerra degli artisti e degli intellettuali è un dato ormai acquisito<sup>145</sup>.

La prima guerra mondiale, inoltre, favorì la prima esperienza di rapporto collettivo tra società civile e sfera militare diffondendo la cultura di guerra nel sociale. Basti pensare, a riguardo, all'elaborazione dell'iconografia del soldato nell'immaginario collettivo italiano. Figura che procede dalla tipologia del cavaliere e poi del condottiero, sino a quella centrata sul canone dell'atleta greco e del legionario romano<sup>146</sup>.

Per comprendere meglio questo processo cui non è esente, paradossalmente, un autore sperimentale quale fu Anton Giulio Bragaglia, bisogna chiarire che l'Italia, almeno sino ai primi anni del XIX° secolo, non aveva una tradizione militare rispetto, ad esempio, alla Prussia di Bismarck. Ciò perché il primato italiano dall'età medievale e ancor più rinascimentale, non si era fondato sull'aspetto militare.

Nel corso dell'Ottocento, dunque, in pieno processo risorgimentale si pose con urgenza la necessità di lavorare, e su più fronti, anche su questo versante.

Le fonti militari ed ufficiali ci offrono, già nel 1854, l'immagine ideale del soldato, dell'uomo nuovo, frutto di aggressività ed eroismo e basata su caratteristiche quali la forza, l'agilità e la bellezza a somiglianza dei modelli estetici della classicità<sup>147</sup>. L'atleta, su cui si ricordi si modella anche il canone artistico della scultura occidentale, divenne, quindi, modello di guerra in un crescendo di elaborazioni culturali che videro persino Giovanni Amendola,

---

<sup>144</sup> Cf. Mario Isnenghi, *Giornali di trincea 1915/1918*, Torino, Einaudi, 1977, p. 277. Dello stesso autore si veda, anche, *La Grande guerra*, Firenze, Giunti, 2010 (1993), p. 157.

<sup>145</sup> Cf. nota 10.

<sup>146</sup> Lorenzo Benadusi, « Immagine del soldato e militarismo nel nazionalismo italiano dalla grande guerra al fascismo (1914-1923) », in Francesco Perfetti (a cura di), *La grande guerra e l'identità nazionale italiana. Il primo conflitto mondiale nella politica e nelle istituzioni*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 44-71.

<sup>147</sup> Lorenzo Benadusi, *op. cit.*, p. 48.

esponente dell'irredentismo democratico, nel 1911, sulle pagine de *La Voce*, definire « il culto della pace » come l'espressione di una concezione voluttuaria, sibaritica, della vita<sup>148</sup>.

Un concetto ricorrente nella pubblicistica di quegli anni che si riscontra, pure, in alcuni passaggi del testo di Anton Giulio Bragaglia pubblicato nell'aprile del 1915 su *Varietas*<sup>149</sup>.

Passaggi che risentono di un clima generale condiviso. Già prima dell'entrata in guerra dell'Italia si diffuse nella penisola e dal fronte nazionalista, e basti pensare, pur nelle diversità e sfumature, a Enrico Corradini, a Scipio Sighele, a Gabriele D'Annunzio e ai futuristi, la convinzione che l'aspetto palingenetico, rigeneratore della guerra fosse in grado di rinnovare l'indole italiana. Analogamente, ne « La maschera della guerra » del 1915 Anton Giulio Bragaglia vi ribadiva la teoria della guerra necessaria<sup>150</sup>.

L'articolo riflette una visione nazionalista, propria di quegli anni, sulla necessità della guerra al di fuori di ogni valutazione morale e che vuole l'uomo, il maschio, portato istintivamente alla lotta e incline, per natura, al conflitto. Il belligerare diviene evento inevitabile, necessario, fatale, e ciò indipendentemente dalle ragioni di opportunità economiche e geo-politiche che sempre muovono ogni intervento militare<sup>151</sup>.

« Polline », scriveva, infatti, Bragaglia, « donde nasce la morte e la vita : lustrazione tremenda, fecondazione vertiginosa, la guerra, Dea, distrugge per ricreare ; e per questo sia benedetta ! », proseguendo, nelle righe successive, con l'attacco sprezzante di chi vagheggiava la pace : « [...] la fede, la forza, la vita, i destini, rinascono dalla morte che la dea semina nei popoli, per i popoli. [...] Dolce è la pace, che cova il tepore delle fecondazioni quiete, al riparo dell'opera nemica degli elementi ; [...] ma la *pace ad ogni costo* è la viltà, la corruzione dei fiacchi, che credono di pervenire alla felicità, senza possedere la forza, prima base di questa. [...]]. La guerra è la forma più brutale della lotta, bella in ogni caso »<sup>152</sup>.

Argomentazioni che certo s'intrecciano, sul piano dei riscontri, con alcuni aspetti teorici propri del futurismo e già enunciati dal movimento d'avanguardia nel 1911, in occasione della guerra di Libia, unitamente a quelli, anticipatori di alcuni luoghi ascritti tradizionalmente al fascismo, della nazione “maschia” e del mito della virilità<sup>153</sup>.

---

<sup>148</sup> Si veda Giovanni Amendola, « La grande illusione », in *La Voce*, 9/1911, ripubblicato in Angelo Maria Romano (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste - La Voce (1908-1914)*, Torino, Einaudi, 1960, vol. III, p. 304.

<sup>149</sup> Anton Giulio Bragaglia, « La maschera della guerra », *op. cit.*, p. 634-640.

<sup>150</sup> Cf. nota 15. Si veda, inoltre, Scipio Sighele, *Ultime pagine nazionaliste*, Milano, Treves, 1912, p. 38-39.

<sup>151</sup> Anton Giulio Bragaglia, « La maschera della guerra », *op. cit.*, p. 634-640.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 634-635.

<sup>153</sup> Dando per scontata, in questa sede, l'ampia pubblicistica sul ruolo svolto da Marinetti e il futurismo rimando per la necessità dell'interventismo allo studio circostanziato di Sylvie Viglino : « Identità nazionale e identità di genere : Papini e Marinetti contro D'Annunzio », in Laura Auteri, Matteo Di Gesù, Salvatore Tedesco (a cura di), *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi in Europa (1870-1922)*, Roma, Carocci, 2015, p. 109-

Per il movimento fondato da Marinetti, infatti, il mito della guerra rappresentò, sin dagli esordi, un punto centrale dell'elaborazione teorica con puntuali riscontri nella produzione dei testi e delle opere.

Tuttavia, preciso, rispetto alle posizioni espresse da Bragaglia negli articoli qui presi in esame, che il mito della guerra e la necessità dell'interventismo si sposano nel primo futurismo, con il mito della macchina in opposizione, almeno in linea generale, alla cultura antiquaria, al passato, al canone. Per cui, ovviamente, nella modernolatria di Marinetti e compagni non c'è spazio, pur con delle eccezioni, per il Pantheon greco e romano a cui attinge, invece, particolarmente nell'articolo del 1918, Anton Giulio<sup>154</sup>. In comune con le posizioni di Marinetti la retorica nazionalista che si appella ad argomenti quali la razza e il genio italiano<sup>155</sup> e le fonti che procedono da Mario Morasso, Giovanni Papini e i già citati Corradini, D'Annunzio e Sighele<sup>156</sup>.

In questo percorso volto in una prospettiva nazionalista alla costruzione dell'uomo nuovo e in anticipo con le leggi razziali, Bragaglia ricorre, nell'articolo del 1918, al mito della razza per delineare l'identità del soldato e del maschio italiano ispirandosi alla Grecia e alla romanità.

Il richiamo, dunque, da parte del regista e drammaturgo alla civiltà classica mi induce a supporre che le sue fonti includano sia, come è prevedibile, le posizioni del fronte nazionalista, sia l'antropologia e l'archeologia classica. In particolare, mi riferisco all'impatto che queste discipline esercitarono sul piano culturale nella società di quel tempo.

Se l'influenza dell'antropologia sui suoi scritti pubblicati su *Varietas* non è, almeno allo stato attuale degli studi, documentabile sul piano dei riscontri diretti, diversamente l'influenza dell'archeologia (come si evince dai suoi articoli dei primi anni Dieci) è un dato incontrovertibile e non solo in riferimento agli anni della sua formazione iniziale.

Negli anni precedenti l'avvento della prima guerra mondiale e che fanno da sfondo alla guerra di Libia oltre che al cinquantenario dell'unità d'Italia, celebrato nel 1911, come giubileo laico, tra Torino, Firenze e Roma, le due discipline esercitarono un'azione di forte impatto sulla

---

118. Invio, inoltre, al contributo fondamentale di Günter Berghaus, *Futurism and politics : between anarchist rebellion and fascism reaction 1909-1944*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 256. Si veda, ancora, Emilio Gentile, *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*, Roma - Bari, Laterza, 2009, p. 148.

<sup>154</sup> Anton Giulio Bragaglia, « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina », *op. cit.*, p. 17-21. È opportuno precisare, tuttavia, che nello scritto del 1915 l'autore per giustificare la necessità della guerra ricorre ad esempi che attingono a diverse civiltà del passato quali l'assira, la persiana, l'egiziana e ovviamente quella romana.

<sup>155</sup> Sylvie Viglino, « Identità nazionale e identità di genere : Papini e Marinetti contro D'Annunzio », *op. cit.*, p. 109-118.

<sup>156</sup> Per le diverse anime del nazionalismo e per le posizioni degli autori a cui mi riferisco invio al citato contributo di Lorenzo Benadusi. Cf. nota 12.

società di quegli anni generando, inoltre, sul piano sociale e della politica, un meccanismo di reciproche influenze<sup>157</sup>.

Una reciprocità di cui è impossibile non tener conto riguardo a temi quali il colonialismo, il nazionalismo, il mito della razza, il primato della classicità (sia greca sia latina) e conseguentemente della cultura mediterranea, unitamente alle questioni identitarie.

Basti pensare ai contributi di Giuseppe Sergi, fondatore della Società Romana di antropologia, e propugnatore già dalla fine del XIX° secolo, della teoria della stirpe mediterranea<sup>158</sup>.

Le teorie dell'antropologo, infatti, sebbene sviluppatasi già dalla fine del XIX° secolo, ben s'inserivano in un contesto fortemente suggestionato da un nazionalismo legato ai coevi movimenti irredentisti.

Così, in quest'ondata nazionalista le elaborazioni di Sergi centrate sul mito del mediterraneo e della romanità (purché epurata dalle contaminazioni ariane) ebbero una diffusione che travalicò i confini accademici e specialistici.

Sottolineo, inoltre, che nel 1916, l'antropologo, nel discorso fatto nel momento di lasciare l'incarico accademico, ricordava che la prima guerra contro il germanesimo era partita dall'Istituto romano di antropologia e che sempre in quegli stessi anni su *Nuovo Convito* aveva combattuto una battaglia intellettuale, culturale, contro la Germania<sup>159</sup>.

Se, tuttavia, l'apporto di Sergi e dell'antropologia sul pensiero di Anton Giulio deve essere, per quanto mi consta, ancora dimostrato riguardo un ragionamento sulle fonti dirette, diverso è il caso dell'archeologia.

Archeologia intesa non solo come storia dell'arte e degli stili ma come storia delle idee. In particolare, la comunità scientifica di archeologi cercò di sottrarre alla Germania, in quegli anni, per evidenti ragioni anche di carattere identitario e politico e quindi non solo scientifico, l'identificazione tra il modello di educazione nazionale e la Grecia antica. Un aspetto non

---

<sup>157</sup> Per la storia dell'archeologia in Italia invio, rinunciando ad ogni pretesa di esaustività, a Marcello Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Roma - Bari, Laterza 2015, p. 248 e a Andrea Giardina, André Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 336, in particolare al capitolo di Giardina "Dalla rivoluzione francese alla prima guerra mondiale. Miti repubblicani e miti nazionali", p. 117-211, Si veda, ancora, Anna De Pascale, Carlo Maria Fiorentino (a cura di), *La Grande Guerra. L'Italia e il Levante*, (catalogo della mostra, Roma, Archivio Centrale dello Stato, aprile -luglio 2017), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017, p. 296.

<sup>158</sup> Fedra A. Pizzato, « Per una storia antropologica della nazione. Mito mediterraneo e costruzione nazionale in Giuseppe Sergi (1880-1919) », in *Storia del pensiero politico*, 1/gennaio-aprile, 2015, p. 25-52. Invio, in particolare, al paragrafo *La riscossa mediterranea*, p. 13-16.

<sup>159</sup> Giuseppe Sergi discorso pubblicato in *Rivista di Antropologia*, XXI, 1916-1917, p. 251-253, citato nel saggio di Fedra A. Pizzato. Cf. nota 24.

irrilevante proprio se si pensa alle istanze che attraversavano la società italiana ed europea tra i primi anni Dieci e l'accendersi del conflitto mondiale.

Tra la fine del XIX° secolo e i primi anni del Novecento, l'archeologia classica e "il mito della Grecia" contribuirono, in Italia, al rafforzamento e alla formazione dell'identità nazionale, con ripercussioni evidenti in testi e argomentazioni lontane dalle pagine specialistiche e riservate come tali alla comunità accademica.

Il mito del mediterraneo che ha condizionato molta produzione artistica degli anni successivi, dalle riflessioni sul modulo di Le Corbusier, alle ricerche degli astrattisti lombardi sino alle più note proiezioni urbanistiche mussoliniane della città di Roma, prende forma, come è assodato, già nel contesto della Grande Guerra<sup>160</sup>.

Alla luce di queste considerazioni il ricorso da parte di Anton Giulio Bragaglia, nel testo del 1918, al topos ricorrente della classicità come radice incontestabile del primato della civiltà italiana e mediterranea per rafforzare le proprie argomentazioni antitedesche assume, a mio parere, un significato che va oltre la semplice pagina propagandistica<sup>161</sup>.

Pretesto la battaglia di Salamina: ricorrenza lontana nel tempo che godette di fortuna, proprio per il suo evidente potere evocativo, già a partire dal Risorgimento. Le guerre persiane rappresentarono nei secoli, più che degli eventi storici una vera e propria epopea perché simbolo della resistenza di un popolo contro un impero gigantesco qual era quello persiano configurando nella percezione delle coscienze una sorta opposizione culturale tra l'uomo ellenico emblema della libertà, artefice del proprio destino e l'uomo barbaro, suddito e servo di un despota.

Il conflitto che vide opposta la giovane Grecia di Temistocle, poi trionfante, al potente persiano Serse indusse Bragaglia a scriverne di un fatto storico, di un accadimento da leggere, da interpretare, come auspicio di un'aurora, di una rinascita della civiltà europea. Ciò proprio perché simboleggiava la sfida tra un pugno di guerrieri e un'invincibile potenza militare.

Il tema generico della classicità a cui si è fatto ricorso, sovente, nei secoli per i modelli della cultura occidentale, sorta di abito utile per ogni occasione, diviene un elemento importante nel contesto italiano, come ha scritto Lorenzo Braccisi, già nel corso del XIX secolo amplificandosi negli anni della prima guerra mondiale proprio perché ben si presta alla

---

<sup>160</sup> Molti i contributi fondamentali sull'argomento relativo all'E'42 e allo sviluppo urbanistico di Roma ipotizzato da Mussolini. Qui ricordo gli studi di Emilio Gentile, Andreina Ricci, Paolo Nicoloso, Antonio Cederna per cui invio, per brevità, all'apparato presente nel saggio a mia firma « Mussolini e l'uso pubblico della storia : dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell'E'42 » in Davide Lacagnina (a cura di), *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2011, p. 33-48.

<sup>161</sup> In chiusura Bragaglia scrive : « A interrompere la catena di campagne combattute per i diritti di nazionalità nell'ultimo secolo, torna oggi la razza che parla tedesco. Essa si ricaccia in linea con i pirati barbareschi che depredavano le coste del mediterraneo [...] » in « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina », *op.cit.*, p.21.

demonizzazione del nemico<sup>162</sup>. Fronte, in questo caso, tradizionalmente opposto per ragioni, anche, religiose, alla cultura classica, mediterranea e poi cattolica.

Alla luce di queste considerazioni certamente note agli studiosi, i testi pubblicati tra il 1915 ed il 1918 da Bragaglia su *Varietas* rispecchiano, evidentemente, alcuni aspetti centrali del dibattito e delle posizioni di quel tempo. Se, infatti, l'articolo del 1915 è teso a promuovere la necessità della guerra, lo scritto del 1918, uscito nel pieno del conflitto mondiale, è un esempio evidente di ciò che si definisce come uso pubblico della storia, seppur volto in chiave divulgativa.

Lo spunto è offerto, come dichiarato nel titolo, dalla battaglia di Salamina :

Mentre la gloriosa latinità combatte una nuova magnifica lotta per il mantenimento della propria autorità millenaria che Roma impose col più profondo segno, un avveduto caso fa tornare [...] dopo tremila anni, l'anniversario della celebre battaglia di Salamina che segnando il trionfo della civiltà greca, vuol suonare oggi come l'aurora della stessa civiltà europea<sup>163</sup>.

La Grecia, dunque, e poi la romanità sono la culla della civiltà a cui Bragaglia contrappone la dominatrice Germania.

In particolare, e questo è un passaggio interessante, l'azione in Europa svolta dalla Germania è paragonata alla barbara aggressione del potente Xerxès « assalitore », tremila anni prima, « della giovanissima Grecia »<sup>164</sup>.

« Come il persiano », prosegue nel testo Bragaglia, « intuiva nella Grecia, il futuro, grande *pericolo*, così il Kaiser lo vedeva ieri, covando il sogno di una dominatrice Germania. Serse era ebbro di potenza e potere. Così il Kaiser. Il regno dei persiani era governato da un militarismo brutale e violento. Così la Germania. Il sogno pan-persistico, guardante anche l'Europa o alla parte di questa più vicina all'Asia si esprimeva in ogni gesto di Serse ». Analogamente, secondo il regista, da ogni discorso del Kaiser trapelava l'idea di una Germania sempre più grande e frutto dell'asservimento delle nazioni vicine<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Impossibile non ricordare, anche, il contributo della letteratura nella saldatura tra nazionalismo e classicismo. Penso, in particolare, a Giosue Carducci e a Giovanni Pascoli, oltre naturalmente al sempre citato D'Annunzio. Su questo argomento e in particolare sulla lettura ideologica delle guerre persiane segnalo il contributo fondamentale di Lorenzo Braccisi, *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989, p. 188. Si veda il paragrafo III, p. 93-153.

<sup>163</sup> Anton Giulio Bragaglia, « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina », *op. cit.*, p. 17. Giova ricordare che le fonti datano la battaglia al 480 A.C.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Anton Giulio Bragaglia, « Nel tremillesimo anniversario della battaglia di Salamina », *op. cit.*, p.17 e seguenti. Sottolineo, sulla scia del sopra citato volume di Braccisi che già Carducci e Pascoli avevano individuato nella grecità la culla della civiltà europea. Culla che aveva l'obbligo, dunque, di debellare il barbaro.



Giova ricordare che il ricorso da parte di Anton Giulio, al confronto tra la barbarie dei persiani personificata da Serse e una generica classicità intesa come perno fondante della civiltà italiana si nutre o perlomeno richiama l'azione svolta dall'ANI (Associazione Nazionalista Italiana) durante la guerra di Libia del 1911 sul versante della comunicazione di propaganda e di penetrazione ideologica<sup>166</sup>.

Ma il 1911, sul piano dell'individuazione delle fonti di Bragaglia, è un anno importante : a quella data risalgono, infatti, le celebrazioni del cinquantenario dell'unità di Italia e la mostra archeologica per la cura di Rodolfo Lanciani alle terme di Diocleziano a Roma<sup>167</sup>.

Esposizione, sottolineo, con una netta connotazione identitaria che intendeva esaltare il mito delle radici classiche dell'Italia dall'ampia risonanza al di fuori degli ambienti specialistici. Ambienti, cui comunque il nostro, appare plausibile supporre, non era estraneo<sup>168</sup>.

Ma i due scritti di Bragaglia suggeriscono, inoltre, a mio avviso, in questo rapporto con le fonti e sulla scia di alcune sollecitazioni che provengono dalla grafica di Enrico Prampolini, uno sguardo orientato sul coevo cinema storico e mitologico aprendo, in tal modo, percorsi di ricerca inediti su altre pagine, avvincenti, di quegli anni.

Se, infatti, nello scritto del 1915 l'illustrazione prampoliniana riecheggia suggestioni di area liberty e futurista, in particolare boccioniana, portando l'artista a realizzare immagini che rivelano, come ho già proposto in altri contributi, una sorprendente affinità, tutta da indagare, con il versante del fumetto<sup>169</sup>, l'articolo del 1918 riecheggia una sorta di affinità con alcuni fotogrammi che rimandano al cinema di quegli anni.

Penso a *Babilonia* il terzo episodio di *Intolerance* di Griffith e a *Cabiria. Visioni storiche del terzo secolo A.C.* di Giovanni Pastrone e D'Annunzio.

Due opere importanti sotto il profilo della storia e del linguaggio cinematografico ; due film che sul piano della ricezione lasciarono in quegli anni un segno e che, con molta

---

<sup>166</sup> I temi su cui si basavano i nazionalisti dell'ANI, e già anticipati da Enrico Corradini, erano centrati sulla rilettura di Erodoto, Tucidite e Plinio e sul diritto italiano sulla Cirenaica.

<sup>167</sup> Densa di contributi interessanti quanto fondamentali è la bibliografia sulla mostra del 1911. Per brevità, pur consapevole di colpevoli omissioni, invio a Domencio Palombi, « Rome 1911. L'exposition archéologique du cinquantenaire de l'unité italienne », in *Anabases*, 9/2009, p. 71-99. Si veda, inoltre, Maria Antonietta Picone Petrusa, Maria Rosaria Pessolano, Ada Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca di uno stile nazionale*, Napoli, Liguori, 1988, p. 146 e Gianna Piantoni (a cura di), *Roma 1911* (catalogo della mostra, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, Valle Giulia, 4 giugno – 15 luglio 1980), Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1980, p. 380.

<sup>168</sup> Rimando alla nota 9 di questo scritto.

<sup>169</sup> Gabriella De Marco, « Raffigurare la Grande guerra, elaborare il ricordo. L'illustrazione di propaganda di Enrico Prampolini », *op. cit.*, p. 285.

probabilità, sia Bragaglia sia Prampolini dovevano aver presente perché impegnati, è noto, anche sul versante cinematografico<sup>170</sup>.

Si tratterà, dunque, di accertarne eventuali tangenze avviando altre pagine di lettura e interpretazione storiografica.

Mi limito, in questa sede, a suggerire quella che allo stato attuale dei miei studi altro non è che una suggestione.

Gabriella DE MARCO  
(Università degli Studi di Palermo)

---

<sup>170</sup> È quasi superfluo sottolineare l'interesse – da parte di entrambi - nel campo del cinema. Ciononostante, è opportuno ricordare che il padre di Anton Giulio, Francesco, era direttore della Cines e che lui stesso vi lavorò, come aiuto regista, dal 1906. Tra il 1916 e il 1917, inoltre, fondò e diresse la Nuovissima – Film, casa di produzione cinematografica.

**Au service du politique : stylistique et esthétique futuristes dans *Le Monoplan du Pape*,  
roman politique en vers libres (1912) de Marinetti**

Symptomatique de la prise de position politique de Marinetti, l'œuvre littéraire de celui-ci l'est certainement tout autant que la vague de manifestes qu'il fait publier entre 1909 et 1910. Peut-être l'est-elle même plus encore dans la mesure où la fiction, telle qu'appréhendue par l'auteur en question, dépasse l'écriture manifestaire<sup>171</sup> en envisageant un monde déjà en marche vers la suprématie du dogme futuriste. C'est en tout cas ce que semble dire *Le Monoplan du Pape*<sup>172</sup>, roman polémique et pamphlétaire à travers lequel l'imagination de l'écrivain témoigne d'un appel à la sédition contre les fondements de l'identité nationale et religieuse. Plus précisément, ce texte en vers libres, parce qu'il propose un dispositif discursif au service d'une propagande politico-sociale, ne peut faire l'économie d'une double analyse, à la fois stylistique et esthétique. Se révéleront ainsi les enjeux et le fonctionnement d'une œuvre futuriste trop souvent ignorée par les spécialistes alors même qu'elle reste l'une des illustrations les plus exemplaires de l'utopie marinettienne et de son rapport au contexte italien du début du XX<sup>e</sup> siècle.

**1. Un discours politisé : *Le Monoplan du Pape* en tant que mise en scène discursive de l'utopie futuriste.**

S'il est évident que Marinetti, l'homme engagé et l'auteur, prend en charge la teneur polémique du manifeste qu'il fait publier le 20 février 1909 en première page du *Figaro*, il est certainement plus délicat d'affirmer que le narrateur du *Monoplan* s'identifie avec l'auteur du roman. Il reste que la question n'est pas insoluble et que le détour par les travaux de Maingueneau semble pouvoir résorber les zones d'ombre. Dans la mesure où le concept de scénographie est défini comme « la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même »<sup>173</sup>, une analyse comparée des modalités énonciatives construirait un canevas théorique qui confirmerait l'hypothèse selon laquelle *Le Monoplan du Pape* compléterait, en l'illustrant, le manifeste du

---

<sup>171</sup> Nous empruntons le terme à l'article de Matteo D'Ambrosio dont voici la référence : Matteo D'Ambrosio, « Écriture manifestaire de Marinetti (1936-39) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24, 2013, mis en ligne le 18 septembre 2013, consulté le 27 janvier 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6731>

<sup>172</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris, E. Sansot et Cie, 1912.

<sup>173</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

futurisme. En admettant dès lors que « c'est dans la scénographie [...] que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation »<sup>174</sup>, il s'agira de montrer, à travers une analyse des modalités scénographiques susmentionnées, que la voix narrative du texte poétique correspond exemplairement à celle de Marinetti – en tant qu'acteur politique et auteur engagé –, et que les caractéristiques formelles et idéologiques du discours manifestaire recourent en tous points celles du *Monoplan*.

À ce propos, le dernier chant du roman en vers libres permet d'entamer une analyse quant à la connivence des termes chronographiques dans la fiction marinettienne et le manifeste. De manière exemplaire, la plume de Marinetti, par le pouvoir de l'imagination, donne à lire l'un des épisodes les plus importants de la période irrédentiste : « Nous gagnerons Trieste »<sup>175</sup>, « En avant contre Vienne !... En avant ! »<sup>176</sup>, annonce fièrement le narrateur. Symptomatiquement, le conflit italo-autrichien relatif à la région de Trieste, s'il n'apparaît pas frontalement dans l'acte fondateur du mouvement, donne lieu à une série de manifestes secondaires rendus publics au cours de l'année 1909 et dont les titres sont univoques : *Trieste, poudrière d'Italie*, pour le premier ; *Trieste, notre belle poudrière*, pour le deuxième. Reste néanmoins que le réseau sémantique renvoie irrémédiablement au neuvième point du texte fondateur dans lequel Marinetti appelle à « glorifier la guerre – seule hygiène du monde »<sup>177</sup>. En ce sens, les deux œuvres qu'il s'agit de questionner partagent, malgré les deux années qui séparent leur rédaction, un même cadre temporel « d'où *prétend* surgir le discours »<sup>178</sup>, un discours, ici, relatif à l'expansion nationale.

Mais surtout, l'appel militaire, dont on a noté le caractère référentiel et dont il faut maintenant souligner la dimension définitionnelle relativement à l'*ethos* du narrateur fictionnel, contribue à spécifier l'*ethos* de Marinetti en tant qu'auteur engagé. Pour ce faire, c'est au paratexte qu'il faut se référer puisqu'il se présente comme la principale base indicelle concernant l'image que l'auteur projette de lui vers son lecteur. La page de couverture de l'édition originale du *Monoplan du Pape* apparaît en ce sens comme une première prise explicative dans la mesure où elle définit, corrélativement aux visées idéologiques du

---

<sup>174</sup> Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Bordas-Dunod, 1993, p. 123.

<sup>175</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, *op. cit.*, p. 336.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>177</sup> Nous nous référons au manifeste du futurisme tel qu'il est publié dans : Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme – Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 324.

<sup>178</sup> Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, *op. cit.*, p. 123.

mouvement, un *ethos* pré-discursif – qu’il est possible de rapprocher de la figure de l’auteur – : la mention « futuriste », directement accolée à « F.-T. Marinetti », tout comme le sous-titre engagé du roman contribue à établir l’écrivain comme acteur de la scène politique italienne. Est ainsi souligné le statut énonciatif de Marinetti en tant qu’écrivain porte-parole d’un *art-action* politisé et, si l’on en croit la remarque finale, engagé : « Achevé le 29 novembre 1911, dans les tranchées de Sidi-Messri, près de Tripoli »<sup>179</sup>. Se révèle alors, à ce stade de la réflexion, une corrélation exemplaire entre l’*ethos* d’un narrateur et son créateur.

Par ailleurs, la mention conclusive, si elle pose les modalités de rédaction de l’œuvre, témoigne en faveur de la superposition homme militant – auteur engagé – narrateur polémique. Au-delà de l’image auctoriale qu’elle projette pour le lecteur, l’indication susmentionnée tend aussi à définir Marinetti comme un activiste dans le contexte irrédentiste. Grâce à l’excellente étude de Giovanni Lista<sup>180</sup>, ce constat est d’autant plus valide qu’il correspond à ce que l’on connaît de l’engagement politique de l’écrivain : on sait précisément qu’il fait publier un tract qui reprend la formule « Pour la guerre, seule hygiène du monde » juste « avant de s’embarquer à Palerme, le 9 octobre 1911, pour Tripoli »<sup>181</sup>. C’est dire si le discours axiologique de l’homme militant rejoint exemplairement celui de l’auteur engagé.

Parallèlement, se met aussi en place un jeu de miroir entre Marinetti, l’acteur politique, et le narrateur du roman. Ce dernier reproduit en effet la multiplication des actions du chef futuriste auprès « des anarchistes et des syndicalistes révolutionnaires »<sup>182</sup> au cours de l’année 1911. Dès lors, celles-ci forment la toile de fond du septième chant, « Les syndicats pacifistes », et contribuent à fonder le cadre d’un martèlement idéologique :

Gloire au monoplan futuriste !  
Gloire aux ouvriers guerriers !  
Mort aux pacifistes ! Où sont-ils ? Disparus !  
Glissés comme du sable  
dans le van tumultueux de la foule !...  
Jette-nous ton vieux pape !  
Nous nous amuserons avec, durant la nuit !  
Nous ne dormirons pas. On va boire et chanter,  
avec des femmes dépoitraillées sur les genoux !  
De la bière patronne !... La bière a la saveur  
rafraîchissante et grasse du sang autrichien !<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 348.

<sup>180</sup> Giovanni Lista, *Qu’est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2015, 1163 p.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>183</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 189-190.

Véritable ode à la mise à mort de ses adversaires, ce passage cristallise exemplairement la haine que nourrit Marinetti à l'encontre des groupes pacifistes à qui il réserve le même sort qu'au peuple autrichien. De façon intéressante, le recours à l'image vampirique, couplée à celle de l'ivresse du meurtre et de l'agitation révolutionnaire, illustre la lutte irrédentiste et prophétise la récupération de la région de Trieste. En filigrane, le chef futuriste appose ainsi une marque chronographique sur le texte, lequel se trouve être, par le pouvoir de l'imagination, l'exemplification de plusieurs points du manifeste relativement à l'énergie de la révolte, mais aussi la continuation de l'expérience de la campagne militaire en Lybie, voire l'écho « de l'atmosphère d'exaltation patriotique »<sup>184</sup> des années 1910-1912. Plus globalement, le roman se présente aussi – et surtout – comme une réponse à la défaite coloniale en Éthiopie dans la mesure où cette dernière, en nourrissant et fortifiant l'ardeur nationaliste, a mené à la situation politico-sociale de l'Italie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En somme, si l'étude de la figure du narrateur permet de soutenir que Marinetti se met en scène dans le *Monoplan du Pape*, l'écrivain le fait principalement à travers l'ancrage topographique qui complète le cadre scénographique et favorise, une fois encore, la mise en scène du manifeste de 1909. Car, si les modalités relatives à l'espace dans lequel se déploie l'énonciation renvoient, pour le texte poétique comme pour le discours manifestaire, à l'Italie du début du siècle, Marinetti, l'auteur et le narrateur incarné, affine les paramètres de la scène d'énonciation du roman en soulignant son « besoin de [s']évader »<sup>185</sup> et l'« ivresse de monter »<sup>186</sup> à bord de « [son] monoplan »<sup>187</sup>. L'apparition symptomatique de l'avion répond ainsi à deux nécessités : d'une part, elle fait écho à la doctrine inlassablement répétée de la vitesse<sup>188</sup> et, d'autre part, elle transforme les enjeux relatifs au regard qui, en devenant panoramique, reflète l'effort typiquement futuriste de désaliénation culturelle.

En ce sens, la mise en place d'un point de vue spécifique permet au narrateur de rejouer l'effort d'émancipation prôné par les futuristes et *de facto* de l'illustrer. Aussi, en admettant comme Michel de Certeau, que « celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs et de spectateurs [de sorte que l'élévation] [...] permet

---

<sup>184</sup> Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, op. cit., p. 534.

<sup>185</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 8.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> Voir, à ce propos, le quatrième point du manifeste : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse [...] » (Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 324).

d'être un œil solaire, un regard de Dieu<sup>189</sup> », le double fictionnel de Marinetti, en déconfessionnalisant le Pape qu'il humilie répétitivement, exemplifie-t-il cette volonté « de délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones, [...] d'antiquaires »<sup>190</sup>, voire, peut-être encore plus violemment, de son aura religieuse : « Je suis un italien délivré tout à coup / de son lest chrétien / et de ses lourdes entraves catholiques !... »<sup>191</sup>, annonce-t-il en jetant le chef religieux à la mer.

Ainsi analysées, les caractéristiques scénographiques du *Monoplan du Pape*, en répondant d'une correspondance exemplaire avec celles du manifeste de fondation du futurisme, démontrent que le texte poétique ne fonctionne pas en tant qu'œuvre isolée et fermée sur elle-même. Au contraire, cette dernière fait partie intégrante du programme social et politique que Marinetti n'a de cesse d'affermir et de diffuser depuis 1909. Aussi, si la lutte irrédentiste, l'ardeur révolutionnaire, la passion de la vitesse et l'effort d'émancipation culturelle forment l'utopie marinettienne et *de facto* la thématique du *Monoplan*, ils contribuent surtout à la création de la scénographie textuelle qui « [dit] obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire »<sup>192</sup>.

## 2. Une esthétique au service du politique ?

Si le cadre scénographique du texte sert à la portée politique du *Monoplan du Pape*, celui-ci, dans un mouvement complémentaire, participe à la fondation d'une esthétique qui vient soutenir l'idéologie futuriste. Plus spécifiquement, la scène d'énonciation est constituée de telle sorte qu'elle motive l'émergence d'un style spécifique fonctionnant à l'unisson du discours axiologique développé dans le manifeste de 1909. C'est ainsi qu'en nous référant à l'introduction significative de l'engin volant dans la fiction marinettienne, nous voudrions procéder à une mise en lumière des caractéristiques formelles qui font de ce *roman politique en vers libres* une pièce littéraire où le fond et la forme, indissociables, établissent conjointement la portée politique de l'œuvre.

---

<sup>189</sup> Michel De Certeau, « Chapitre VII, Pratiques de l'espace », in *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140

<sup>190</sup> Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 325.

<sup>191</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 8.

<sup>192</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 201-202.

Principal symptôme de la recherche poétique instaurée par l’envol du narrateur, le traitement réservé au paysage semble témoigner d’une multiplicité de procédés orchestrant la prolongation du traité esthétique et politique. Si bien que le sixième point du manifeste, en postulant qu’« il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux<sup>193</sup> », trouve sa réponse dans la grille de lecture instituée par la vision panoramique. Le lecteur assiste en effet à la création d’un tableau mental dominé par l’envahissante présence du soleil et de la mer :

Dans cette rade mauve et baignée de silence,  
ce village dormant  
tire encore sur les yeux de ses vitres vermeilles,  
machinalement,  
le grand drap moelleux de soie bleue de la mer.  
Et cet autre village comme un morceau de fer  
chauffé au rouge ardent par le soleil  
fume entre les tenailles mordorées de la mer.<sup>194</sup>

Aux alentours de Palerme, la nature devient ainsi un tout hétérogène où les éléments naturels servent à dessiner les environs des villages, en même temps qu’ils fondent à la fois l’image des villages eux-mêmes et celle de l’Homme futuriste. Se dévoile alors une conception vitaliste et déterministe du paysage qui, transcrite par une vision globalisante, entre en résonance avec la conception marinettienne de l’individu en tant que ce dernier serait une figure d’énergie et d’ardeur enfanté par un volcan : le troisième chant s’intitule justement « chez mon père le volcan »<sup>195</sup>.

De façon encore plus significative, ce traitement en miroir sert frontalement la portée idéologique du texte dans la mesure où l’esthétisation de la nature plaide en faveur de l’hégémonie futuriste. A cet effet, se met en place un processus d’anthropomorphisation qui, oscillant entre l’harmonie et la dissension, vient dire la domination de l’homme sur les forces primitives. Certes, le lecteur diagnostique une communion entre le militant révolutionnaire et son environnement en cela que, par la filiation fantasmée entre l’Etna et l’homme-devenu-machine<sup>196</sup>, le volcan soutient les actions de ce « fils » reconnu légitimement et élevé au rang de quasi divinité par la soumission environnante :

---

<sup>193</sup> Serge Milan, *L’Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l’avant-garde italienne*, op.cit., p. 324.

<sup>194</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 22.

<sup>195</sup> Voir le titre du troisième chapitre du *Monoplan du Pape*.

<sup>196</sup> Par la référence anthropogonique, le narrateur énonce au premier chapitre qu’il « [est] fondu avec [son] monoplan » (Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 20).



Je reconnais en toi mon fils régénéré.  
Reçois, mon fils, sur tes joues rayonnantes  
ma double et triple accolade de feu !  
Mais où donc s'est nichée la meute de mes laves ?  
Entendez-vous mon sifflement de vapeur étranglée ?...  
Chiennes rouges aux longues dents corrosives,  
vite à mes pieds ! Couchez-vous  
devant cet Homme en feu,  
et léchez les deux roues de son beau monoplane !...<sup>197</sup>

Mais le lecteur perçoit aussi un système d'oppositions fonctionnant à rebours de ce romantisme halluciné. Le soleil, métaphorisé par une série d'artilleurs, lutte en effet contre « l'envahissement industriel » et *in extenso* contre le porte-parole fictionnel qui lui est relatif :

#### LES ARTILLEURS SOLAIRES

« Il faut viser tout droit et tirer tous ensemble  
par-dessus les glacis de cette nuée,  
sur ces immenses taches blanches  
qui couvrent ça et là les serpents fulgurants des rails !...  
[...]  
Défoncez donc cette tranchée de rayon rouge !...  
Pas moyen !... Nous avons ce maudit oiseau blanc  
qui danse devant nous,  
en nous coupant à chaque instant  
la ligne de nos tirs !... »<sup>198</sup>

Il reste que la bataille ici engagée sert en fait d'exhausteur à la force et à la vitalité futuriste qui n'admet aucune barrière. Mieux, l'obstacle rencontré devient l'occasion de dompter la brutalité naturelle et d'asseoir, par le conflit, la souveraineté du mouvement politico-esthétique :

Je me fous bien de la chaleur et du danger !  
Je suis grisé de ne savoir comment  
éviter tous vos feux convergents,  
ô puissantes batteries de soleils !<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 95.

Se diagnostique ainsi, à travers le mouvement paradoxal d'une nature en même temps concordante et discordante, la volonté de dominer le monde « par le règne de la guerre que rien ne peut empêcher<sup>200</sup> » : « il n'y a plus de beauté que dans la lutte<sup>201</sup> » écrivait justement Marinetti au septième point du manifeste.

Ce point est d'autant plus intéressant qu'il éclaire la dimension esthétique développée par Marinetti lorsqu'il s'agit de décrire les scènes militaires. En ce sens, il serait faux de penser que la vision panoramique ne donne lieu qu'à une grille de lecture tendant au synthétisme. Au contraire, la position privilégiée du narrateur concourt aussi à l'élaboration d'un appareil rhétorique basé sur l'usage de la comparaison<sup>202</sup>. La fin épique du roman, en particulier, en atteste :

Dans le monde des collines, les régiments  
chauffés au rouge ardent  
fondent et se déforment.  
Ce bataillon s'écrase comme un morceau de fonte.  
Le voilà aplati, sursautant...  
Brusquement il se brise  
sous les pilons invisibles des shrapnels<sup>203</sup>.

Fondé sur la comparaison entre un bataillon et un métal en fusion, le passage démontre toute la puissance du recours à l'image qui, du coup, se présente comme la possibilité de rendre compte à la fois du champ de bataille, de l'avancée des troupes et de l'issue des combats. D'ailleurs, le narrateur incarné, en déclarant frontalement que « la bataille [lui] suggère / la vision d'une fonderie immensurable<sup>204</sup> », soutient la construction du réseau analogique tout au long de la séquence finale : « le ciel est devenu la fournaise vivante / que forment en montant les flammes de leurs yeux<sup>205</sup> ». Et le lecteur de repérer qu'une fois encore la nature s'offre comme le médium politico-esthétique du *Monoplan du Pape* en cela qu'elle corrèle avec l'ardeur militaire toute futuriste.

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>201</sup> Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 324.

<sup>202</sup> La critique s'est souvent bornée à relever le système métaphorique sur lequel il nous semble inutile de revenir. A ce propos, voir : Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, op. cit., p. 316-317.

<sup>203</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 309-310.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 316.

### 3. Sur le chemin d'une poétique engagée

Dans l'un des rares commentaires dédiés à l'œuvre dont il a été question ici, Maria Pia De Paulis-Dalembert soutient que « le texte est un exemple *a contrario* de poème interventionniste du fait de son extranéité aux exigences de l'histoire du moment<sup>206</sup> ». A l'extrême opposé de ce que nous avons soutenu, la remarque fait ainsi fi de l'esthétique et du système scénographique minutieusement développés par la plume engagée de Marinetti, alors même qu'un canevas poétique paraît se dégager de notre analyse : si le cadre de l'énonciation et le style du *Monoplan du Pape* fonctionnent à l'unisson, c'est qu'ils procèdent en fait à la création d'un schéma que la littérature engagée emprunte et investit. En ce sens, ce *roman politique* apparaît, peut-être plus encore que *Mafarka le futuriste* (1909), comme un ouvrage prototypique de l'avant-garde futuriste et, par là même, comme la possibilité d'apporter un nouvel éclairage sur l'œuvre fictionnelle d'un acteur essentiel de l'avant-garde.

Dan ABATANTUONO  
(Université de Lausanne)

---

<sup>206</sup> Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovani Papini : culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 93.

## Aeropittura futurista e tendenze polimateriche in Italia negli anni Trenta

Sul tema della decorazione degli spazi pubblici urbani, i progetti degli anni Trenta, benché particolarmente ampi e di alto livello, non costituiscono episodi isolati o eccezionali, poiché segnano il culmine di interessi ed esperienze maturate in diversi anni.

Di fronte a una realtà primo-novecentesca in movimento, e all'esaltazione che ne compiono le avanguardie, rare sono le letture tecniche sul fenomeno della crescita e del dinamismo urbani, che si preferisce interpretare piuttosto in chiave etica, o moralistica, rimpiangendo – da parte di politici o di preoccupati osservatori – la scomparsa di consuetudini e atteggiamenti tradizionali, con in più considerazioni di tipo estetico sulla “bruttezza” delle nuove costruzioni<sup>207</sup>. La città, il tema della costruzione e della decorazione urbana divengono allora il punto di partenza di una mitologia dell'avvenire suscitatrice di una prospettiva potenzialmente rivoluzionaria, in chiave artistica e sociale. Ma la visione futurista di una città in quanto “machine à habiter” resta una breve stagione essenzialmente lombarda, animata dai disegni visionari di Sant'Elia, e fornisce un'interpretazione estetico-poetica del luogo urbano, lontana dagli sviluppi del funzionalismo architettonico.

Già nel 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero firmano il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, teorizzando una sorta di esperimento globale: occorre andare oltre i limiti bidimensionali del dipinto per ottenere il coinvolgimento dell'ambiente nell'arte. Prima di contribuire a esperienze futuristiche per la decorazione parietale negli anni Trenta, Balla (fig. 1<sup>208</sup>) e Depero si dedicano ad alcuni progetti per abitazioni private ed edifici pubblici (come sale da ballo inaugurate a Roma tra il 1922 e il 1923). Depero è particolarmente affascinato dai nuovi aspetti della vita urbana, come le insegne e il linguaggio della pubblicità.

È verso la ricerca di questa nuova sensibilità che si muove anche la decorazione murale del futurismo. I suggerimenti di Filippo Tommaso Marinetti sull'estetica e l'“etica” della velocità raggiungono un esito significativo nei dipinti murali di Gerardo Dottori (cfr. per la resa aeropittorica fig. 2) per la sala d'attesa dell'Idroscalo di Ostia, sul litorale di Roma, terminati nel 1929<sup>209</sup>. Per la scelta dei soggetti e per le tecniche visive adottate, siamo nell'ambito

---

<sup>207</sup> Cfr. R. Mariani, *Città e campagna in Italia 1917-1943*, Milano, Edizioni Comunità, 1986, p. 59.

<sup>208</sup> [Note de l'éditeur : les illustrations se trouvent en annexe au volume.]

<sup>209</sup> L'incarico della decorazione della sala d'aspetto all'Idroscalo di Ostia, voluto dal regime, arriva a Dottori nel 1928: il bozzetto, ritrovato a Parigi, rivela la visione nel cielo di Roma di una spirale di aerei in volo: cfr. Linda de Sanctis, « *Bolidi, aerei, incendi il futurismo di Dottori* », in *La Repubblica*, 11.12.2012.

dell' « Aeropittura » (*Velocità - Tre Tempi*), che trova la sua definizione teorica in un manifesto collettivo del 1929 :

Noi futuristi dichiariamo che :

- 1° le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri ;
- 2° gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne ;
- 3° il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità ;
- 4° dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto ;
- 5° tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo : a) schiacciate ; b) artificiali ; c) provvisorie ; d) appena cadute dal cielo ;
- 6° tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di : folto ; sparso ; elegante ; grandioso.
- 7° ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'areoplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore ;
- 8° il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico ;
- 9° si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre<sup>210</sup>.

Ma il culto della velocità e il mito del volo si caricano anche di una valenza politico-ideologica, poiché destinati a trasformarsi in esaltazione dell'industria italiana capace di produrre aerei che superino i record del tempo ; si potrebbe inoltre contribuire a generare entusiasmo per i piloti, modelli della forza e del coraggio richiesti agli Italiani dal regime fascista.

Occorre però sottolineare che l'intesa tra i miti del futurismo e l'ideologia fascista è sovente occasionale. Gli artisti dell'area futurista non riescono a imporsi stabilmente sulla scena artistica e intellettuale nazionale e spesso si ritrovano confinati in luoghi specifici o in occasioni temporanee : può trattarsi di decorazioni connesse all'ambito dei mezzi di trasporto (aviazione, ferrovie, marina) o di mostre periodiche, dove si può osare e sperimentare di più, prima che le opere presentate vengano trasferite o distrutte. Se Marinetti desidera la nascita di un'arte futurista di Stato che possa assumere un ruolo paragonabile a quello svolto dagli intellettuali nella Russia rivoluzionaria, la sua avanguardia non trova intese costanti con le autorità fasciste. Il Regime sceglie gradualmente altre espressioni artistiche – come l'architettura – e altre tendenze stilistiche, come quella monumentale “moderna e nazionale” proposta da Piacentini.

Al crocevia tra panorama artistico italiano degli anni Trenta e controversie internazionali – con ripercussioni nella Germania nazista – si situa il tentativo dei futuristi di svolgere un ruolo

---

<sup>210</sup> Filippo Tommaso Marinetti *et alii*, « Manifesto dell'aeropittura futurista », in *Gazzetta del Popolo*, Torino, 22 settembre 1929.

prioritario in un regime fascista maturo. Ricordiamo il contesto di quegli anni. Anche se con il patrocinio artistico-intellettuale di Margherita Sarfatti, le precedenti proposte del gruppo « Novecento » (1922) non riescono a imporsi in modo chiaro e univoco sulla scena italiana. Derivate dalle premesse di « Novecento », la teoria e l'esperienza pratica della pittura murale non possono essere presentate come indiscussa "arte di Stato": le commesse governative offrono notorietà ai muralisti, senza permettere loro di godere di uno *status* ufficialmente privilegiato. Inoltre, il predominio relativo dei muralisti li esporrà ad attacchi aggressivi, sia da parte della politica sia provenienti da artisti con proposte estetiche differenti.

È in questo contesto che tentano d'inserirsi i futuristi, nella speranza di poter essi incarnare un progetto culturale di "arte di stato", in nome di radici simili tra futurismo e fascismo delle origini, ed esercitare un'egemonia ideologica. Ma il regime degli anni Trenta si riconnette al fascismo del 1919 essenzialmente in termini di dichiarazioni verbali, contraddette da una pratica politica e da commissioni pubbliche orientate a fare dell'architettura monumentale l'immagine specifica dell'impero fascista.

Tra i nuovi futuristi degli anni Trenta, Fillia è quello con la maggiore capacità di elaborazione teorica. Luigi Colombo, noto con lo pseudonimo di Fillia, nasce in provincia di Cuneo nel 1904. Partecipa alla fondazione del movimento futurista di Torino e, nel 1923, ai « Sindacati artistici futuristi »: pittore, scultore e scrittore, si occupa anche di arredamento e di arti ceramiche. Tra i firmatari nel 1929 del *Manifesto dell'aeropittura futurista*, fonda con Enrico Prampolini la rivista *Stile futurista* (1934-1935). Il suo percorso artistico mostra il passaggio dal cromatismo vivace e "meccanico" degli anni Venti alla visione aerea e fantastica dei primi anni Trenta (*Il costruttore*). Muore a Torino nel 1936. Nel primo numero della rivista *La Città Nuova*, il 6 febbraio 1932, Fillia pubblica *La nuova architettura*, ove apporta il proprio contributo al dibattito sull'integrazione delle arti. Anche se si tratta in questi anni di una problematica diffusa, per non dire generalizzata, occorre ricordare che il futurismo ha fornito un impulso fondamentale alla discussione sulla confluenza tra le arti con la presentazione del citato manifesto sulla *Ricostruzione futurista dell'universo*, che nel marzo del 1915 già offriva questo tema all'attenzione del pubblico, insieme alla metafora della « ricostruzione ». Balla e Depero scrivevano nel 1915 :

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte

le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto<sup>211</sup>.

Memore di queste parole, e quindi riconoscendo la continuità della linea estetica prima indicata, con la rivista *La Città Nuova* Fillia vuole presentare nel 1932 il punto di vista futurista sulle principali esperienze internazionali, sottolineando nel contempo l'importanza della conoscenza e dell'uso di nuovi materiali tecnico-industriali per le prospettive dell'arte. In quest'ottica – e con la speranza di restare in contatto con il settore degli appalti pubblico-politici – i futuristi prendono in considerazione nel corso degli anni Trenta forme di collaborazione con aziende produttrici di moderni materiali costruttivi.

Anche se gli elementi più reazionari del regime esprimono resistenze e critiche, due anni dopo il suo primo intervento ne *La Città Nuova*, Fillia riconnette nel marzo 1934, nell'articolo *Intransigenza*, la sequenza modernità estetica-città e civiltà italiana-“rivoluzione” fascista :

Tra qualche anno i plagi del passato, i neoclassicismi e tutte le orribili false modernità che oggi deturpano città e paesi saranno segni di periodi finalmente superati. Ma oggi sorge spontanea una domanda: perché ritardare di qualche anno quest'affermazione di civiltà italiana quando in politica e in mille altri campi è già avvenuta quella salutare e giusta rivoluzione che ancora attendiamo in arte<sup>212</sup>.

Questi concetti vengono riarticolati nella rivista *Stile futurista*, fondata da Fillia ed Enrico Prampolini : vi si afferma la sostanziale identità tra il nuovo carattere « italiano » e lo stile « futurista », e quest'ultimo è chiamato a rappresentare l'Italia sulla scena internazionale.

Evidenziamo alcune tappe delle proposte futuriste nel campo dell'immagine e della progettazione urbana :

- nel 1932, Mostra della Moda e dell'Ambientazione a Torino : per la decorazione di una finestra, Fillia propone la sua *Sintesi di un paesaggio urbano* ;
- ancora nel 1932, Mostra per il decimo anniversario della « Rivoluzione fascista », uno degli eventi più importanti del decennio – di cui parleremo in seguito – al crocevia tra le proposte pittoriche e quelle architettoniche ; la valenza ideologico-artistica di questo anniversario sottolinea la progressiva marginalizzazione dei futuristi, in minoranza di fronte ai razionalisti,

---

<sup>211</sup> Giacomo Balla-Fortunato Depero, « Ricostruzione futurista dell'universo », 1915, cit. da Luciano De Maria (dir.), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1977, p. 172.

<sup>212</sup> Fillia [Luigi Colombo], « Intransigenza », in *La città nuova*, 5 (5 marzo 1934), p. 1.

i quali sperimenteranno a loro volta delusioni nel volgere di pochi anni ; con un ruolo piuttosto marginale, solo Prampolini e Dottori sono invitati, tra i futuristi, a questo evento : il primo decora una sala con elementi di transizione tra l'esperienza bidimensionale della pittura murale e l'autentica organizzazione tridimensionale di uno spazio chiuso ; Dottori espone interpretazioni personali nel campo dell'Aeropittura ;

- nel 1933, anche la V Triennale di Milano presenta solo due contributi di ambito futurista: Prampolini si dedica a « proiezioni astratte sulle metamorfosi della materia » e presenta il progetto di un aeroporto, apprezzato da Marinetti sia per la struttura esteriore sia per le decorazioni interne ; Depero espone l'affresco *Dalla Metropoli alla Montagna*, con stile caratterizzato da forti propensioni meccaniche ; senza partecipare alla mostra, Fillia critica le soluzioni di Mario Sironi, considerate grigie, terrose, “pessimiste”. Se vi è una condivisa percezione della necessità di integrare arte e architettura, prevalgono le differenze, tra Sironi e i futuristi, sugli obiettivi da raggiungere e sulle soluzioni formali da adottare: Marinetti condanna la mancanza di sintonia rilevabile tra lo stile delle nuove costruzioni e il classicismo « passatista » delle raffigurazioni interne dei muralisti ; sostiene invece la necessità di giungere a una forma di decorazione che non sia né tradizionale – ribadendo così le critiche nei confronti delle scelte di Sironi – né “concretista”, priva dunque di soggetto e astratta.

Alla base della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, organizzata a Genova nel 1934, e della Seconda Mostra Nazionale, tenutasi a Roma nel 1936, vi è l'esigenza di fornire soggetti precisi per la decorazione di edifici urbani rappresentativi del fascismo, come la « Casa del Fascio » o del « Balilla » o le sedi della « Gioventù Italiana del Littorio ».

Rispetto ad altri gruppi di artisti, i futuristi sottolineano la necessità di sviluppare cicli decorativi su argomenti specificamente “moderni” – come la navigazione aerea o il sistema delle telecomunicazioni – anziché presentare generiche immagini di propaganda. Tra i materiali proposti nel campo della costruzione e dell'arredo edilizio, vi è la ceramica. Tullio d'Albisola – pseudonimo di Tullio Mazzotti – e Marinetti firmano nel 1938 il manifesto *La ceramica futurista* tenendo conto delle esperienze già acquisite in Liguria : Fillia e Prampolini hanno presentato mosaici per la Torre del Palazzo delle Poste a La Spezia e Fillia ha inoltre preparato, nel 1935, un pannello decorativo a mosaico per una piscina coperta a Genova.

Il momento più significativo della partecipazione dei futuristi ai cicli decorativi promossi dal regime fascista si situa nella prima metà degli anni Trenta. È l'epoca della collaborazione con l'architetto Mazzoni, responsabile del Settore Costruzioni del Ministero delle Comunicazioni, dal quale dipendono le Ferrovie e le Poste. In ambito ferroviario, Mazzoni si



occupa nel 1932, tra altre iniziative, della stazione di Littoria, la più grande delle “città nuove” pontine nel sud del Lazio, e di una Cabina di controllo nella nuova stazione di Firenze (1932-1934); nel settore postale, dall’intesa tra Mazzoni e i futuristi derivano tre grandi cicli decorativi :

- tra il 1929 e il 1934, quello del Palazzo delle Poste di Trento, con opere di Tato (Guglielmo Sansoni), Prampolini, Depero (cfr. per quegli anni fig. 3, tempera su carta di Tato del 1932) ;
- nel 1933, quello per il Palazzo delle Poste a La Spezia, con mosaici di Prampolini e Fillia ;
- tra il 1933 e il 1934, al Palazzo delle Poste di Palermo, con opere di Benedetta Cappa (fig. 4) e Tato.

Nel mese di agosto 1934, Prampolini pubblica *Al di là della pittura verso i polimaterici*. A fronte delle visioni sironiane sull’affresco come forma tipica di arte degli anni Trenta, e sull’arte murale come manifestazione sociale per eccellenza – si pensi al *Manifesto della pittura murale* del dicembre 1933 e a un’opera come *L’Italia corporativa* (1933-36)<sup>213</sup> –, sottolineando la necessità di trarre le conseguenze dai principi dell’avanguardia futurista, Prampolini sostiene come sia giunto il momento di farne le forme rappresentative artistiche del regime fascista.

Nel novembre del 1934 è inaugurata a Genova la già citata Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l’Edilizia Fascista. Sotto la supervisione di Marinetti, si propone all’attenzione del pubblico un nucleo di artisti in grado di interpretare ideologie e soggetti per i principali edifici del regime.

Molti progetti di partecipanti liguri fanno ricorso alla ceramica ma con interessi rivolti, più che verso le raffigurazioni celebranti il fascismo, soprattutto alle possibilità di rappresentazioni dinamiche offerte dal meccanomorfismo futurista.

Prampolini espone *Ritmi ascensionali delle forze fasciste e Sintesi cosmica dell’idea fascista*. Depero presenta quattro progetti di vetrate dedicate ai mezzi di trasporto: Ferrovie, Navigazione, Automobilismo, Vie aeree<sup>214</sup>. Vicino alle scelte iconografiche adottate nel 1933 per il Palazzo delle Poste a La Spezia, Fillia espone *Universalità fascista*.

---

<sup>213</sup> Al quarto piano del Palazzo dell’Informazione, in piazza Cavour a Milano, 8 metri per 12 di mosaico : *L’Italia corporativa*, del 1936. Una maestosa opera con i temi consoni all’ideologia dell’epoca : il lavoro, la famiglia, il governo, l’impero, tutti a cingere la “dominante” Italia messa al centro. Presentato all’Esposizione Universale di Parigi nel 1937, dove faceva da contraltare a *Guernica* di Picasso, nel 1942 arriva nel palazzo milanese (allora sede del *Popolo d’Italia*, poi Palazzo dei Giornali e in seguito Palazzo dell’Informazione).

<sup>214</sup> Fortunato Depero e Tato realizzano, come separazione della sala del dopolavoro dal cortile, le sei vetrate policrome (*Le macchine, Le arti e Il tempo fascista* di Depero, *La marcia della gioventù, Le comunicazioni aeree e La rivoluzione* di Tato) andate poi perdute.

Nel mese di dicembre 1934, Marinetti pubblica *La plastica murale futurista. Un manifesto polemico*. Tra i punti presentati sono da sottolineare queste indicazioni, nel vivo del dibattito del tempo:

- volontà di un approccio innovativo alla pittura murale, in relazione con il clima delle avanguardie internazionali ;
- necessità di produrre opere decorative chiaramente legate alle strutture architettoniche destinate ad accoglierle, soprattutto in relazione allo scopo assegnato a questa ornamentazione di contrassegno di contenuti ideologici specifici. Marinetti espone quindi la sua concezione “polimaterica”:

Il superamento dell'affresco per l'avvento nella casa e in genere in tutti gli edifici dei numerosi mezzi tecnici (per esempio: luce elettrica, gas, neon, ecc.) e dei nuovi materiali (come: metalli diversi, vetri, cuoi, agglomerati, ecc.) organizzati e combinati secondo un'ispirazione volumetrica e coloristica tale da continuare a perfezionare il dinamico stato d'animo di uomini rinnovati<sup>215</sup>.

Nel 1936 si apre a Roma la Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista. Sono proposti due temi per i concorsi riservati alle opere “polimateriche” : « La guerra italiana in Africa Orientale – L'assedio economico ; Aviazione dell'Italia fascista – Trofei marittimi ».

A fronte di proposte che appaiono stilisticamente differenziate, la risposta del regime non è particolarmente positiva. E anche se i futuristi prendono parte alle principali polemiche del tempo, con l'importante presenza di Marinetti al Congresso Volta di Roma nel 1936, il loro contributo alla definizione di una linea estetica ufficiale tende a divenire marginale, determinando un senso di frustrazione e di crescente isolamento. I futuristi devono inoltre fronteggiare l'accusa di proporre un'“arte degenerata”. Questi attacchi provengono dalle personalità più reazionarie del Regime – come Roberto Farinacci – ma anche dalla Germania nazista. In una mostra itinerante ad Amburgo e Berlino, tra febbraio e marzo 1934, critiche violente erano state rivolte al gruppo dei futuristi : e sarebbe spettato a Prampolini, qualche mese più tardi, difendere il valore di quest'esperienza artistica.

Tre anni più tardi, Marinetti passa al contrattacco. Facendo pubblicare *S.E. Marinetti difende il futurismo* dalle critiche di Hitler, il teorico italiano dell'avanguardia totale non si limita, una volta ancora, a difendere la sua creazione dai violenti attacchi dei conservatori, ma

---

<sup>215</sup> Filippo Tommaso Marinetti, 1934, cit. da Chiara Bordino *et alii*, *La Ricerca Giovane in cammino per l'arte*, Roma, Gangemi, 2012, p. 142.

rovescia i termini delle accuse. È così Hitler che viene attaccato da Marinetti, a causa della preferenza assoluta che il Führer esprime in favore di un verismo artistico contrario a qualsiasi forma di avanguardia.

Anche se testimonianza di una coraggiosa fedeltà alle proprie radici “rivoluzionarie” di fronte al dittatore tedesco, la presa di posizione di Marinetti non può nascondere il senso di una sconfitta storico-politica per il gruppo futurista. Costretti ad accontentarsi di omaggi formali subendo critiche sostanziali, i futuristi sono sempre meno accettati da parte dei dirigenti fascisti, che preferiscono altre, più tradizionali, forme d’arte, più grandiosamente “romane”, degne dell’Italia imperiale.

Nella seconda metà degli anni Trenta, la politica adottata nei confronti dei futuristi consente quindi la sopravvivenza pubblica del gruppo, insieme a una forma di efficace segregazione : Prampolini e Depero hanno l’opportunità di partecipare a mostre il cui carattere sperimentale ed effimero può illustrare una temporanea vetrina della presunta “modernità” del regime. Quando i futuristi sono invitati a contribuire a imprese costruttive e decorative più politicamente impegnative, il registro linguistico utilizzato si rivela non adeguato ai risultati attesi : è questo il caso, ad esempio, della decorazione retorica scelta nel 1936 da Prampolini per il Palazzo Comunale della “città nuova” di Aprilia nel Lazio<sup>216</sup>. E i progetti proposti da Prampolini e Depero per l’Esposizione Universale prevista a Roma nel 1942 confermano le difficoltà riscontrate quando viene loro chiesto di trasferire in un contesto ufficiale e “stabile” le esperienze realizzate nell’ambito di esposizioni temporanee.

## **Epilogo**

I “valori plastici” dell’arte degli anni Venti preparano l’affermazione di valori politici – nel senso etimologico del termine – nell’estetica del decennio seguente. L’opera dell’ex futurista Sironi e di altri esponenti dell’arte murale punta a condividere con i costruttori delle nuove strutture urbane d’Italia la dimensione “necessaria” dell’edificazione architettonica : in un tentativo rivelatosi velleitario, tali artisti si propongono di dimostrare che la pittura e la decorazione murale sono indispensabili quanto l’architettura alla definizione di uno spazio urbano ideologicamente rappresentativo dell’ “era fascista”. Ma l’architettura, a sua volta, si propone di esprimere la simbologia politica dell’edificazione di una nuova società, sotto l’impronta del capo supremo.

---

<sup>216</sup> Allestimento della *Sala di Rappresentanza* del Palazzo Comunale ad opera di Prampolini e altri. Questa sala, prima del suo trasferimento nel Comune, è esposta alla VI Triennale di Milano del 1936 : trasportata ad Aprilia, è poi distrutta dai bombardamenti che investono la città in occasione dello sbarco di Anzio.

Alla fine degli anni Venti i rapporti di forza nel campo estetico-politico sono definiti : allegorie di costruttori intemporalmente, quali i *Bâtisseurs du Paradis* che Savinio firma nel 1929, testimoniano di un'area semantica ampiamente diffusa ma anche di un confronto impari con altri stili e altre tendenze pittoriche, ancor prima che sia sancito il predominio dei professionisti dell'architettura.

Negli edifici pubblici, immagini sironiane come *L'Italia corporativa* sono la versione murale-musiva – e aliena da tensioni avanguardistiche – della via artistica al consenso ; vibrazioni futuristiche animano viceversa i ritratti monumentali del Duce trasfiguranti il panorama visivo nazionale, con il profilo gigantesco del suo viso sovrapposto agli abitati nelle scene dell'« aeropittura » (fig. 5). Ma in questi dipinti, ove si estende un paese che si guarda dall'alto e da lontano, a volo d'uccello, l'astrazione meccanica e il culto della velocità aerea che avevano caratterizzato aspetti di una mitologia futurista cedono il passo alla visione propagandistica, e persino agli incubi prossimi dei sorvoli di bombardieri sulle città italiane (fig. 6).

Ettore JANULARDO  
(Università degli Studi di Bologna)

## **Esperimenti futuristi tra sport e propaganda politica**

### **In margine ad un Concorso per il Teatro Sportivo (1932-33)**

« Io sono un amico delle idee chiare. Non faccio politica [...]. Come amico delle idee chiare non riesco a trovare nello sviluppo che il fascismo ha preso, un posto per il futurismo. Il modo con il quale il fascismo si concreta, le sue ragioni di vita, i suoi programmi repugnano al programma e alla realtà del futurismo come arte »<sup>217</sup>: così scriveva Giuseppe Prezolini, esponendo in modo lapidario il suo giudizio, che tuttavia non mancava di motivare immediatamente con una serie di riflessioni volte a identificare con precisione gli elementi a suo avviso inconciliabili tra futurismo e fascismo. Nonostante sia passato quasi un secolo da queste affermazioni su cui la storiografia e la critica hanno molto indagato, credo che il giudizio di Prezolini, al di là delle articolate e possibili risposte, possa comunque essere utile per introdurre il mio intervento. Che appunto si colloca in un terreno minato, tra politica, sport e letteratura, in cui sono possibili diversi percorsi interpretativi, sui quali bisogna rivolgere ad ogni passo estrema attenzione.

Il quadro si complica ulteriormente perché il confronto su cui insisterò si colloca all'interno di uno scenario altrettanto complesso, che per utilità didattica designeremo come 'sportivo', con l'avvertenza però che esso deve essere semanticamente inteso in senso ampio. È questo un campo in cui, secondo la vulgata, il futurismo sin da subito dimostra estrema attenzione e simpatia, come anche dimostrano alcuni passaggi del primo *Manifesto*, che appunto utilizzano alcuni gesti agonistici con valore anche simbolico (« La letteratura esaltò fino ad oggi l'estasi e il sonno, noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto e il pugno »<sup>218</sup>), indicando in seguito anche quale sarà la direzione privilegiata del loro impegno. Che, pur sottolineando la forza, la fisicità dell'attività agonistica, virerà verso l'esaltazione della macchina (« l'automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia è più bello della *Vittoria di Samotracia* »<sup>219</sup>), fonte di potenza e velocità, e perciò stesso portatrice di valori estetici. Da qui discenderà una concezione particolare dell'atleta-eroe che troverà in seguito nel pilota e più ancora nell'aviatore – sintesi dell'antico spirito degli esploratori italiani e dell'intelligente controllo della moderna tecnica – il suo modello ideale. Si comprende dunque la consonanza tra sport e futurismo, ma in un certo senso se ne avverte immediatamente la

---

<sup>217</sup> G. Prezolini, « Fascismo e Futurismo », *Il Secolo*, 3 luglio 1923; cito da *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano De Maria con la collaborazione di Laura Dondi, Milano, Garzanti, 1994, p. 289-290.

<sup>218</sup> « Manifesto del Futurismo » (*Le Figaro*, 20 febbraio 1909), punto 3, in *Ibid.*, *Marinetti e i futuristi*, p. 6.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

distanza, là dove si pensi all'interpretazione speciale del movimento marinettiano che insiste sul protagonismo assoluto dell'individuo, miscela esplosiva di ardimento ed arroganza, incapace dunque di sottostare a qualsiasi regola o a qualsiasi arbitro.

Detto ciò, va subito aggiunto che nei decenni successivi sul piano prettamente letterario nonostante le molte affermazioni il futurismo punterà soprattutto, con diverse intonazioni e sfumature, a creare una specie di epica aviatoria, resa concretamente visibile dalle imprese di Arturo Ferrarin Francesco De Pinedo ed altri valorosi aviatori, a cui come al solito Marinetti darà un contributo fondamentale. Per il resto non fu prodotto quasi nulla – a parte qualche rara pagina 'sportiva', spesso dispersa in rivista e caratterizzata dalla novità visiva della rivoluzione tipografica – di lontanamente paragonabile ai molti soggetti realizzati nell'area delle discipline plastiche e pittoriche da parte di Giacomo Balla, Gerardo Dottori, Fortunato Depero, Mario Sironi ed altri.

Tali istanze agonistiche fatte proprie dal futurismo (sia pure confuse e in continua evoluzione sull'asse ideologico che tentava di fondere modernolatria macchinismo e bellicismo) si incrociavano con i valori che il Regime in quel medesimo frangente veniva esaltando e dunque costituivano un fertilissimo terreno di crescita. Il fascismo infatti considerò sempre lo sport un indispensabile supporto nella costruzione d'una mentalità disciplinata ed insieme 'guerriera': da qui il grande rilievo attribuitogli in seno alle organizzazioni giovanili di massa (Balilla, Piccole e Giovani Italiane, Gioventù Italiana del Littorio, Gruppi Universitari Fascisti), così come in quelle dopolavoristiche. In tali formazioni, a volte di struttura paramilitare, il fascismo poteva operare l'indottrinamento ed il controllo ideologico – che un disordinato uso del 'tempo libero' avrebbe potuto irreparabilmente minare – e contemporaneamente preparare sul piano fisico madri sane e feconde e di conseguenza figli altrettanto forti ed adatti allo spirito guerriero. Ma la potenzialità insita nello sport non si esauriva in ciò, perché esso costituiva un'utile valvola di sfogo alle tensioni sociali interne, ed uno straordinario veicolo di propaganda internazionale. Ben si comprende dunque come nel triangolo sport-futurismo-fascismo si potessero incontrare ed anzi esaltare vicendevolmente energie diverse ma in fondo partecipi di un medesimo, sia pure non sempre lucidamente messo a fuoco, obiettivo.

In quest'opera di formazione collettiva, in cui non mancava la ricerca di un 'consenso' pubblico, era essenziale la funzione della cultura, e in ispecie della scrittura sportiva nelle sue diverse componenti, sia di alto sia di basso livello. Ad essa era delegato il compito di motivare le masse descrivendo agli italiani le imprese eroiche degli atleti 'fascistissimi' che salivano il podio olimpico o che raggiungevano le vette internazionali, come provavano i successi del

calcio bicampione del mondo, nel 1934 e nel '38 ; e le medaglie conquistate nelle Olimpiadi di Los Angeles (1932) e Berlino (1936). I campioni dello sport diventavano così esempi in carne ed ossa della razza superiore che il fascismo stava forgiando.

Si trattava dunque di sfruttare appieno i canali già attivati a livello giornalistico, ma anche di creare quasi ex novo una vera e propria editoria sportiva in grado di attirare i più ampi settori di lettori ; da qui l'esigenza di trovare nuovi autori, oppure di coinvolgere in quest'opera pedagogica e insieme celebrativa gli scrittori più noti. Solo in questa situazione complessa e ricca di fermenti è possibile comprendere il lancio, suppongo nell'autunno del 1932, di un apposito concorso dedicato al teatro sportivo (fig. 1<sup>220</sup>) : un'occasione interessante per orientare nuovamente il pubblico verso il mondo agonistico, che cominciava a sfruttare anche sul piano economico i suoi eroi; e insieme un'opportunità da non perdere da parte di Marinetti e dei suoi seguaci per sperimentare ulteriormente quanto era stato teorizzato in una serie di precedenti interventi programmatici.

Tornando al concorso teatrale, il testo del regolamento, se per un verso concedeva agli autori la massima libertà espressiva sul piano stilistico e linguistico, dall'altro fissava alcuni punti essenziali, insistendo sul contenuto che doveva essere prettamente 'sportivo'. Tale esigenza era confermata dai membri della giuria, presieduta da Marinetti, che comprendeva uomini esperti nel campo dello sport come il Conte Cesare Bonacossa ed Emilio Colombo, direttore della *Gazzetta dello Sport* ; ad essi si aggiungevano i giornalisti Adolfo Cotronei, redattore sportivo del *Corriere della Sera*, .Manfredi Oliva e il futurista militante Mino Somenzi; non mancava naturalmente la truppa dei « letterati » Paolo Buzzi, Escodamè, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Umberto Notari ; e concludevano la giuria « i maestri di scena » Benedetta Cappa (moglie di Marinetti), Anton Giulio Bragaglia, Fortunato Depero, Enrico Prampolini e Tato (ossia Guglielmo Sansoni), oltre che i musicisti Franco Casavola e Pietro Tronchi ed il « cinemartista » Arnaldo Ginna. Si trattava dunque di una giuria, almeno sulla carta, ben assortita, in cui però la componente futurista era in larga maggioranza, come ad imprimere da subito un segnale netto e visibile.

Il regolamento del concorso stabiliva dei punti fermi che però in concreto non era facile osservare ; e questa oggettiva difficoltà credo spieghi la decisione del Presidente della giuria di prorogare all'11 aprile 1933 la chiusura del concorso bandito per il teatro sportivo. L'avviso di tale proroga era riportato da diverse testate, per esempio *Orpheus*, che ci permette di ritornare a tali indicazioni, dove è ancora evidente l'impronta futurista :

---

<sup>220</sup> [Note de l'éditeur : les illustrations se trouvent en annexe au volume.]

I drammi e le commedie sportive da rappresentarsi all'aperto (piazza, stadi, pendii, spiagge o mare), come quelli da rappresentarsi in teatri chiusi possono essere in prosa, in versi liberi od in parole in libertà, parzialmente o totalmente accompagnati da musiche, cori, danze e cinematografie, possono essere arricchiti da gare o parate sportive.

I drammi o le commedie sportive dovranno obbedire ai seguenti principi: l'ambiente deve essere puramente sportivo; la trama deve essere costituita da situazioni, stati d'animo e avvenimenti della vita sportiva; i protagonisti devono essere uomini sportivi; i drammi e le commedie sportive dovranno avere carattere assolutamente moderno, cioè estratti direttamente dalla sensibilità e dagli spettacoli che caratterizzano lo sport d'oggi.

Il teatro sportivo esclude quindi qualsiasi rifacimento, imitazione o riesumazione degli spettacoli del passato.<sup>221</sup>

Dopo l'avviso della proroga si perdono le tracce del concorso teatrale, che probabilmente non arrivò mai a conclusione, forse per la pochezza – quantitativa e/o qualitativa – dei testi presentati, oppure per la cronica mancanza di fondi. Tuttavia, grazie a circostanze e modalità ancora da esplorare, sono sopravvissuti almeno tre copioni originali, inviati dagli autori a Marinetti. Ricordiamo qui i titoli: *Glauco. Comedia sportiva*, autore. Erminio da Vittorio Veneto (composto a Cerò del Collio, ultimo trimestre del 1932); *Il dramma dei cinque sports. Divertimento sportivo rapsodofuturista* di Carlo Roggero (terminato a Calusco d'Adda, 30 marzo 1933). Ecco invece la descrizione del terzo copione, che ricavo, introducendo lievi varianti, dal catalogo della collezione Giampiero Mughini:

*HP motolirica sportiva a stati d'animo e movimenti* di Ignazio Scurto. Senza indicazioni cronologiche [ma fine 1932]; 280 x 225 mm, doppio bifolio a mo' di copertina e frontespizio, 40 cc. dattiloscritte al recto a inchiostro nero su velina, in parte numerate; interventi manoscritti autografi nel testo. Dattiloscritto originale firmato, con interventi autografi dell'autore. Drama futurista sintetico in tre 'stati d'animo' rispettivamente di quattro, dieci e tre 'movimenti'. Numerose soluzioni parolibere, anche manoscritte.<sup>222</sup>

In questa sede mi vorrei soffermare solo su quest'ultimo testo, quello scritto dal veronese Ignazio Scurto (1912-1954). Egli non era del resto un Carneade ma un elemento di spicco del gruppo futurista *U. Boccioni*, fondato nell'ottobre del 1931 in onore del grande artista morto il 17 agosto 1916 per un incidente nella città scaligera. Di tale cenacolo, ufficializzato da una visita di Marinetti, facevano parte diversi giovani intellettuali che si erano distinti per la vivacità ed il numero delle iniziative, producendo una serie di manifesti. In particolare, nell'agosto del 1932 alcuni di loro, tra cui Scurto, avevano firmato il *Manifesto Futurista per la scenografia*

---

<sup>221</sup> *Pagine futuriste*, supplemento di *Orpheus*, II, n. 1, gennaio 1933, p. 2. Su questo concorso è interessante rileggere quanto scriveva B. G. Sanzin, *Io e il futurismo (confidenze in libertà)*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1976, p. 79-84.

<sup>222</sup> *Futurismo. Collezione Mughini*, Milano, Libreria antiquaria Pontremoli, 2014, p. 276. I tre copioni sono ora in mio possesso dopo un regolare acquisto. Per la copertina dell'opera di Scurto, cf. fig. 2.



*del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona*, che dunque denota una precedente attenzione per il mondo teatrale. All'altezza del 1933 lo Scurto, che più tardi avrebbe prodotto non pochi testi di rilievo, si segnalava dunque per la sua attiva partecipazione, ed anche dimostrava una notevole versatilità, che si applicava anche al campo teatrale. In tale contesto si inserisce la sua partecipazione al concorso indetto da Marinetti.

Incominciamo l'analisi prendendo in considerazione il titolo, *HP motolirica sportiva a stati d'animo e movimenti Hp* sta per Horse Power un'unità di misura della potenza meccanica, nel caso specifico applicato alle automobili, a cui allude il neologismo « motolirica » che a sua volta richiama il contenuto principale del testo, ossia una drammatica corsa automobilistica. La complessa vicenda sportiva immaginata da Scurto è collocata nel futuro, più precisamente nell'« Anno 2000 dopo Cristo, 78° dell'Era Fascista » (dove è evidente l'omaggio, e l'auspicio, alla continuità del Regime) ; ed è ambientata – per quanto si può dedurre – negli Stati Uniti. In particolare l'azione si svolge « nel Superstadio di Metropoli e dei suoi dintorni », nell'ambito delle Olimpiadi, eccezionale occasione di confronto per le maggiori nazioni del mondo. I protagonisti delle vicende rappresentate sono in primo luogo gli « Atleti in maglia azzurra e calzoncini bianchi con tricolore-littorio ben visibile sul petto », dove dunque è dichiarata l'appartenenza politica; essi come da programma olimpico saranno impegnati in molte discipline, con risultati che si profilano assai brillanti per merito di « muscoli marca superitaliana » (ed « i muscoli italiani hanno il fuoco che li divora e li fa scattare »), e la prospettiva che « il vessillo italiano salirà sul pennone olimpionico ».

Il testo di Scurto è sì proiettato nel futuro, ma la celebrazione del successo degli atleti italiani non era tanto un auspicio quanto un dato di fatto già acquisito. Tale considerazione cambia completamente la nostra prospettiva di lettura di questo testo, che è quindi solo per finzione ambientato nel futuro. In effetti nel luglio-agosto del 1932 – dunque a ridosso della scrittura dello Scurto – si erano già disputati i giochi olimpici di Los Angeles ; e gli atleti italiani vi avevano davvero trionfato, classificandosi infine secondi dietro gli statunitensi, lasciando dunque alle loro spalle paesi di grande prestigio sportivo come la Francia, il Giappone, la Germania e la Gran Bretagna. Scurto lavora quindi sulla cronaca sportiva a lui ben vicina, manipolandola quando occorre (soprattutto per far trionfare gli atleti italiani nel maggior numero di competizioni possibili), inserendola in una situazione ben più complessa. Non a caso in un dialogo presente nel testo teatrale, c'è appunto un richiamo – debitamente dilatato applicandolo a discipline in cui l'Italia non trionfò, come il nuoto – allo straordinario successo della spedizione italiana, su cui la stampa del Regime aveva molto insistito, in cui non manca nel finale uno spunto quasi irredentista :

Chi ha vinto l'Olimpiade di nuoto ?  
Gli italiani....  
E l'atletica leggera ?  
Gli italiani.  
Il pugilato ?  
Campione olimpionico è stato un italiano, Giapo.  
Macché italiano ! È atleta di Spalato.  
Peggio che peggio ! Italiano al cento per cento !  
Questi italiani mettono le vertigini.

Più avanti un altro passaggio del testo ribadirà in modo inequivocabile il rapporto genetico tra questi straordinari atleti ed il nuovo clima culturale che si respirava in Italia, strumentalizzando lo sport in funzione ideologica (« Si dice che matrice di questi nuovi campionissimi sia l'Era Fascista »). È dunque evidente la scelta politica messa in campo da Scurto, così come il legame stretto con le strategie di propaganda usate dal Regime.

Pur conservando sullo sfondo il ricordo e la suggestione dei giochi olimpici appena disputati a Los Angeles, il copione se ne discosta strada facendo, introducendo delle significative varianti sportive. In linea con la filosofia futurista che da tempo celebrava la macchina e la velocità, si concentra infatti su una gara automobilistica, che si corre sulla distanza di 800 chilometri, « Categoria di cilindrata massima ». Essa vede impegnati quattordici piloti : tre italiani, tre americani, tre francesi, tre inglesi e due tedeschi. Gli italiani (definiti da Scurto « corridori italiani cuori futuristi ») si chiamano Alfeo, Zarita e Mirco ; quest'ultimo, il pilota che sembra più agguerrito, altri non è, per sua stessa ammissione, che lo stesso autore, il quale si produrrà anche in alcuni esercizi poetici. Nonostante le apparenze, Scurto non lascia nulla al caso. Alfeo è, con non molta fantasia, posto alla guida di una vettura Alfa Romeo, gli altri due piloti corrono su vetture Fiat, così da ribadire l'alto livello tecnico raggiunto dall'industria italiana sotto il Regime (non a caso si propone l'equivalenza tra « macchine italiane » e « macchine fasciste »).

Non è qui possibile soffermarsi sulle peculiarità della scrittura di Scurto, molto varia, all'interno di una tipologia teatrale modificata secondo le direttive futuriste (da qui l'alternarsi di *Stati d'animo* e di *Movimenti*). Essa propone dialoghi e in qualche caso anche dei frammenti poetici costruiti con una sintassi tendenzialmente tradizionale, dove sono rispettate le coniugazioni e conservati gli aggettivi. In altre porzioni testuali, didascalie incluse, utilizza largamente i suggerimenti proposti dai futuristi, come del resto prevedeva il *Manifesto tecnico del futurismo* del 1912 : la punteggiatura è abolita, il verbo è usato prevalentemente all'infinito, ma spesso si utilizzano frasi nominali, si coniano neologismi, si fondono liberamente parole diverse, oppure si legano con il simbolo matematico +, a volte insistendo sull'iterazione dei

fonemi con valore intensificante. A livello grafico spicca l'uso massiccio delle maiuscole, ma in generale l'evidente intenzione di approdare ad una scrittura visiva, con soluzioni parolibere, è oggettivamente frenata dalla versione dattiloscritta inviata da Scurto a Marinetti, non ancora messa a punto sul piano tipografico (fig.3).

Vale invece la pena di entrare nei dettagli della creazione di Scurto esaminando il rapporto tra la sua anima prettamente futurista e la magmatica materia sportiva che si trovava davanti. Scurto-Mirco sin dall'inizio si definisce infatti non solo un pilota ma anche « poeta olimpionico » ; in quanto tale egli è in grado di creare delle « motoliriche », « sintesi del suo spirito esplosivo, sportivo e conquistatore ». È questa una tipica operazione futurista, che già nel « primo movimento » sfocia nella « motolirica » intitolata *L'Uragano*, che è recitata da Alfeo e a dire il vero insiste sul tema della velocità e non tanto su quello sportivo. È però nel « secondo movimento », allorché l'Amplificatore Radiofonico diffonde il « Radiomanifesto sull'atletasintesi creato dal poeta sportivo Ignazio Scurto » che si introducono le parti più innovative, anche se del tutto avulse da qualsiasi appiglio reale :

Sgretolate distrutte le strutture e le finzioni della vita statica del passato, noi poeti scultori, pittori sportivi futuristi italiani, velocizzati dalle nostre trionfali affermazioni artistico-sportive in tutto il mondo, folli innamorati del muscolo, del pensiero, dell'aereoplano, dei versi liberi, dell'automobile, dell'aereopittura, delle parole in libertà, del gioco del calcio, dell'alluminio, del rombo, dell'infinito chiuso nel nostro agile pugno, arditi giocolieri della logica sbuffante e gocciolante, lacrimatoio degli antisportivi classicizzanti, PROCLAMIAMO ED IMPONIAMO, in occasione delle Olimpiadi 2000 al Superstadio di Metropoli, l'ATLETASINTESI, l'atleta nuovo, serbatoio inesauribile di tutti gli sport conosciuti.

Noi vogliamo in avvenire non l'atleta che si dedichi ad uno sport unico e preferito, ma vogliamo e imponiamo l'atleta vulcanico dinamico polisportivo monopolizzatore, campione e dominatore di tutte le orge muscolari, nessuna esclusa.

L'Atleta dovrà inscatolare nel breve cilindro di un'ora i tempi migliori di corsa, poesia, salto, pugilato, recitazione, automobilismo, ciclismo, lancio del disco, del peso, del giavellotto, nuoto, pose plastiche eccetera.

Avremo solamente così l'atleta sintesi, signore d'ogni sport muscolare e di pensiero.

Come visto, si tratta di una delle solite esagerazioni futuriste, in cui la forza retorica e la volontà di stupire cercano di amplificare un messaggio assolutamente improponibile sul piano concreto del gesto sportivo. Non a caso il « terzo movimento » seguente in cui « 6 ballerine, galvanizzate liricizzate da luci stati d'animo » interpretano « la Marcia sportsimultanista » – forse il momento più intenso sul piano parolibero – subito trasforma in spettacolo il proclama di Mirco. Ed è al riguardo significativa la risposta che Mirco darà a Zarita, il quale aveva espresso più di una perplessità riguardo alla possibilità di creazione di un simile atleta polisportivo, a suo avviso presto vittima della impossibilità fisica di sostenere tali dure prove

in successione ; di fronte a queste obiezioni infatti Mirco non saprà che proporre candidamente un « allenamento razionale », senza ovviamente spiegare minimamente di che cosa si tratti.

Questa sparata di Mirco-Scurto, sebbene interessante dal punto di vista letterario e culturale sembra dunque una sorta di parentesi, di atto dovuto nei confronti del verbo futurista, tant'è che nel proseguo del testo quest'impeto si spegne – con la sola eccezione del « terzo movimento » del secondo « stato d'animo » dove è inserita la « lirica-danza dell'autovelocebrivido notturno » – ed il copione rientra in canoni più tradizionali.

E invece, come abbiamo già anticipato, è facile trovare nel testo altre testimonianze che insistono sui valori nazionalisti e di propaganda che il fascismo programmaticamente perseguiva, affiancato dal movimento futurista. L'episodio centrale, quello dedicato alla gara – che Scurto finge olimpica –, mette in scena, da un lato gli elementi tipici della scrittura sportiva di quegli anni, a partire dalla insidiosa presenza della *femme fatale* che è spesso causa della rovina degli atleti ; dall'altro costruisce il mito dell'invincibilità dell'atleta italiano, nonostante la diffidenza generale dell'opinione pubblica straniera (giudizio sintetizzato nell'espressione « Gli italiani non danno nessun affidamento. Sono dei bluffisti »). Lo svolgimento e la conclusione della sfida automobilistica sono in questo senso davvero esemplari e celebrano l'« epopea del motore e del muscolo italiano ». Tutto ciò nonostante il sabotaggio messo in atto dagli statunitensi poco prima dell'avvio della corsa. L'inganno, oltre che introdurre un alto tasso di drammaticità ed incertezza, risulta funzionale alla soluzione dell'azione ; in effetti Mirco, a lungo in testa alla corsa, è messo fuori pista a causa del sabotaggio, ma gli altri due piloti italiani non si perdono d'animo ed anzi reagiscono a questa ingiustizia classificandosi ai primi due posti : « Vittoria Italiana! ».

Senza entrare in ulteriori dettagli, è comunque possibile alla luce di quanto esposto formulare un giudizio complessivo su questo testo teatrale. Dal punto di vista ideologico, che qui più ci interessa, Scurto non manca di sottolineare appena possibile la rivoluzione culturale messa in atto dal movimento futurista, fornendo anche notevoli esempi sul piano stilistico ; ma al tempo stesso egli non esita a celebrare le conquiste o le ambizioni del fascismo. Come dire che ormai il futurismo aveva esaurito gran parte della sua carica totalitaria, lasciando al fascismo il compito di forgiare il nuovo italiano. Lo sport, sia pure molto presente nel testo, è dunque apertamente strumentalizzato ; in questo senso, vale la pena di ribadirlo, diviene uno spazio privilegiato in cui le due forze possono non solo incontrarsi ma esaltarsi a vicenda.

Alberto BRAMBILLA

(Istituto Giuliano di storia, cultura e documentazione – Trieste)

## Oxymore vivant ? Anton Giulio Bragaglia, "archéologue futuriste"

Piero Gobetti le définit en 1924 « il più bell'esempio di ciociaro internazionale »<sup>223</sup>. Il est utile de mettre en exergue cette définition de l'intellectuel turinois : c'est probablement la synthèse la plus efficace pour définir l'ambivalence, pour évoquer le caractère d'Anton Giulio Bragaglia. Il est né à Frosinone<sup>224</sup>, dans une région au sud de Rome dite *Ciociaria* ; « ciociaro internazionale » peut alors sonner comme « provincial mondain », mais aussi comme « provincial d'exportation ». L'épithète de Gobetti nous met également à l'aise avec la définition d'oxymore vivant. Allons donc voir comment durant l'entre-deux-guerres, une période où Bragaglia s'occupe presque exclusivement de théâtre, la contradiction et l'ambiguïté deviennent des traits distinctifs de cet artiste.

C'est en 1921 qu'Anton Giulio Bragaglia redécouvre à Rome, *via degli Avignonesi*, entre le palais du Quirinal et la place Barberini, dans les fondations des palais Tissoni et Vassalli, les locaux des thermes de Septime Sévère. Il décide d'exploiter ces salles humides et sombres pour réaliser ce qui sera, durant une dizaine d'années, le plus important théâtre d'art italien : le *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*<sup>225</sup>. La réfection des espaces est confiée à Virgilio Marchi, la décoration à Enrico Prampolini<sup>226</sup>. Dans ce petit théâtre, inconfortable et avec les moyens du bord, Bragaglia va élaborer une vision de la scène fortement influencée par le manifeste *Il teatro di varietà*<sup>227</sup> de 1913, et celui du *Teatro futurista sintetico*<sup>228</sup> de 1915, dont il épouse les principes de surprise et de simultanéité.

Ces questions, unies à celle de l'émerveillement, deviennent, au travers du prisme de l'archéologue futuriste, le point de départ d'une recherche dans le glorieux passé théâtral italien, qui le porte à reconnaître dans les travaux des architectes de la scène baroque (Giacomo Torelli et le Bernin en tête), le moyen le plus efficace pour recréer les effets évoqués par lesdits

---

<sup>223</sup> Piero Gobetti, « Bragaglia direttore di scena », in *L'Ora*, Palermo, 13 ottobre 1923.

<sup>224</sup> Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 - Rome, 1960).

<sup>225</sup> À ce sujet, je renvoie au beau volume d'Alberto Cesare Alberti, Sandra Bevere, Paola di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti : (1923-1936)*, Roma, Bulzoni 1984.

<sup>226</sup> Virgilio Marchi (1895-1960) fut aussi l'architecte à l'origine du Théâtre Odescalchi, la maison de la troupe du *Teatro d'Arte di Roma*, dirigée par Luigi Pirandello entre 1924 et 1928. Enrico Prampolini (1894-1956), peintre, scénographe et sculpteur futuriste, avait déjà collaboré avec Anton Giulio Bragaglia pour la réalisation du long métrage *Thaïs* (1917).

<sup>227</sup> Filippo Tommaso Marinetti, « Il teatro di varietà », in *Lacerba*, Firenze, Vallecchi, 1° ottobre 1913.

<sup>228</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, *Teatro futurista sintetico*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1915.

manifestes. La référence à l'art baroque, récurrente dans les écrits de Bragaglia, est centrale dans un ouvrage intitulé *Del teatro teatrale ossia del teatro*<sup>229</sup> : elle est savamment employée par l'auteur, d'un côté pour s'inscrire dans une lignée pour ainsi dire « noble » de maîtres de la scène (il est nécessaire de rappeler que le métier de metteur en scène est, dans les années en question, en quête de reconnaissance, surtout dans le contexte italien) ; d'un autre, cette référence devient argument d'autorité lorsqu'il s'agit de demander des subventions. Le génie théâtral italien, si éblouissant au temps des comédiens dell'*Arte*, si majestueux et toujours fécond doit, dans l'ère fasciste, être soutenu par des investissements garantissant la continuité d'une telle gloire nationale : le mythe de la *Commedia dell'Arte* connaissait, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, un regain d'intérêt partout en Europe.

Dans une lettre publiée sur *La fiera letteraria*, le 24 mars 1929, Bragaglia adresse une « Lettera sul Teatro a Benito Mussolini » dans laquelle, d'une façon peu voilée, il accuse le gouvernement de négliger la scène. Il écrit :

Da noi la rivoluzione fascista continua a proteggere gli importatori di commedie straniere : riverisce ancora in arte i cartoni degli scrupoli accademici, si bea della recitazione stereotipata, si commuove ancora alle riverenze di Nonna Felicita. La rivoluzione fascista è anti-rivoluzionaria a teatro<sup>230</sup>.

Les appels à une politique forte en matière théâtrale, au cours des années 1920, tombent à l'eau : les mesures prises se limitent à l'époque aux spectacles en plein air, assurés par les « Chars de Thespys », des convois de camions capables de monter d'immenses scènes destinées essentiellement à un répertoire « traditionnel » : Goldoni, Shakespeare, des opéras<sup>231</sup>.

Revenons au petit théâtre des *Indipendenti*. Du point de vue du répertoire, on assiste à un véritable tournant par rapport aux programmes proposés dans la presque totalité des salles de la Péninsule. Bragaglia offre à son public des œuvres qui auraient difficilement trouvé asile dans des programmations traditionnelles : place alors aux auteurs futuristes (*Poupées électriques* et *Il suggeritore nudo* de Marinetti, un ballet de Balilla Pratella), au Pirandello expérimental de *La fleur à la bouche*, à Rosso di San Secondo ou encore aux farces du jeune Achille Campanile. Mais là où Bragaglia se montre le plus audacieux, c'est dans le répertoire

---

<sup>229</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.

<sup>230</sup> « Chez nous la révolution fasciste continue à protéger les importateurs de comédies étrangères ; dans les arts, elle s'incline aux dessins académiques, se réjouit du jeu stéréotypé, s'êmeut aux révérences de Nonna Felicita. La révolution fasciste est antirévolutionnaire en matière de théâtre ». (Anton Giulio Bragaglia, « Lettera sul teatro a Benito Mussolini », *La fiera letteraria*, 24 marzo 1929, p. 6).

<sup>231</sup> A ce propos, je renvoie à deux textes fondamentaux : le premier est celui d'Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989 ; le deuxième est celui de Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

étranger : aux *Indipendenti* on assiste à des adaptations de nouvelles de Prosper Mérimée, on découvre des artistes presque méconnus en Italie, comme August Strindberg, Frank Wedekind, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Alfred Jarry. La danse trouve aussi une place importante, grâce aux danses d'artistes japonaises, russes, javanaises. Il ne s'agit pas de curiosités exotiques : en étudiant les programmes des saisons des *Indipendenti* et la cohérence thématique de leur structure, on peut apprécier de quelle manière Bragaglia se pose en véritable passeur de culture. Son théâtre devient un laboratoire de nouveautés à l'intérieur d'un système italien de spectacles routiniers, gangrené par des conflits pour la gestion des salles et enlisé dans des problèmes de droits d'auteur.

Face à toutes ces nouveautés, Silvio D'Amico<sup>232</sup>, le critique théâtral le plus important des décennies en question, ne perd pas l'occasion de pointer du doigt le manque d'éthique dans le travail de Bragaglia, jugé souvent approximatif, peu rigoureux, inconséquent. La polémique entre Bragaglia et D'Amico se joue sur le terrain du statut du metteur en scène. Le critique ne peut pas seconder l'approche instinctive, l'immédiateté futuriste de Bragaglia – immédiateté de la réception esthétique, non pas de la réflexion préalable à la représentation – et il accuse le metteur en scène d'amateurisme. Les perplexités de D'Amico sont confiées aux paroles tranchantes qui ponctuent ses chroniques régulières du petit théâtre de *via degli Avignonesi*<sup>233</sup>. Elles peuvent être ainsi résumées : la fonction expérimentale, que le critique a toujours conçue dans la perspective d'un spectacle plus abouti, admet les essais, les tentatives, afin de perfectionner un art qui devra agir ensuite de façon efficiente ; toujours selon D'Amico, Bragaglia insiste dans l'approximation, ignorant les différences entre acteurs "improvisateurs" et acteurs "improvisés" ; or – rappelle souvent D'Amico –, la *Commedia dell'Arte* italienne, source d'inspiration pour le directeur des *Indipendenti*, fut le triomphe de la méthode, de la technique, de la discipline et du style.

A propos de ce dernier point, sur *L'Italia letteraria* du 21 Juin 1931, Bragaglia défend la valeur de la trouvaille, et signe une « Gentille réponse à D'Amico » :

Io faccio male a distinguere l'estro dal metodo. Ma nella sua certezza egli non sospetta che fa male a confonderli lui ! Se il metodo non può combinar nulla di buono senza un poco d'estro, l'estro può stupendamente fare a meno del metodo, e sia pure senza che ciò valga quale regola<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Silvio D'Amico (1887-1955) est l'auteur de nombreux essais, parmi lesquels *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929 ; il est aussi le créateur de l'Académie nationale d'Art Dramatique en 1935 et l'inspirateur de la monumentale *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1955-1965.

<sup>233</sup> Cf. Silvio D'Amico, *Cronache. 1914-1955*, vol. 1-2-3, Palermo, Novecento, 2001.

<sup>234</sup> « J'ai du mal à distinguer la fantaisie de la méthode. Mais dans votre certitude vous [D'Amico] ne vous doutez pas que vous avez tort de les confondre ! Si la méthode ne peut pas grand-chose, sans fantaisie, la fantaisie peut

Sont en jeu deux visions du théâtre : celle d'une pratique artistique vouée à la recherche – défendue par Bragaglia –, et celle qui met en avant la portée pédagogique, civique de cet art, qu'il faut nécessairement exercer dans un cadre institutionnalisé. L'accusation d'amateurisme vient du fait que Silvio D'Amico a une idée très précise de ce que mettre en scène signifie : il désire littéralement importer de France l'enseignement de Jacques Copeau, fondateur du théâtre du Vieux Colombier<sup>235</sup>, partisan d'une esthétique paupériste et garant d'un rapport au texte dramaturgique qui correspond aux idéaux de D'Amico. Bragaglia, avec ses lumières, ses machineries, sa désinvolture à l'égard de l'œuvre écrite, ne serait qu'un hurluberlu incapable. Il ferait mieux de dépenser son énergie pour des projets plus importants.

Or, Bragaglia est sans doute une figure haute en couleurs, qui aime la provocation, mais ce n'est certainement pas ce fou qui s'agite en vain dans ses « catacombes », tel que le décrit D'Amico. Pour preuve, les témoignages d'estime qu'il reçoit depuis l'étranger. Le journal parisien *Comœdia*<sup>236</sup>, la publication française la plus importante et informée en matière de théâtre, relatant les vicissitudes du *Teatro degli Indipendenti* depuis sa fondation, dans le numéro du 4 Août 1926 conclut ainsi la présentation de la quatrième saison du théâtre de Bragaglia : « [...] un impressionnant tableau qui peut servir d'exemple et d'émulation à maintes de nos scènes d'avant-garde »<sup>237</sup>.

Le travail de l'archéologue futuriste est reconnu et apprécié : les manifestations de soutien en réaction à la menace de fermeture de la salle pour des revers financiers, témoignent de l'existence d'un réseau transnational d'artistes auquel le *ciociaro* sans doute appartient. Dans un fascicule qui fait le bilan de la saison 1928, Bragaglia publie les messages que ses collègues lui ont adressés : on y trouve André Antoine, qui le définit un des plus grands animateurs du théâtre italien ; Vsevolod Meyerhold, pour qui Bragaglia cherche à découvrir de nouveaux sentiers ; Max Reinhardt envoie un lapidaire « Vive le Théâtre des Indépendants » ; Louis Jouvet et Gaston Baty sont dans la liste<sup>238</sup>.

---

splendiblement se passer de la méthode, sans faire de tout cela une règle ». (Anton Giulio Bragaglia, "Gentile replica a D'Amico", *L'Italia letteraria*, 21 giugno 1931).

<sup>235</sup> Jacques Copeau (1879-1949), metteur en scène, est avec André Gide un des fondateurs de la *Nouvelle Revue Française* (1908).

<sup>236</sup> *Comœdia*, Paris, 1907-1937.

<sup>237</sup> Le Loup de Dentelle, "Courrier théâtral", *Comœdia*, 4 août 1926, p. 3.

<sup>238</sup> André Antoine (1858-1943), fondateur du Théâtre-Libre en 1887, puis directeur du Théâtre de l'Odéon en 1906, est considéré comme l'un des « pères fondateurs » de la mise en scène moderne. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), élabore la théorie de la biomécanique appliquée à l'acteur. Max Reinhardt (1873-1943), dirige de 1905 à 1933 le Deutsches Theater de Berlin. Louis Jouvet (1887-1951) et Gaston Baty (1885-1952), font partie, avec Georges Pitoëff (1884-1939) et Charles Dullin (1885-1949), du « Cartel des quatre », une union de théâtres parisiens s'opposant au monopole du théâtre boulevardier.



Ce plaidoyer veut en quelque sorte mettre en garde des malentendus qui peuvent naître à un premier regard, au sujet de l'activité théâtrale de Bragaglia : je pense en particulier à la question de l'approximation, qui se traduit par de la superficialité, et qui prend souvent le dessus, davantage pour des problèmes de communication que pour la prétendue faiblesse d'une théorie en dents de scie. En effet, le premier ennemi de Bragaglia, dans ce sens, c'est lui-même : le metteur en scène prête le flanc à des attaques. Examinons un exemple qui donne la mesure d'un certain manque de rigueur.

Lorsqu'il publie, toujours en 1929, un volume intitulé *Jazz band*<sup>239</sup>, il déploie un discours aux accents racistes dans lequel il déplore ce qu'il voit comme un engouement inexplicable de l'Europe occidentale pour des danseurs dépourvus de grâce qui n'auraient rien à apprendre au Vieux Continent. Et, qui plus est, noirs ! Pourtant, les danses les plus exotiques se sont déjà produites sur les planches des *Indipendenti*. Et Franco Casavola a composé, pour la même salle, la musique pour une danse structurée sur le rythme du ragtime... Afin de relativiser le ton provocateur de cette opération éditoriale, une réflexion sur l'affiche d'un spectacle que Bragaglia met en scène à Milan l'année suivante se révèle utile. Il s'agit de *L'opéra de quat'sous* de Berthold Brecht qui a pour titre *La veglia dei lestofanti* et pour sous-titre *Commedia Jazz*. Palinodie ? Distraction ? Difficile à dire. Plus probablement, dans le cas de Bragaglia, la violente rhétorique qui caractérise *Jazz band* est volontairement oubliée. Ambiguïté innée du personnage qui ne prend pas la peine de s'excuser ou de se justifier.

L'aventure du théâtre des *Indipendenti* se conclut lentement en 1932, même si d'autres représentations seront réalisées sous ce nom jusqu'en 1936. En 1937 Bragaglia est nommé directeur du *Teatro delle Arti*, une salle réalisée dans l'édifice qui abrite la Confédération fasciste des Professionnels et des Artistes. L'"archéologue futuriste" continue son opération de renouvellement de la scène, pouvant compter sur les nouvelles générations de décorateurs, d'auteurs et d'acteurs. Le répertoire continue à être un savant mélange de dramaturgie nationale (le spectacle qui inaugure l'activité de ce théâtre est *La finestrina*, de Vittorio Alfieri), d'auteurs étrangers, parmi lesquels Thornton Wilder, Federico Garcia Lorca, et plusieurs pièces des traditions japonaise et chinoise. Au *Teatro delle Arti* Bragaglia poursuit sa tentative de donner à l'Italie une scène vraiment révolutionnaire, toujours fidèle à sa vision esthétique, fruit de la rencontre heureuse entre les principes spectaculaires baroques et les idées de synthèse et de simultanéité propres aux manifestes futuristes des années 1910.

---

<sup>239</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Jazz band*, Milano, Corbaccio, 1929.

Ce théâtre continuera ses activités jusqu'aux événements du 25 juillet 1943. Avec la destitution de Benito Mussolini, Bragaglia perd son premier référent et mécène, celui qui l'a soutenu depuis la première saison des *Indipendenti*, vingt ans auparavant. Les échanges entre l'"archéologue futuriste" et le *Duce*, très denses, couvrant toutes les années de la longue saison mussolinienne, offrent un échantillon plutôt intéressant de la rhétorique employée dans la dialectique de la politique culturelle<sup>240</sup>. D'un côté, nous avons un metteur en scène préoccupé essentiellement par des questions financières, et qui axe ses demandes sur des problèmes artistiques, de contenu, sur des programmes de réforme ; de l'autre, le mur des considérations relevant d'un pragmatisme politique obsédé par le maintien du consensus. Tout au long des années 1920, les appels du directeur des *Indipendenti* invoquent davantage de moyens afin d'équiper la petite salle avec les technologies les plus modernes, fonctionnelles à son idée de mise en scène. Ces demandes mettent souvent l'accent sur un certain retard des théâtres italiens par rapport aux autres pays européens. Voilà une réponse de Mussolini à ce sujet, en mai 1932 : « C'est l'éternelle faute de nature purement mécanico-positiviste, matérialiste, que de croire que de nouvelles installations modernes puissent sauver le théâtre. C'est l'éternelle confusion entre intrinsèque et extrinsèque. Les créations des Auteurs sauveront le théâtre»<sup>241</sup>. Et maintenant, arrêtons-nous sur une autre déclaration de Mussolini, qui suit de onze mois le fin raisonnement sur l'intrinsèque et l'extrinsèque. En avril 1933, lors des célébrations pour les cinquante ans de la Société des Auteurs et des Éditeurs, il déclare : « Il faut préparer le théâtre de masses, qui puisse contenir quinze, vingt-mille spectateurs»<sup>242</sup>. Ce qui compte, ce n'est pas de comprendre les raisons de ces déclarations contradictoires du chef du Gouvernement (elles ne seront ni les dernières, ni les plus graves) ; ce qui nous intéresse, dans tous ces échanges, c'est la cohérence en filigrane de Bragaglia qui remonte à la surface, surtout dans la façon dont il décide d'éviter, ou mieux, de contourner un des débats majeurs au sein de la politique théâtrale des années 1930 : le spectacle de masse. Cette question fut, en effet, l'occasion pour un grand nombre d'intellectuels et d'artistes de se montrer particulièrement zélés auprès du pouvoir. Observons le comportement de Bragaglia face à ce sujet.

---

<sup>240</sup> Cf. Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Luigi Pirandello e Anton Giulio Bragaglia. Documenti inediti degli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974. Dans ce volume est reproduite la correspondance entre Anton Giulio Bragaglia et la Présidence du Conseil des Ministres : il est ainsi possible de retracer le dialogue entre le directeur des *Indipendenti* et son sponsor principal, l'État.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>242</sup> Extrait du discours prononcé par Mussolini le 28 avril 1933 lors de la célébration des cinquante ans de la S.I.A.E., la société italienne des auteurs et des éditeurs. Cf. Roberto Forges Davanzati, «Mussolini parla agli scrittori», in *Nuova Antologia*, LXVIII (1933), n. 1466, p. 91.

En 1934, le numéro 8 du périodique *Quaderni di segnalazione* est entièrement dédié au théâtre de Bragaglia. Dans la section intitulée *Concezione del teatro di masse*, on comprend une fois de plus la volonté de l'"archéologue futuriste" de persévérer dans ses recherches expérimentales, avec les moyens adaptés, et dans des salles à taille humaine. On peut y lire :

Ma per giungere a tanto [lo spettacolo per le masse, n.d.a.] sarà più necessario che coloro i quali intravedono la cosmicità della rivoluzione teatrale (drammaturghi, scenografi, coraghi) traggano dall'annunziato teatro sperimentale che anche dinanzi a pubblici nucleari dovrà esser di portata nazionale, la nuova concezione dello spettacolo. Allora si dimostrerà che la controposizione di *teatro d'eccezione* a *teatro di masse* è nulla, nel criterio attuale, e si vedrà come il primo rientri in pieno, al servizio della concezione mussoliniana del teatro<sup>243</sup>.

L'équilibrisme dialectique est indispensable, car le même mois d'avril voit la réalisation de la première pièce vraiment fasciste, intitulée *18 BL*, un spectacle de masses d'acteurs pour des masses de spectateurs, dans le parc des Cascine, à Florence. Cette œuvre, écrite à seize mains, voit parmi ses auteurs Giovacchino Forzano, dramaturge et intime de Mussolini, avec lequel le *Duce* a déjà écrit trois pièces<sup>244</sup>. Malgré les efforts d'Alessandro Blasetti à la mise en scène, ce sera un fiasco inoubliable<sup>245</sup>.

Bien d'autres aspects du parcours théâtral d'Anton Giulio Bragaglia pourraient être traités, depuis les tentatives d'échapper à la censure lors de choix de répertoire inopportuns en temps de guerre, jusqu'à la progressive marginalisation qu'il subit entre la fin du conflit et sa mort, en 1960. Cette étude, ne prétendant pas être exhaustive, veut au moins amorcer des réflexions au sujet d'un personnage extrêmement intéressant et encore peu connu en France, en remarquer les aspérités, suggérer les apories propres à un artiste complexe comme le "*ciociaro internazionale*".

Claudio PIRISINO  
(Université Sorbonne Nouvelle)

---

<sup>243</sup> « Pour atteindre cela [le spectacle pour les masses], il est d'autant plus nécessaire que ceux qui aperçoivent la portée cosmique de la révolution théâtrale (dramaturges, scénographes, metteurs en scène), puisent dans le théâtre expérimental, qui sera de portée nationale même s'il a lieu devant un public restreint, la nouvelle conception du spectacle. Il sera alors démontré que l'opposition entre théâtre d'exception et théâtre de masses n'est rien, selon cette vision, et l'on verra comment le premier est définitivement au service de la conception mussolinienne du théâtre»<sup>243</sup> (« Concezione del teatro per le masse », in *Quaderni di segnalazione*, a. I, n. 8, febbraio 1934, p. 13.)

<sup>244</sup> D'un goût métaphoriquement autobiographique, les pièces en question sont : *Campo di Maggio*, *Villafranca*, *Cesare*, inspirées respectivement de la figure de Napoléon Bonaparte, Jules César et Camillo Benso, comte de Cavour.

<sup>245</sup> Cf. Jeffrey Thornton Schnapp, *Staging Fascism : 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

**Benedetta e le altre:**  
**riflessioni sull'arte e sull'impegno politico di alcune futuriste**

In grado di tener testa ai colleghi maschi e multiformi nelle scelte artistiche fatte, le donne del futurismo, o meglio le donne futuriste, non sono un gruppo omogeneo, ma singoli destini con percorsi in parte affini e in parte contrari. Gli studi in particolare di Claudia Salaris e Silvia Contarini hanno messo bene in luce biografie ed opere di coloro che accompagnarono ed arricchirono, con la loro personalità e il loro estro artistico, l'avanguardia di Marinetti e il dibattito legato alla donna esistente in quegli anni di richiesta di emancipazione, così come i miti e i modelli femminili della letteratura futurista<sup>246</sup>. La donna, nei confronti della quale il *Manifesto* del 1909, così come altri scritti futuristi successivi, dichiaravano senza mezzi termini il disprezzo e l'avversione, costituisce dello stesso futurismo uno dei punti cardine di riflessione, quasi un'ossessione per Marinetti e i suoi, che riprendono il tema costantemente, ne fanno soggetto ed oggetto delle loro opere<sup>247</sup>, della donna criticano certe tipologie, certi comportamenti (come il presunto sentimentalismo ed eros debilitante, che fungerebbero da ostacolo per l'uomo proteso verso il futuro tecnologico, che di lui uccidono la volontà, lo castrano), per poi ridurla, se non alla pari del nulla, a mera cosa, dandone una rappresentazione deformante, ripetuta e variata all'infinito (« il calore di un pezzo di ferro o di legno », scrive Marinetti nel *Manifesto tecnico*, « è ormai più appassionante per noi del sorriso e delle lacrime di una donna »<sup>248</sup>). Ci sono, tuttavia, donne e donne. Marinetti, che ammira « la donna-istinto, [...] protesa eroicamente, proprio come il suo compagno futurista »<sup>249</sup>, non esula dal fare distinzioni. La donna citata al punto nove del *Manifesto*, donna che Marinetti e il futurismo dichiarano di disprezzare, al contrario della guerra, lì glorificata come « sola igiene del mondo »<sup>250</sup>, è infatti la donna tardoromantica, simbolo stesso del sentimentalismo e del

---

<sup>246</sup> Ad esempio Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982, e Silvia Contarini, *La femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste (1909-1919)*, Nanterre, Publidix-Presses Universitaires de Paris 10, 2006. Si vedano inoltre *Futuriste. Letteratura, arte e vita* (Roma, Castelveccchi, 2009) a cura di Giancarlo Capri, *Le Amazzoni del Futurismo* (s.l., Academia universa press, 2009) a cura di Valentina Mosco e Sandro Rogari e *Scrittrici della prima avanguardia* di Cecilia Bello Minciocchi (Firenze, Le Lettere, 2012).

<sup>247</sup> Si pensi ad esempio alle ballerine di Severini o al ritratto della Marchesa Casati di Giacomo Balla.

<sup>248</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Milano, Direzione del Movimento futurista, 11 maggio 1912 (Milano, A. Taveggia).

<sup>249</sup> Luca Leonello Rimbotti, « "Femminilità metallica": le forme del Futurismo », in <http://www.centrostudilaruna.it/%E2%80%9Cfemminilita-metallica%E2%80%9D-le-forme-del-futurismo.html> (consultato il 7 aprile 2016).

<sup>250</sup> Cf. ad esempio il *Manifesto* pubblicato su *Le Figaro* di Parigi il 20 febbraio 1909.

conformismo borghese, la donna da 'chiaro di luna'<sup>251</sup>, nemica prima della guerra nel momento in cui richiama l'amato dal fronte, la donna che prega l'uomo di non partire, dunque nemica dello stesso uomo nuovo futurista, che nella guerra trova linfa vitale e fortificante.

Condannata dal futurismo è tanto la donna sottomessa quanto la *femme fatale* decadente, come la prima (ma anche diversamente dalla prima) capace di illanguidire la virilità maschile con il tormento delle passioni e la sua sensualità disarmante ; la donna spirale di dolcezza, ma al tempo stesso simbolo di peccato che acceca l'uomo e lo porta alla rovina col suo fascino distruttivo. Nel 1910, in *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in cui Marinetti dichiarava ancora una volta il disprezzo del futurismo per « la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninno tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale, la cui voce, greve di destino, e la cui chioma sognante si prolungano e continuano nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna »<sup>252</sup>, la posizione del padre del futurismo è a favore del suffragio politico femminile : una mossa strategica, questa, che fa sperare a Marinetti un'azione distruttiva nei confronti di « quella grande minchioneria, fatta di corruzione e di banalità, a cui ormai è ridotto il parlamentarismo »<sup>253</sup>. Sempre Marinetti inoltre, nel marzo 1912, insieme a Boccioni, con lui in visita a Londra, sfilava sottobraccio « alle pochissime [suffragette] carine »<sup>254</sup>. « [S]e la donna sogna oggidì di conquistare i diritti politici », scrive Marinetti nel suddetto *Manifesto* del 1910, « è perché, senza saperlo, essa è intimamente convinta di essere, come madre, come sposa e come amante, un cerchio ristretto, puramente animale e assolutamente privo di utilità »<sup>255</sup>. La donna condannata all'inazione intellettuale : era questo il problema, ben venisse dunque il voto che ne avrebbe diminuito la componente amorosa e sentimentale, e l'avrebbe portata all'azione.

Posto all'indice sul palcoscenico il burattino impotente, è lo stesso futurismo, nella sua compagine femminile, nello specifico nel nome di Valentine de Saint-Point, firmataria nel 1912 del *Manifesto della Donna Futurista*, che proclama, accanto alla virilità d'acciaio, al dinamismo, allo slancio attivo ed energico dell'uomo futurista, la femminilità metallica<sup>256</sup>,

---

<sup>251</sup> Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna !*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1911. Riprodotto in Viviana Birolli (dir.), *Manifesti del Futurismo*, Milano, Ascondita, 2008, p. 17-26.

<sup>252</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Volantino della Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1910, riprodotto in *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, Garzanti, 1968, p. 250-254, qui p. 250.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>254</sup> Cf. Gino Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milano, Camunia, 1990, p. 146.

<sup>255</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>256</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna Futurista. Risposta a F.T. Marinetti*, Parigi-Milano, 25 marzo 1912 (volantino), riprodotto in Viviana Birolli (dir.), *Manifesti del Futurismo*, *op. cit.*, p. 46-50.

« ispirata da energia istintiva, violenza e crudeltà »<sup>257</sup>. E lo fa servendosi anche di richiami al mito e ad una genealogia femminile precisa :

Le donne sono le Erinni, le Amazzoni ; le Semiramide, le Giovanna d'Arco, le Giovanna Hachette; le Giuditta e le Carlotta Corday ; le Cleopatra e le Messalina, le guerriere che combattono più ferocemente dei maschi, le amanti che incitano, le distruggitrici che spezzando i più fragili contribuiscono alla selezione, mediante l'orgoglio o la disperazione [...].<sup>258</sup>

L'esordio letterario 'ufficiale' delle donne futuriste che fa seguito al *Manifesto* appena citato avviene in modo del tutto originale : prima con una satira, poi con un attacco. Dopo *Diario di una giovane donna futurista*, scritto da Flora Bonheur<sup>259</sup>, Francesco Cangiullo presenta sul numero del 12 febbraio 1916 della rivista *Vela Latina*, con una lettera aperta di polemica rivolta « alle più famose scrittrici italiane »<sup>260</sup>, Marietta Angelini, « [p]rima cameriera di Marinetti », accompagnando la presentazione fatta con due tavole parolibere della donna, *Ritratto di Marinetti* e *Ritratto di Cangiullo*<sup>261</sup>. Quella stessa categoria professionale, più volte oggetto di denigrazione (ad esempio in alcuni passi dell'opera di Matilde Serao) perché ritenuta composta da persone poco serie, invidiose e traditrici, veniva dunque portata agli onori contro un passatismo letterario femminile che ormai, secondo Cangiullo, non trovava più la sua ragion d'essere. Alla provocazione fatta le 'signore della letteratura' non diedero alcuna risposta.

Sarà soprattutto *L'Italia futurista* a pubblicare le tavole del genio femminile dell'avanguardia marinettiana, testimonianze queste di frequenti accordi reciproci costruiti per lo più su singole citazioni. Così avviene per Enrica Piubellini in *Paesaggio + Forte austriaco*<sup>262</sup>, che riprende a livello strutturale ed onomatopeico almeno due elementi presenti in *Silenzio – Alba* di Emma Marpillero<sup>263</sup>, anche se costituente precipuo in Piubellini sono i riferimenti alla Prima Guerra Mondiale<sup>264</sup>. La guerra è in Enrica Piubellini descrizione degli stati d'animo e del

---

<sup>257</sup> Cf. Katrin Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 19.

<sup>258</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna Futurista*, op. cit., p. 47.

<sup>259</sup> Flora Bonheur, *Diario d'una giovane donna futurista*, Bologna, Stabilimento tipografico emiliano, s. d. [1914], 2 voll. Cf. qui inoltre Claudia Salaris, *Le futuriste*, op. cit., p. 29.

<sup>260</sup> Lia Giachero, « I capricci della memoria. Riflessioni sulle futuriste », in Maria Antonietta Trasforini (dir.), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 133-144, qui p. 136.

<sup>261</sup> In *Vela Latina*, 12 febbraio 1916, IV.5. Elemento *princeps* dei due ritratti citati è il carattere tipografico, che entra tuttavia nelle creazioni parolibere di Angelini solo in un secondo tempo. Nelle tavole precedenti, infatti, il segno grafico è realizzato, se non in totale, prevalentemente a mano ed è accompagnato, ad esempio in *Camera d'amore senza fili* (1913), da inserti di figure aggiunte alla maniera di un verbocollage dadaista. Si veda a questo proposito Mirella Bentivoglio, « Da pagina a spazio », in Mirella Bentivoglio/Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 5-112, qui p. 28.

<sup>262</sup> [Enrica] Enrico Piubellini, *Paesaggio + Forte Austriaco*, in *L'Italia futurista*, 1 novembre 1916, I.9.

<sup>263</sup> Emma Marpillero, *Silenzio – Alba*, in *L'Italia futurista*, 25 luglio 1916, I.4.

<sup>264</sup> Cf. anche [Enrica] Enrico Piubellini, *Campo di Marte*, in *L'Italia futurista*, 27 maggio 1917, II.15.

paesaggio narrato, percorso da fischi acuti, suoni striduli e violente raffiche, e chiaro è l'odio espresso nei confronti del nemico primo, ossia dell'Austria. Qui, come nella tavola *Ricevimento – thé – signore – nessun uomo* di Rosa Rosà<sup>265</sup>, apparentemente semplice cartografia dall'alto dell'interno di un salotto borghese in cui si trovano disposti diversi pezzi d'arredo e in cui davanti ad una ormai consunta e ripetuta cerimonia del té vengono intessuti discorsi insignificanti (riproduzione di classiche convenzioni e cliché), il gesto è chiaro: l'arte è un mezzo di espressione politico-culturale, tramite il quale la donna può e vuole farsi sentire; in Piubellini è il grido contro l'Austria, in Rosà è il rifiuto della separazione in sfere di competenza e in spazi di azione, frutto della morale allora imperante, e di una retorica borghese fatta solo di riti ormai abusati, di vuoti convenevoli e di luoghi comuni. Di tutto questo l'autrice ne ha abbastanza e il gesto di voltare le spalle e sbattere la porta, riprodotto in basso a sinistra, è la proclamazione del suo rifiuto di fronte a tale realtà.

Anche Fanny Dini, alias Francesca Dini, prenderà, come del resto Magamal, pseudonimo adottato da Eva Kühn Amendola<sup>266</sup>, salda posizione sia nei confronti di una concezione nuova del femminile, attraverso la rappresentazione del corpo che segue i suoi istinti, sia nei confronti del conflitto allora in atto<sup>267</sup>. Moglie di Giovanni Amendola, Eva Kühn collabora, come altre, a *L'Italia futurista*, *Roma futurista* e *Cronache di attualità*, frequenta Balla e Boccioni ed è tra i fondatori del Fascio politico futurista romano<sup>268</sup>. Dalle colonne di *Roma futurista*, il 24 agosto 1919, Magamal lancia anche il suo *Appello Futurista al popolo d'Italia*<sup>269</sup>. Sempre nel 1919, durante la campagna elettorale del movimento fascista, la Kühn si distingue poi per la partecipazione attiva alle manifestazioni e per il sostegno dato a Marinetti, presentatosi nella stessa lista di Mussolini. Di casa Marinetti a San Babila, è inoltre, sempre nello stesso periodo, più volte ospite, mentre il marito deve fare i conti con gli attacchi dei nazionalisti e degli aderenti al Fascio perché schieratosi nelle liste di Nitti, che proprio allora era al centro delle critiche dei sostenitori della 'vittoria mutilata'. Se Amendola e la moglie si erano detti favorevoli all'interventismo, ritenendo l'uno che la guerra potesse realizzare quell'ideale di nazione che il Risorgimento aveva reso solo in parte concreto, l'altra vedendo in essa un bagno

---

<sup>265</sup> Rosa Rosà, *Ricevimento – thé – signore – nessun uomo*, in *L'Italia futurista*, 9 dicembre 1917, II.35.

<sup>266</sup> Su Eva Kühn Amendola cf. Mirella Serri, « La futurista. Eva Kühn Amendola », in Marta Boneschi *et alii*, *Donne nella Grande Guerra*, introduzione di Dacia Maraini, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 149-173. Magamal è il nome del fratello del protagonista di *Mafarka* di Marinetti.

<sup>267</sup> Fanny Dini, « A chi ha combattuto non mancherà il sorriso delle donne », in *Roma futurista*, 30 novembre 1918, I.8.

<sup>268</sup> Cf. Claudia Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 193. Su Eva Kühn e l'ambiente futurista si veda Giorgio Amendola, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 17.

<sup>269</sup> Magamal [Eva Kühn Amendola], « Appello futurista al popolo d'Italia », in *Roma futurista*, 24 agosto 1919, II.35.

di sangue rigeneratore secondo la glorificazione fattane da Marinetti e da D'Annunzio<sup>270</sup>, davanti al conflitto e a conflitto terminato la reazione sarà diversa : a Giovanni Amendola, inviato al fronte e che nel primo dopoguerra avverserà i nazionalisti ed entrerà nella politica militante, la guerra vissuta toglierà come a molti altri il velo delle illusioni ; alla Kühn la guerra darà invece uno spazio d'azione nell'ambito dell'assistenzialismo, portandola poi – con un errore di valutazione, ma forse anche per le false promesse fatte dalla lista dei fasci di combattimento di Mussolini, tra cui quella di una repubblica e del sostegno per il voto alle donne – ad aderire alle idee del futuro duce, con una breve parentesi di contatti con un gruppo di operai anarchici<sup>271</sup>. E al Fascismo aderiranno, valutandolo come continuità degli ideali risorgimentali e dell'uomo nuovo proclamato da Marinetti e i suoi, anche altre esponenti dell'avanguardia : ad esempio la già citata giornalista e scrittrice Fanny Dini, scesa in piazza in camicia nera, e Fulvia Giuliani, futurista a sedici anni, collaboratrice di *L'Ardito* e *La Testa di Ferro*, nonché redattrice di *Lavoro fascista* e direttrice della Scuola di recitazione del Comando federale della gioventù italiana del Littorio<sup>272</sup>. Del resto Marinetti, dopo un'iniziale parentesi politica di adesione al Fascismo, e un altrettanto breve distacco<sup>273</sup>, al movimento – forse per gioco strategico o per convinzione – si era di nuovo riavvicinato, arrivando a chiedere nel 1923 a Mussolini di considerare i prodotti della sua avanguardia come *arte di regime*, senza però rinunciare allo stesso tempo anche ad atti del tutto eterodossi<sup>274</sup>.

La donna futurista del primo dopoguerra è la donna così come proclamata in *Democrazia futurista*<sup>275</sup>, dove la rivolta è contro la morale cattolica del matrimonio, oppressore della libertà dell'uomo e di quella della donna, e come viene definita nel *Manifesto del partito futurista italiano*, il cui intento è anche quello di liberare uomini e donne dagli impegni di allevare la propria prole, con pene finanziarie previste per chi non se ne vorrà sottrarre. Il punto sei recita : « Abolizione dell'autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione graduale del matrimonio per l'avvento graduale del libero amore e del figlio di Stato<sup>276</sup> ». Se Mussolini

---

<sup>270</sup> Si veda il comizio dannunziano del 5 maggio 1915.

<sup>271</sup> Sulla parentesi anarchica di Eva Kühn cf. Antonietta G. Paolino, « Eva Kühn Amendola : ovvero dell'insostenibile tragicità del vivere », in Giovanni Cerchia (dir.), *La famiglia Amendola. Una scelta di vita per l'Italia*, Torino, Cerabona Editore, 2011, p. 93-118, qui p. 102.

<sup>272</sup> Su Fulvia Giuliani si veda, tra gli altri, Günter Berghaus, « Fulvia Giuliani : Portrait of a Futurist Actress », in *New Theatre Quarterly*, May 1994, 10.38, p. 117-121.

<sup>273</sup> Il distacco di Marinetti ha luogo nel momento in cui l'allora ancora futuro duce matura altri piani rispetto a quelli iniziali.

<sup>274</sup> Cf. ad esempio Claudia Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, op. cit., p. 252, e Giordano Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2009, p. 245.

<sup>275</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Democrazia futurista. Dinamismo politico*, Milano, Facchi, 1919.

<sup>276</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del partito futurista italiano*, in *L'Italia futurista*, 11 febbraio 1918, III.39.



insisterà sul fatto che « la guerra sta all'uomo come la maternità alla donna »<sup>277</sup>, qui la maternità – al di là di quello che è l'atto biologico – viene negata, per permettere alla donna, in un momento in cui il Paese aveva bisogno di forza lavoro, di dare il suo importante contributo. In *Mafarka* Marinetti ha d'altronde già ipotizzato una titanica partenogenesi maschile, « atto di potenza assoluta e definitiva della volontà »<sup>278</sup>.

Ma le donne futuriste sono anche madri e della maternità declamano la bellezza, per superare nella scrittura l'orizzonte a loro permesso : ne accenna la pittrice, scenografa, scrittrice e moglie del padre del futurismo Benedetta Cappa Marinetti, madre di Vittoria, Ala e Luce, in *Progetto futurista di reclutamento per la prossima guerra* del 2 ottobre 1932, nel quale non esclude la possibilità di un esercito femminile, dichiarando di dare la sua disponibilità a farne parte<sup>279</sup>. La roboante retorica, tradizione propria del Fascismo a sostegno della maternità, presentata al popolo femminile di quegli anni come il naturale destino biologico, serve a Benedetta, in alcuni contributi successivi, tra cui uno del 1935 e uno del 1944<sup>280</sup>, per affermare qua e là una percezione *altra* del ruolo della donna, generatrice di vita, ma anche di poesia ed arte : « La donna italiana non è, non sarà mai una concorrente dell'uomo. Ella è troppo ed essenzialmente madre. Quando si dice madre bisogna dare alla parola il suo grande significato di generatrice : generatrice di uomini, di sentimenti, di passioni, di idee<sup>281</sup> ».

Le sue idee Benedetta, di cui esistono diversi ritratti e foto in posa amorevole con i figli, le esprime anche nella sua unica tavola parolibera, *Spicologia di 1 uomo*. Pubblicata nel 1919 in *Dinamo*<sup>282</sup>, essa si distingue per il suo particolare ordito grafico, che riproduce quasi un lavoro di filatura, attività questa riservata nella tradizione all'universo femminile. Quelli che Benedetta riproduce sono fili che sembrano tenuti tesi da spilli, formanti nei loro intrecci un decagramma, al cui centro campeggia la parola « vuoto ». Concetti come « sensualità », « materialismo », « orgoglio », « ambizione » e, distinta da essi per scelta di carattere grafico, la parola « idealità », fungono per la loro disposizione, formante una sorta di occhio umano, da riempimento<sup>283</sup>. A ogni punta di raggio Benedetta indica una lettera dell'alfabeto: la combinazione dei caratteri forma le due parole « uomini » e « vita ». La firma in calce è

---

<sup>277</sup> Benito Mussolini, « Discorso al Parlamento, 26 maggio 1934 », in *Scritti e discorsi. Dal Gennaio 1934 al 4 Novembre 1935 (XII-XIV E.F.)*, Milano, Hoepli, 1935, vol. IX, p. 59-98, qui p. 98.

<sup>278</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka, il futurista. Romanzo*, traduzione dal francese di Decio Cinti, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1910, p. 261-262.

<sup>279</sup> Benedetta, « Progetto futurista di reclutamento per la prossima guerra », in *Futurismo*, 2 ottobre 1932, I.4.

<sup>280</sup> Benedetta, « Spiritualità della donna italiana », in *Il Giornale d'Italia*, 3 novembre 1935 ; Benedetta, *Volontà italiana*, Venezia/Milano, Edizioni Erre, 1944.

<sup>281</sup> Benedetta, « Spiritualità della donna italiana », *op. cit.*

<sup>282</sup> Benedetta, *Spicologia di 1 uomo*, in *Dinamo*, 1 febbraio 1919, I.1.

<sup>283</sup> L'immagine potrebbe essere un voluto richiamo del latino *spicere*, cioè osservare, controllare, quindi significare osservazione attenta ed acuta.

significativa, come del resto il titolo della tavola che, parlando di un uomo, si contrappone spazialmente all'enunciato con cui l'autrice la sottoscrive : « Benedetta fra le donne ». Si tratta di Benedetta tra le altre futuriste, Benedetta che costruisce un dialogo con Marietta Angelini, Benedetta come la Madre Celeste, nel gioco intrapreso con la *salutatio angelica*, quindi Benedetta madre, Benedetta creatrice e generatrice, Benedetta « parolibera futurista ». Anche la viennese Rosa Rosà, autrice, con *Una donna con tre anime* (1918), di uno dei primi romanzi fantascientifici<sup>284</sup>, ed Enif Robert, autrice di *Un ventre di donna*<sup>285</sup>, tematizzano la nascita della donna nuova : le donne da loro raffigurate non sono più le « donne-oggetto [...] illogiche, inconsistenti, irresponsabili<sup>286</sup> », ma donne che « [...] stanno per acquistare [...] la coscienza di un libero "Io" immortale che non si dà a nulla e a nessuno<sup>287</sup> ». La donna della Rosà è una donna che deve compiere un'emancipazione sessuale ed intellettuale, che si stacca dalla 'maternità mentale' per adempiere alla sua metamorfosi. Ad un cambiamento è sottoposta anche la protagonista di *Un ventre di donna*, privata dell'utero, organo a cui il ruolo della donna era stato ridotto. Non ne consegue nessun trauma perché solo con questo intervento – che le toglie la sua capacità procreativa biologica – la protagonista può davvero realizzarsi. La sottrazione implica infatti solo la procreazione di prole umana, mentre la capacità creativa dalla stessa sottrazione ne esce rafforzata. Solo così nasce la donna futurista, la donna non più « utero sofferente<sup>288</sup> », « sineddoche della nefasta carnalità e sessualità femminili, in sintonia con l'ideologia più misogina dell'epoca<sup>289</sup> », ma mente creativa e virile nella sua potenza artistica, somma di coraggio e verità. Marinetti compare come co-autore del romanzo, in cui la guerra e la malattia sono oggetto plurimo di similitudine. La guerra, tuttavia, non era, almeno secondo la coscienza di alcuni, malattia né dell'Italia né dell'Europa d'allora, ma evento che metteva di fronte alla morte e al rischio, che perciò era vita e che rendeva coscienti della propria creatività e della propria capacità di reagire, di annullare il male in immagini del proprio genio artistico e, in questo processo di presa di coscienza, Marinetti per Robert ha un ruolo terapeutico. Gesto artistico, quello della Robert, che qui sperimenta e mette in atto la tecnica del *montage*, esso risulta anche gesto politico, come del resto anche la presa di posizione critica della scrittrice nei confronti del testo marinettiano *Come si seducono le donne*<sup>290</sup>, elogiato invece da Fanny Dini,

---

<sup>284</sup> Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918. Cf. anche Claudia Salaris in Rosa Rosà, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*, Milano, Edizioni delle Donne, 1981, p. 7-25.

<sup>285</sup> Filippo Tommaso Marinetti/Enif Robert, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919.

<sup>286</sup> Rosa Rosà, « Le donne cambiano finalmente... », in *L'Italia futurista*, 26 agosto 1917, II.27.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> Filippo Tommaso Marinetti/Enif Robert, *Un ventre di donna*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>289</sup> Lucia Re, « Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna* : bisessualità, trauma e mito dell'isteria », in *California Italian Studies* 2014, 5.2., p. 43-82, qui p. 47.

<sup>290</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Edizioni da Centomila Copie, 1917.

che metteva in rilievo come li Marinetti fosse riuscito a vedere gli esseri femminili « come sono : come le creature più felinamente e più voluttuosamente animali che esistano<sup>291</sup> ». Un'adesione al femminismo di quegli anni rimane lontana dal grido di lotta lanciato da Valentine de Saint-Point nel *Manifesto della Donna Futurista* :

*Il Femminismo è un errore politico. Il Femminismo è un errore cerebrale della donna, un errore che il suo istinto riconoscerà. Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accordar loro questi diritti non produrrebbe alcuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine.*<sup>292</sup>

Sarà lei, la pronipote del poeta e politico Alphonse Lamartine, lei che sarà la prima donna ad attraversare l'Atlantico in aereo, lei che, nel 1918, si convertirà alla religione islamica, che si chiederà come si possa raffigurare una donna nuova quando i modelli preesistenti sono tutti negativi, elaborando riflessioni non distanti anche da quelle odierne in merito a modelli letterari ed iconografici e alle modalità di coazione alla ripetizione a loro applicati. In « La femme dans la littérature italienne »<sup>293</sup>, pubblicato nel 1911, l'appello di de Saint-Point è rivolto « alle scrittrici del mondo intero », che sono chiamate « a superare i limiti che la cultura, e non la natura, ha imposto alle donne »<sup>294</sup>. Lo stesso romanzo della Rosà, una « fiaba di fantascienza in cui una “polverosa” casalinga, colpita da “spore” di futuro, si trasforma in un essere evolutissimo, dotato di enormi capacità intellettuali, artistiche e medianiche »<sup>295</sup>, ripete a modo suo l'invito. Alla pubblicazione di Marinetti su come si seducono le donne, Rosà risponderà annunciando che « gli istinti femminili lentamente ma sicuramente si stanno mutando verso il tipo superiore »<sup>296</sup>.

Già nel 1918 l'esigenza di costituirsi in partito politico e il clima ideologico contrassegnato anche dalle frustrazioni nazional-irredentiste per la 'patria mutilata' hanno fatto sentire esigenze di riorganizzazione in seno al gruppo di Marinetti. Dalle pagine di *Roma futurista* del 9 febbraio 1919 Futurluce, alias Elda Norchi, parla « a nome di tutte le donne che si sentono convinte di esistere come organo attivo di questa società, non come ninnoli o pupattole, più o meno parlanti ; di donne che vivono, che hanno nelle vene il generoso sangue

---

<sup>291</sup> Fanny Dini, « Come si seducono le donne (Lettera aperta a F.T. Marinetti) », in *L'Italia futurista*, 9 dicembre 1917, II.35, riprodotto in Giancarlo Carpi (dir.), *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita, op. cit.*, p. 183.

<sup>292</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna Futurista, op. cit.*, p. 48.

<sup>293</sup> Valentine de Saint-Point, « La femme dans la littérature italienne », in *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> Janvier 1911, III. XIX, p. 25-42 [I parte] ; 15 Janvier 1911, III. XIX, p. 219-229 [II parte]. In volume : Paris, E. Figuière, 1911.

<sup>294</sup> Valentine de Saint-Point, « La femme dans la littérature italienne » [II parte], *op. cit.*, p. 229. Cf. anche Silvia Contarini, « Il teatro della donna, di Valentine De Saint-Point », in *Italogramma*, 4 (2012), p. 303-313, qui p. 306 (da cui si cita).

<sup>295</sup> Claudia Salaris, *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 99.

<sup>296</sup> Rosa Rosà, *Una donna con tre anime, op. cit.* (1981), p. 125. Il corsivo è presente nell'originale.

italiano, di donne che sanno e che vogliono lottare »<sup>297</sup>. Le donne non sono né più angeli né più demoni, secondo il riduzionismo stereotipato trasmesso dalla cultura patriarcale : « [s]e volete divertirvi », aveva consigliato Rosà già nel 1917 in *L'Italia futurista* agli esimi e ferventi difensori di una società dominata dai padri, « andate a trovare nel paese di sogno, fra i lillà e i crisantemi enormi, le bambole giapponesi. Qui, nel paese di lavoro e di genialità ci sono le donne coscienti, d'una natura elastica, vibrante : qui ci sono le donne italiane »<sup>298</sup>. Le italiane erano in quegli anni di guerra le donne che, con gli uomini impegnati in quello stesso conflitto, avevano assunto un ruolo sempre più importante perché entrate nel mercato del lavoro, le donne che avevano cambiato e stavano ancora cambiando il loro modo di percepire e di percepirsi, le donne che, un tempo eleganti, erano allora chiamate a rispettare i principi della genialità, dell'ardire e dell'economia cari ai futuristi che, su queste tre nozioni, avevano insistito nel *Manifesto della moda femminile futurista*<sup>299</sup>.

Mentre nel 1919 la legge sulla capacità giuridica della donna veniva ormai ironicamente definita 'il premio per la smobilitazione', l'arditismo femminile faceva il suo ingresso grazie all'appello di « [u]n ardito » che esortava le donne « a partecipare alla ricostruzione del dopoguerra »<sup>300</sup>, richiamo a cui non poche, tra cui Fulvia Giuliani e Futurluce, risposero dando la loro adesione.

La loro attività, così come l'attività delle altre futuriste, la cui compagine si estende, per origine geografica, al di là dei confini della penisola italiana, ben si inserisce in quel programma di « ricostruzione futurista dell'universo » esposto nel manifesto omonimo di Balla e Depero, che amplia l'intervento creativo dall'opera singola allo spazio del vissuto quotidiano sia pubblico che privato, stabilendo sin dagli esordi del movimento uno stretto legame tra dimensione estetica e dimensione politica<sup>301</sup> : il futurismo non era solo un gioco, così come molti lo percepivano, il futurismo era concepito per il futuro prossimo, ma anche per il presente attuale ; così anche il nuovo ruolo della donna. La futurista, la donna ballerina, come illustrano tante biografie e altrettante tele, la donna archetipica rappresentante la nuova Italia, la donna

---

<sup>297</sup> Futurluce [Elda Norchi], « Le donne e il futurismo », in *Roma futurista*, 9 febbraio 1919, II.6.

<sup>298</sup> Rosa Rosà, « Le donne cambiano finalmente... », *op. cit.*

<sup>299</sup> Volt [Vincenzo Fani Ciotti], *Manifesto della moda femminile futurista*, in *Roma futurista*, 29 febbraio 1920, III.72.

<sup>300</sup> La *Querelle*, alla quale partecipano anche Vetta e Fulvia (Giuliani), ha inizio con l'articolo « Donne : a voi ! », pubblicato in *Roma futurista* da « L'Ardito Vianello », così come si firma il suo autore, e viene riprodotta nelle sue fasi salienti in Valentina Mosco/Sandro Rogari, *Le Amazzoni del Futurismo*, *op. cit.*, p. 107-117.

<sup>301</sup> Questo sarà ribadito anche in una lettera di Marinetti a Papini dell'ottobre del 1913 (in Marco Marchi/Jole Soldateschi (dir.), *Giovanni Papini. 1881-1981*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 80). Il *Manifesto* di Balla e Depero è riprodotto in Viviana Birolli (dir.), *Manifesti del Futurismo*, *op. cit.*, p. 161-164.

guerriera, la donna non più « nell'alcova, con piume, lustrini, veli, tra svenevolezze e deliqui »<sup>302</sup>, come la voleva D'Annunzio, era prima di tutto la donna intellettuale.

Monica BIASIOLO  
(Universität Augsburg)

---

<sup>302</sup> Maria Antonietta Macciocchi, *La donna "nera". "Consenso" femminile e fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 30.

## **Futurisme et fascisme au Portugal :** **les revues modernistes au service de l'art et de la politique**

Les premières tentatives d'introduire le futurisme au Portugal datent de 1915 lors de la publication du second et dernier numéro de la revue *Orpheu*, avec quatre dessins de Santa-Rita Pintor et un poème d'Álvaro de Campos. De façon générale, le mouvement de l'Avant-garde portugaise et ses multiples dédoublements ne peuvent qu'être lus comme une conséquence de l'enracinement et de la croissance du courant moderniste, surtout à partir de la publication d'*Orpheu* en 1915, la revue de Fernando Pessoa et de Mário de Sá-Carneiro, et qui représente d'après ses créateurs « la somme et la synthèse de tous les mouvements littéraires modernes ». *Orpheu* a indiscutablement su transformer de façon violente le champ expressif de la poésie pratiquée au Portugal par le biais de la subversion des formes. Parmi les noms des collaborateurs de cette publication, nous rencontrons celui d'António Ferro, le jeune éditeur qui deviendra plus tard le secrétaire de la propagande nationale de Salazar et qui invitera Marinetti au Portugal en 1932. Cette visite sera largement critiquée par les futuristes portugais puisque « l'admirable créateur du futurisme », comme l'appelle ironiquement Almada Negreiros, pendant son séjour au Portugal, ne rencontre que des universitaires et des hommes politiques, ignorant les futuristes portugais qu'il avait rencontrés à Paris quelques années avant.

En avril 1917, Almada Negreiros, présente au théâtre República son *Ultimatum aux Générations Futuristes Portugaises du XX<sup>e</sup> siècle*, accompagné du peintre futuriste Santa-Rita et en novembre de la même année paraît *Portugal Futurista*, la revue qui prétendait être la voix du futurisme au Portugal. Dans cette première publication nettement futuriste, dont un seul numéro a été publié pour être censuré avant même sa mise en vente en librairie, à côté des textes de certains écrivains portugais comme Almada Negreiros et son *Ultimatum* et des reproductions des œuvres de Santa-Rita Pintor – le peintre qui affirmait être le seul futuriste au Portugal et celui à qui Marinetti a probablement confié la traduction et la publication de ses articles en portugais<sup>303</sup> –, deux noms qui s'affirmaient déjà comme les précurseurs du Futuriste portugais, nous retrouvons également les poèmes *Arbre* de Guillaume Apollinaire ou *Tour* de Blaise Cendrars ainsi que le manifeste *Music-Hall* de Marinetti et encore des textes de Boccioni, Balla,

---

<sup>303</sup> « Santa-Rita (...) est venu me demander de lui trouver un éditeur pour la traduction portugaise des manifestes de Marinetti (*Le Futurisme* et ses derniers travaux). Demande – me dit-il – faite au nom de Marinetti. Pour être aimable, j'écrirai à quelque libraire de Lisbonne, qui lui dira non... », Mário de Sá-Carneiro, *Lettres à Fernando Pessoa, traduites du portugais par Jorge Sedas Nunes et Dominique Bussillet*, Falaise, Impeccables, 2015, p. 136.

Carrà ou Severini. Des revues de tendance futuriste se succèdent et plus tard, en 1959, paraît *Tempo Presente*, une revue ouvertement fasciste et futuriste dirigée par Raul Leal, lequel écrit à Marinetti en 1921 une lettre lui proposant, parmi d'autres projets, la création d'une église et d'une religion futuriste.

En tant que mouvement révolutionnaire, le futurisme a su prendre une forme structurée tout en s'affirmant comme la personnification d'une grande pulsion libératrice, comme une volonté de rupture avec la tradition et de création de nouveaux chemins de la littérature et de l'art. A partir de Paris, la capitale culturelle de l'Europe, « terre idéale » comme la définit Mário Sá-Carneiro, et grâce à des efforts constants de divulgation de Marinetti, le futurisme italien atteint la plus grande partie des pays européens. Le Portugal n'y échappe pas.

Très rapidement après la publication de son Manifeste initial dans *le Figaro* en 1909, le futurisme de Marinetti trouve un écho dans l'art et dans la littérature européenne. Le Portugal n'est pas indifférent à cet engouement, la preuve en étant le rôle essentiel du futurisme dans les travaux de la première génération moderniste portugaise. Au moment de la publication du *Manifeste du Futurisme*, le journal portugais *Diário de Notícias* du 26 février 1909 fait allusion à la parution du texte de Marinetti et en publie une traduction partielle. Le 5 août de la même année, un autre journal, cette fois-ci, le *Diário dos Açores*, publie une interview de Marinetti. Dans la correspondance personnelle de Sá-Carneiro, le poète écrit à Fernando Pessoa une lettre datée du 13 août 1915 où il fait notamment référence aux conférences et manifestes de Marinetti publiés à Paris en 1911 sous le titre *Le Futurisme* mais aussi au premier volume de *I Poeti Futuristi* (1912) : « À la galerie Sagod, le temple cubiste et futuriste dont je vous ai déjà parlé dans l'une de mes lettres, j'ai acheté hier un livre : *I Poeti Futuristi*. [...] Quand j'aurai fini de lire ce gros bouquin (dans une semaine) je vous l'enverrai en cadeau. J'y ai déjà découvert quelques Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá... etc. très recommandables »<sup>304</sup>.

C'est Mário de Sá-Carneiro, installé à Paris depuis 1912, officiellement pour y suivre des études de droit mais en réalité pour s'imprégner de cette ville et pour croiser la route des mouvements intellectuels et artistiques, qui va être un des plus importants véhicules des vents de la modernité, entre la France et le Portugal. A Paris, il écrit des poèmes, des nouvelles, des lettres. Une grande partie de sa correspondance est dédiée à Fernando Pessoa et à son cercle restreint à qui il fait part de l'ambiance créative parisienne et à qui il présente l'effervescence des différents mouvements d'avant-garde.

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 184.

Le rôle du futurisme dans la révolution littéraire portugaise a mis en avant un groupe de poètes, d'écrivains et d'artistes, dont Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Raul Leal, Amadeo de Sousa-Cardoso. Attentifs à cette réalité, la plus grande partie des jeunes auteurs et artistes de cette période sont des exemples vivants des relations culturelles entre le Portugal et l'Europe qui seront particulièrement évidentes dans la presse contemporaine. En effet, ils sont nombreux à partir s'installer à Paris, souvent avec des bourses d'études. Au Portugal, être moderne suppose d'importer quelque chose d'extérieur et c'est ainsi que les premières ruptures orchestrées par les artistes modernistes se font surtout à Paris. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la production littéraire et artistique portugaise est en effet liée à plusieurs facteurs – mais surtout à la voie du mécénat et à la création d'un certain nombre de bourses d'études.

C'est donc à Paris que plusieurs groupes d'écrivains et d'artistes cherchent à assimiler les particularités des nouvelles formes artistiques et à profiter du cosmopolitisme que la capitale française, bien différente du provincialisme portugais de l'époque, pouvait leur offrir. Cependant, peu d'entre eux ont cherché à assumer pleinement le futurisme dans ses multiples dédoublements, comme l'ont fait notamment Almada Negreiros et Santa-Rita Pintor avec la création formelle du *Comité Futuriste de Lisbonne* en 1916.

Quelques années avant, en 1912, Santa-Rita assiste à l'*Exposition Futuriste* à la galerie Bernheim Jeune et commence à s'intéresser progressivement aux manifestes du mouvement, aux travaux de Picasso et de Max Jacob. Par la suite, il rencontre Marinetti et envisage de traduire et publier ses manifestes. Une fois rentré au Portugal en 1914, si nous nous en référons à une lettre envoyée à Homem Cristo et aux déclarations faites dans l'*Ideia Nacional* du 4 mai 1916, il commence à se présenter comme le seul futuriste dans ce pays. Cependant, de son œuvre, à part *Cabeça Cubo-Futurista*, il nous reste uniquement quatre travaux dont les reproductions ont été publiées dans *Orpheu* et trois autres publiées dans *Portugal Futurista*. Après sa mort, son œuvre a été très probablement détruite par sa famille, comme Santa-Rita le souhaitait.

Le peintre Amadeo de Sousa-Cardoso, de son côté, adhère également au futurisme mais de façon beaucoup moins exclusive, même si dans une interview publiée dans le journal *O Dia* du 4 décembre 1916, il cite littéralement le *Manifeste* de Marinetti, le *Manifeste des Peintres Futuristes* de 1910 de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, et Severini ainsi que le manifeste *Contre l'Art Anglais* de Marinetti et Nevinson de 1914. Dans cette interview le peintre déclare : « Je ne suis d'aucune école. Les écoles sont mortes. Nous, les jeunes, ne cherchons maintenant que l'originalité... Suis-je impressionniste, cubiste, futuriste, abstractionniste ? Je suis un peu de tout cela... »



Puis, en 1917, a lieu au Théâtre República la première Conférence Futuriste où Almada présente son *Ultimatum aux générations Futuristes Portugaises du XXe siècle*. Almada s'adresse à « la génération portugaise du XXe siècle », cette génération « constructive », patriote et nationaliste qui doit créer « la nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle en se passant absolument de toutes les époques précédentes ». Almada fait ainsi l'apologie de la « sublime brutalité de la vie », de la guerre définie comme « la grande expérience », de « l'arrogance des saints et des êtres complets », de l'antiféminisme et de l'anti-égalitarisme. Cette « nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle » doit encore refuser, selon Almada, la nostalgie du passé tout en remplaçant Hugo, Dante ou Camoens, par Marinetti, Marconi ou Edison. D'après Almada, « nul Portugais n'a encore réalisé la véritable valeur de la langue portugaise »<sup>305</sup> ; la raison en est que « le Portugal, endormi depuis Camoens, ne connaît pas encore le nouveau sens des mots ». Cette même année, pour répondre à ce projet, *Portugal Futurista* est publié.

Dans ses travaux, Perry Anderson<sup>306</sup> démontre que la naissance du modernisme au moment de la Belle Epoque s'articule sur trois axes : d'abord, une économie et une société encore partiellement industrielles dans lesquelles l'ordre dominant restait encore, dans une large mesure, agraire ou aristocratique ; ensuite, des inventions technologiques spectaculaires dont le vrai impact pratique commençait tout juste à se faire sentir ; enfin, un horizon politique ouvert, où beaucoup attendaient, dans l'espoir ou la crainte, des soulèvements révolutionnaires et des mouvements de contestation. Dans son ouvrage, Anderson s'interroge sur les raisons qui étayaient le grand enthousiasme technologique dans les premières ébauches modernistes en Europe. Il évoque des nations comme la Russie ou l'Italie, deux des pays qui au niveau industriel éprouvaient, au tournant du XXème siècle, le plus grand retard en comparaison avec d'autres pays en Europe, mais qui ont produit néanmoins deux des mouvements d'avant-garde les plus effervescents et les plus technicistes. Perry Anderson invoque l'importance de ce qu'il appelle « spécificités nationales » pour mieux comprendre le mouvement moderniste. C'est ainsi que l'étude de la spécificité politique, sociale et culturelle s'impose afin de mieux comprendre les raisons qui ont engendré la naissance et la croissance de courants qui s'inscriront, de façon générale, dans le modernisme et dans ses différents dédoublements qui constituent les mouvements d'avant-garde.

---

<sup>305</sup> José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências*, Lisbonne, Edition de Fernando Cabral Martins et alii, Assírio & Alvim, 2006, p. 29-30.

<sup>306</sup> Perry Anderson, *Les origines de la Postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, les Prairies ordinaires, 2010, p. 114-115.

Le Portugal, dont la configuration économique, sociale et culturelle manifeste, au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, un certain retard chronologique et ontologique par rapport aux réalités européennes, est un des pays qui a su s'impliquer le plus dans le contexte futuriste au point que Marinetti a affirmé que le Portugal était, avec l'Italie, le seul pays latin avec un mouvement futuriste. Si le courant moderniste portugais a toujours été associé à une tentative d'actualisation culturelle il serait cependant plus judicieux de le placer à l'origine d'une véritable transformation culturelle. Telle transformation se matérialise dans la paradoxale tentative d'union entre le cosmopolitisme et la construction d'une singularité qui, à leur tour, s'intègrent dans une tentative de modernisation et de construction de modernité au niveau politique : la proclamation de la République portugaise en 1910 et, avec le début de la première Guerre Mondiale, la fin de la Belle Epoque et le retour au Portugal de plusieurs artistes et écrivains.

Le lien entre le groupe moderniste portugais et les mouvements d'avant-garde européens se fait à Paris, surtout à travers les figures de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor et Amadeo de Sousa-Cardoso. L'importance des arts plastiques dans le mouvement est indiscutable dès son début et c'est par le biais de l'art que le retard chronologique par rapport aux expériences culturelles et existentielles européennes, que ressent surtout la première génération moderniste portugaise, sera rompu. En effet, les premières manifestations avant-gardistes et la publication des premières revues veulent indiscutablement exprimer l'adéquation littéraire et artistique du Portugal par rapport à l'Europe.

Cette volonté de rapprocher l'art de l'homme et de sa réalité, de trouver de nouvelles voix, de nouveaux chemins littéraires et artistiques, a engendré le rapprochement de quelques sensibilités entre Lisbonne et Paris. La capitale française a été l'espace privilégié de cette rencontre, le lieu où se tissent des réseaux, en lien constant avec Milan, Madrid, Lisbonne. Comme Fernando Pessoa l'affirme, l'artiste – même l'artiste nationaliste ou conservateur – écrit toujours pour l'Homme : « Nous sommes des Portugais qui écrivent pour l'Europe, pour toute la civilisation »<sup>307</sup>.

Dans la littérature portugaise, le futurisme occupe une place structurante dans la genèse du mouvement moderniste et dans les sensibilités de la génération de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa et Amadeo de Sousa-Cardoso – cette génération qui se réunit autour de 1913 à Lisbonne et qui publiera et participera à plusieurs revues, notamment *Orpheu* (1915), *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) et *Athena* (1924-

---

<sup>307</sup> Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisbonne, Ática, 1966, p. 32.

1925). Comme les mouvements d'avant-garde qui lui ont succédé, le futurisme, de façon très particulière, se révolte contre la tradition du Symbolisme, du Parnasse et de la Décadence. Au Portugal, le mouvement Moderniste cherche directement à rompre avec la tradition symboliste et décadentiste mais également avec le *Saudosismo* de la revue *A Águia*. Cependant, le modernisme portugais, de façon générale, exprime une double tendance car, si d'un côté il s'ouvre aux nouvelles tendances esthétiques, de l'autre, il cherche à garder une certaine orientation décadentiste et de rapport avec le passé<sup>308</sup>. Cela pourrait surtout expliquer le manque d'une véritable unité formelle et thématique dans les revues liées à la première génération moderniste car ces deux tendances, *a priori* antagoniques, y coexistent.

Si la tendance innovatrice portugaise est souvent définie comme quelque chose d'autochtone, il faudrait considérer également que c'est surtout la littérature européenne des différents mouvements d'avant-garde qui donnent à la production portugaise de l'impulsion et quelques inspirations décisives. C'est à cette littérature et à cet art que le mouvement moderniste portugais reprend des éléments et des caractéristiques fondamentales pour les retravailler ensuite, tout en affirmant leur spécificité ainsi qu'une certaine émancipation. Le rôle de l'influence esthétique et littéraire parisienne dans la genèse d'un premier modernisme portugais est donc décisif mais elle sert surtout de toile de fond à une évolution et métamorphose mûries au fil des années, dans une période historique particulièrement bouleversée.

Dans l'affirmation d'une nouvelle poésie et d'une rénovation artistique, *Orpheu*, qui paraît pour la première fois en 1915, sera la première revue à transformer de façon violente les procédés d'expression traditionnels censés plaire aux « lépidoptères bourgeois », selon l'expression de Sá-Carneiro. En effet, d'après Pessoa, *Orpheu* est l'œuvre qui synthétise les différents mouvements de la littérature moderne, dont le futurisme.

Même si le mouvement futuriste, nous le savons, ne s'identifie pas exclusivement avec Marinetti, sa figure reste tout de même, par sa contribution au niveau idéologique, théorique et créatif, le principal étendard de ce mouvement. Son programme se veut, dès le début, révolutionnaire. Il s'agit d'encourager l'exaltation de l'avenir ainsi que la défense des nouveaux mythes de la société moderne (la machine, le dynamisme, la vitesse, la vitalité, la guerre...) ainsi que l'agressivité esthétique. La place du futurisme en tant que pionnier de l'avant-garde européenne reste indéniable surtout si nous considérons que le mouvement a su dépasser la réalité artistique et les différentes formes d'expressions artistiques pour toucher notamment le milieu politique.

---

<sup>308</sup> Cf. Teolinda Gersão, « Para o estudo do futurismo literário em Portugal » in *Portugal Futurista*, Lisbonne, Edition fac-similée, Contexto Editora, 1982, p. 21-39.

Au Portugal, l'engouement autour de la figure et de la doctrine de Marinetti n'est pas à l'origine de la création d'un groupe futuriste orthodoxe et homogène, raison pour laquelle certains critiques considèrent que le Portugal n'a pas eu un véritable mouvement littéraire futuriste – ce qui n'est pas le cas pour le domaine des arts plastiques. Dans le domaine littéraire, le futurisme portugais, ou mieux, l'interprétation futuriste portugaise, est particulièrement évidente dans *Orpheu* (1915) et *Portugal Futurista* (1917). Cette dernière revue apparaît clairement liée au mouvement de Marinetti, d'abord en raison de son titre, mais aussi du fait de la publication des manifestes futuristes et de la particulière attention de Santa-Rita. *Orpheu*, dans sa démarche de « synthèse », par exemple, publie dans son premier numéro l'*Ode Triomphale* d'Álvaro de Campos et, dans son deuxième et dernier numéro, annonce une série de conférences de nature futuriste, reproduit quatre dessins du « futuriste » Santa-Rita, publie les poèmes *Manucure* et *Apothéose* de Mário de Sá-Carneiro et l'*Ode Maritime* d'Álvaro de Campos.

Même si l'influence futuriste y est présente, Pessoa considère *Orpheu* comme la voix de ce qu'il appelle le *Sensacionismo* et pour en donner une définition, Pessoa situe son œuvre et celle de sa génération dans l'évolution de la poésie portugaise :

Nous descendons de trois mouvements plus anciens – le symbolisme français, le panthéisme transcendantal portugais et le mélange de choses contradictoires et dépourvues de sens dont le futurisme, le cubisme et d'autres courants similaires sont l'expression occasionnelle, bien que, pour être exact, nous descendions plus de l'esprit que de la lettre des mouvements<sup>309</sup>.

À la première période du mouvement futuriste italien (1909-1920) où les bases d'une modernité artistique sont établies, succède entre 1921 et 1944 la période d'imbrication du futurisme italien avec le fascisme. C'est précisément à cette époque que Marinetti visite le Portugal, en novembre 1932, suite à l'invitation d'António Ferro. António Ferro est, nous l'avons dit, le tout jeune éditeur d'*Orpheu*. Doté d'un fort penchant futuriste, il n'avait à l'époque que 19 ans, raison pour laquelle les directeurs de cette revue, notamment Sá-Carneiro qui le connaît depuis les années du lycée, décident de le nommer directeur pour empêcher toute sorte de problème éventuel avec la justice. Une vingtaine d'années plus tard, en 1934, Salazar l'invite à devenir le responsable de la propagande nationale de son *Estado Novo*.

Ferro commence très tôt à s'intéresser au journalisme et projette une série d'interviews avec les principales personnalités politiques de l'époque ayant une nette prédilection pour les figures de dictateurs. Il rencontre Mussolini en 1923, 1926 et 1933 qui lui recommande la

---

<sup>309</sup> Fernando Pessoa, *ibid.*, p.127.

traduction en italien de son livre sur Salazar et « lui dit tout le bien qu'il pense de la législation corporative portugaise », « une des plus intelligentes d'Europe, dit-il, à côté de l'italienne »<sup>310</sup>. Le dernier chapitre de son volume consacré aux personnalités politiques comprend une interview de Salazar et c'est pour récompenser Ferro que Salazar le nommera en 1933 secrétaire de la propagande nationale. L'*Estado Novo* en tant que « politique de l'esprit », comme il le définissait, a été le plus grand projet de Ferro : il fabrique des traditions populaires, des costumes régionaux et de l'artisanat. Tout en étant le propagandiste d'un régime totalitaire, il crée également des Maisons du Portugal à l'étranger, organise des conférences et des expositions consacrées au Portugal et à l'art moderne portugais, instaure des prix internationaux, invite des artistes au Portugal, participe notamment à la Semaine de l'Art Moderne de São Paulo et publie son manifeste futuriste *Nós*. Son futurisme, selon son fils Antonio Quadros, serait influencé par des éléments nationalistes du *Saudosismo*, notamment sa portée messianique et sébastianiste, d'où sa prédilection pour les figures de dictateurs comme Salazar au Portugal et Mussolini en Italie.

En 1932, António Ferro, invite, avec la Société Nationale des Beaux-Arts, Marinetti au Portugal. Almada dénonce alors cette visite ainsi que « les habilités et les caprices mondains du programme » de Ferro dans le journal *Diário de Notícias* du 25 novembre :

C'est en fait, dans le salon de la SNBA, la victoire des ennemis déclarés du futurisme... L'admirable créateur du futurisme est entré dans une phase académique... Manœuvré par les pouvoirs et les truqueurs... Marinetti reconnaît pourtant que le Portugal est, avec l'Italie, le seul pays latin où il y eut un mouvement futuriste<sup>311</sup>.

Il traitait la Société Nationale de Beaux-Arts et ses collaborateurs de réactionnaires et dénonçait dans cette visite de Marinetti au Portugal les intérêts de Ferro qui faisait sa carrière personnelle pour conclure que « Marinetti n'a pas eu un mot pour les futuristes portugais, cette admirable et toujours neuve création du futurisme. Bon voyage de retour chez lui, où l'attend sa place bien méritée du *fascio* italien »<sup>312</sup>.

En 1959 est publié la revue *Tempo Presente*. Il s'agit d'une publication ouvertement fasciste et futuriste créée par Raul Leal qui avait également collaboré à *Orpheu* et à *Portugal Futurista*. Dans cette nouvelle revue, Leal reprend notamment les figures de Marinetti et Freud pour expliquer que le futurisme n'a jamais exprimé le désordre social ou psychique et insiste

---

<sup>310</sup> Pierre Rivas, « Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais » in Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme : études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 187.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>312</sup> *Ibid.*

également sur l'idée qu'il y a bien un lien entre ordre et modernisme. En 1921 déjà, Leal écrit à Marinetti pour lui proposer notamment une réforme mystique et spirituelle du futurisme par le biais de la création d'une église futuriste.

La réception et l'enracinement du futurisme dans les différents mouvements de l'Avant-garde portugaise se fait à plusieurs niveaux car elles traversent le journalisme, la critique littéraire, la production poétique et littéraire, les arts plastiques. Le futurisme, nous le savons, permet l'expression d'une aspiration identitaire et constitue, d'une certaine façon, une contradiction entre l'avant-garde esthétique et la réaction politique. C'est ce qui explique le potentiel du mouvement de Marinetti et le grand écho qu'il trouve au Portugal : il occupe une place indéniable dans la genèse du grand mélange d'influences qui constitue le mouvement moderniste Portugais (nous pensons à la production littéraire et artistique de Pessoa et de ses hétéronymes, à Sá-Carneiro, à Almada, à Santa-Rita...) et dans un mouvement parallèle il participe également à la construction idéologique de *l'Estado Novo* de Salazar.

Si dans la production littéraire et dans les arts plastiques, les premiers modernistes portugais cherchent à matérialiser le langage innovateur du futurisme, dans le contexte politique, António Ferro, en tant que propagandiste de Salazar, cherche à peindre et à cristalliser l'image bucolique d'un Portugal rural, refermé sur soi et sur son passé, bien différent de l'Italie de Mussolini. Les futuristes portugais, d'un point de vue idéologique, ont été substantiellement nationalistes, leur nationalisme alternant entre une position nettement réactionnaire ou spirituelle.

La portée du futurisme au Portugal est liée à la formation de groupes d'écrivains et d'artistes qui ont su trouver dans la publication collective l'occasion la plus efficace de matérialiser leur intervention dans le contexte culturel de leur temps. Avec des conséquences plus ou moins importantes dans leur contexte de parution, ces revues artistiques et littéraires, nous pouvons l'affirmer, démontrent surtout un certain mouvement d'ouverture du Portugal à la réalité culturelle de l'Europe. Si les modalités de réception du mouvement de Marinetti, du champ artistique au politique, sont vastes et diversifiées, ses résultats le sont aussi, entre une quête et une aspiration identitaires et des grands projets culturels et politiques qui ont décidément marqué le déploiement de l'Avant-Garde portugaise.

Amélia COSTA DA SILVA  
(Université de Strasbourg)

## ANNEXE

Tableaux futuristes cités dans la communication d'Ettore Janulardo :

Figure 1



Fig. 2

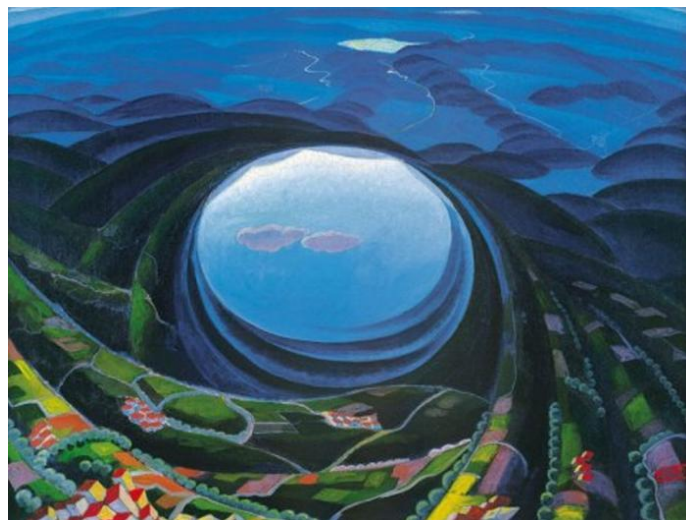


Fig. 3



Fig. 4





Fig. 5



Fig. 6



Documenti citati nella comunicazione di Alberto Brambilla :

Fig. 1

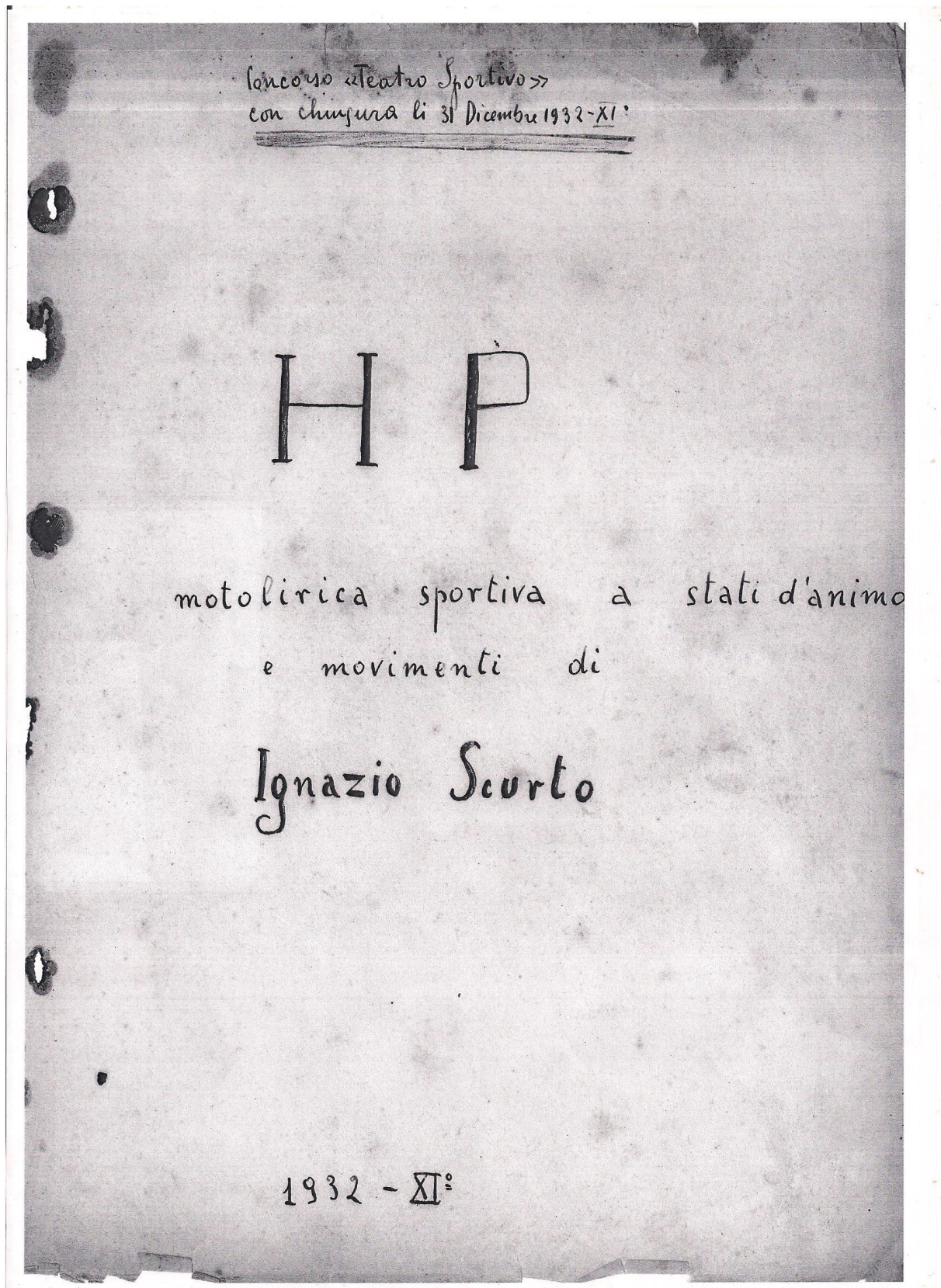


Fig. 2

- 7 -

Avremo solamente così l'atleta sintesi, signore d'ogni sport muscolare e di pensiero.

Gli atleti olimpionici meditino e si pongano, dopo le future vittorie, ottimisticamente al lavoro".

3° MOVIMENTO

=====  
(Detti + 6 sportballerine)

(6 sportballerine, galvanizzate liricizzate da luci stati d'animo, interpretare la "Marcia sportsimultanista")

PLASTICA-PANTOMIMA

fremere vibrare sulla corda musicale luminosa del fulmine violento e gentile come un poeta del 2000

inebbriarsi della serenata futurista di VALVOLE in testa gareggianti con ruggiti di baiadere cupide sull'asfalto rosso di strade-tabarans

un GONGGG incandescente sibila storie possenti di pugni + onces alle masse compenstrate lottanti proiettate nelle cupole celesti esauste per gli avvinghiamenti carnali sonori ripetuti desiderati dei monoposti d'ALTA VELOCITA'

100 metri + 400 staffetta cifre-biscrome azzurre vortuose illuminate da un sole fiat elastico rimbalzante che paragono ad un mistico jò jò sostenuto dai fili-grafici di saltinalto santinlungo ma che ho desiderato desidero desidererei desidererò sempre veder rotolare sulle pedane dall'inizio dei nostri campi da gioco.

RUMORISMO=LUCI

rimbombo luce musicale

motore + tamburo  
SINCOPATI  
frenesia luci luci  
viola rosso  
oro azzurri

scroscio H<sub>2</sub> O + gonggg

CRESCENDO + motore  
luci calde dal giallo  
al porpora  
urlofolla ritmico

ritmi scatti  
MOTORISTICI  
urlofolla  
aeroplaneggianti  
rinforzati da  
sibiliiii + luci oro  
veloci rimbalzanti

MUSICHE VIOLENTE VICINE LONTANE CRESCENDI DIMINUENTI

Fig. 3

*Vari Drame*

# IL CONCORSO PER IL TEATRO SPORTIVO

S. E. Marinetti ha protratto la chiusura del concorso bandito per il teatro sportivo, all'11 aprile 1933 -XI.

Faranno parte della giuria, presieduta da F. T. Marinetti, i tecnici dello sport: Conte Bonacossa, comm. Colombo, direttore della *Gazzetta dello Sport*; i giornalisti: Cotronei, Manfredi Oliva, Mino Somenzi; i letterati: Paolo Buzzi, Escodamè, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Umberto Notari, e i maestri di scena Benedetta, Bragaglia, Depero, Prampolini e Tato; i musicisti Franco Casavola e Pietro Tronchi; il cinemartista Ginna.

I drammi e le commedie sportive da rappresentarsi allo aperto (piazze, stadi, pendii, spiagge o mare) come quelli da rappresentarsi in teatri chiusi possono essere in prosa, in versi liberi od in parole in libertà, parzialmente o totalmente accompagnati da musiche, cori, danze e cinematografie, possono essere arricchiti da gare o parate sportive.

I drammi o le commedie sportive dovranno obbedire ai seguenti principi: l'ambiente deve essere puramente sportivo; la trama deve essere costituita da situazioni, stati d'animo e avvenimenti della vita sportiva; i protagonisti devono essere uomini sportivi; i drammi e le commedie sportive dovranno avere carattere assolutamente moderno, cioè estratti direttamente dalla sensibilità e dagli spettacoli che caratterizzano lo sport d'oggi.

Il teatro sportivo esclude quindi qualsiasi rifacimento, imitazione o riesumazione degli spettacoli del passato.

I drammi o le commedie sportive debbono essere dattilografati ed inviati in duplice copia a S. E. Marinetti Piazza Adriana 30, Roma.

I copioni non verranno restituiti.