

“ Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme”, così il nono punto di quel roboante MANIFESTE DU FUTURISME, pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti sulla prima pagina del Le Figaro, di domenica 20 febbraio del 1909.

Già in queste poche righe del nostro “Roi Bombance”, urlate al mondo dalla cima della Torre Eiffel, si legge subito il ruolo del futurismo nella prossima grande guerra mondiale: glorificare lo spirito distruttore del conflitto, il suo igienico, rivoluzionario e festoso bagno di sangue, creare quell’estetizzazione della guerra-festa che sarà, subito dopo la guerra, estetizzazione della politica. Un ruolo ideale che è già ideologico.

L’intensità di quest’ansia chirurgica contro ogni cancrena pacifista è uguale – nell’ideologia futurista – solo all’eccitata adorazione della macchina, madre di quella “beauté de la vitesse” che è l’altro polo fondante intorno a cui ruota tutta l’estetica del movimento. E “alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei...” giurano di ispirarsi i pittori futuristi nel loro primo Manifesto dell’11 febbraio del 1910: è uno scenario meccanico già munito di corazze da guerra.

Nel 1915, subito dopo l’intervento a fianco degli alleati, nel brevissimo manifesto PER LA GUERRA SOLA IGIENE DEL MONDO, sarà l’Italia stessa ad assumere “...la forma e la potenza di una bella *dreadnought* con la sua squadriglia d’isole torpediniere”. Il conflitto ormai è una realtà travolgente, la guerra è dichiarata: e Marinetti conclude quel proclama, rivolto a “poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi”, con un invito perentorio: “Son cominciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli shrapnels e le folli sculture che la nostra ispirata artiglieria foggia nelle masse nemiche”.

“La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora” aveva già affermato Marinetti nel ‘14, anno di edizione del suo ZANG TUMB TUUUM, epopea onomatopeica della battaglia di Adrianopoli: e l’approccio estetico al conflitto sembra essere innanzitutto sonoro. Si adegua insomma a quell’ipotesi sregolata di “pittura di suoni, rumori e odori”, teorizzata nell’agosto del 1913 dal futurista Carlo Carrà, che nel ‘15, dalle pagine del suo libello GUERRAPITTURA dichiara: “...oggi il quadro-capolavoro e il poema più bello che mai sia apparso al mondo, sono quelli che crea incessantemente il Cannone!”. Persino Alberto Savinio, pittore, poeta e critico musicale, estraneo al gruppo dei futuristi, scriverà nel 1916: “Un cannone è bello plasticamente; ma è più bello quando spara”.

Caotica, indecifrabile ed saltante, “l’orchestra dei rumori di guerra”, è insomma primo confuso oggetto degli entusiasmi estetici di quei “giovani artiglieri in baldoria” – come si definivano i futuristi già nel novembre del 1913 – che si sentono in dovere di esibire tutta la loro polemologica indifferenza di giovani distruttori per la sorte toccata alla cattedrale di Reims. “Le vecchie cattedrali non ci interessano” stampano il 20 settembre del ‘14, due giorni dopo l’inizio del famoso bombardamento del monumento, in SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA: il diritto di distruggere opere d’arte spetta soltanto a loro, gli unici capaci “...di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica”.

Violenza di parole in libertà che traduca sonoramente la violenza della guerra: sembra insomma solamente verbale la reazione iniziale di Marinetti e dei suoi accoliti – compresi i pittori – alla realtà incalzante di un conflitto, che si manifesta però ben presto, assolutamente diverso da tutti i precedenti, caratterizzato com’è, subito, dalla presenza della macchina. Che non è più l’innocua “automobile rugissante”, cantata da Marinetti nel quarto punto del Manifesto del 1909, bensì genia corazzata di mostri dall’alito esplosivo, figli di un arsenale moderno che mostra al mondo cosa può partorire la copula inumana di macchina e guerra.

E allora, mentre lo stesso Marinetti comincia a collezionare foto e illustrazioni di ordigni bellici come preziose fonti d’ispirazione, è Gino Severini – da Parigi – a contrapporre l’immagine metallica e meccanica della guerra, alle astratte policromie “sonore” di Giacomo Balla, interventista a Roma. Eliche, cannoni, tralicci, bandiere, vagoni, nubi di gas asfissianti e vapori di locomotive, ruote, putrelle, culatte, bocche da fuoco: tutti gli ingranaggi infernali del moderno Armageddon – scomposti e giustapposti – affollano le tele che il più cubista dei futuristi italiani dipinge, dall’autunno del ‘14, sino alla mostra del gennaio del 1916, presso la parigina Galerie Boutet de Monvel.

Una sola eccezione a quella furia scompositiva – *Treno blindato* – basta a dimostrare che la realtà della guerra ha superato anche le fantasie più sfrenate dell’arte. È la guerra, ora, a dar lezione alle avanguardie. E la riproduzione fotografica del leviatano d’acciaio, all’origine del quadro di Severini, testimonia il rispetto dell’integrità plastica dell’oggetto dipinto. La regola scompositiva cubo-futurista non osa intaccare i volumi di quel treno da battaglia, chiuso nella sua spigolosa armatura metallica, pezzo solido di cubo-futurismo che sfila *reale* sui binari, sino ad attraversare – intatto – la tela dell’italiano: simbolo lucente di quella “bellezza nuova” che – grazie alla guerra – mescola l’uomo al metallo per tramutarlo in meccanismo speciale, prodigioso. Come “Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente [...] naturalmente crudele, onnisciente e combattivo” sognato da Marinetti nel ‘15 e dipinto per la prima volta, in quello stesso anno, dal più futurista dei cubisti francesi – Fernand Léger – folgorato anche lui dall’epifania metallica di un cannone.

La guerra, nuova maestra di forme, disegnate nel nome della macchina, accelera la distruzione del passato per generare le geometrie del futuro: e la ricerca dei futuristi si lancia su queste coordinate violente dell’utopia. “La Guerra, futurismo intensificato – declama ancora Marinetti nel ‘14 – non ucciderà mai la Guerra, come sperano i passatisti, ma ucciderà il passatismo”. E l’onda lunga dell’*élan vital*

bergsonian trascina oltre la mera attualità delle contingenze belliche in atto, verso i miraggi lontani – ma non per questo meno entusiasmanti – di un’altra, immane guerra futura, profetizzata nel ‘15 da Balla e Depero, nel MANIFESTO DELLA RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL’UNIVERSO, dove si legge di un prodigioso “animale

metallico, fusione di arte + scienza”, prodotto in milioni di esemplari “...per la più grande guerra, conflagrazione di tutte le forze creatrici [del mondo] che seguirà indubbiamente l’attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana”.

Non è difficile capire, insomma, l’indifferenza spavalda dei futuristi italiani ai problemi pratici e meramente difensivi del *camouflage* e di qui spiegarsi la loro totale assenza nei locali “laboratori di mascheramento”: eppure già il *vestito antineutrale*, concepito e lanciato nell’omonimo manifesto da Balla nel settembre del ‘14, lascia intendere le potenzialità della scomposizione dinamica futurista se applicata all’abbigliamento “mimetico” ad uso militare. E invece, esaurita la funzione araldica e patriottica nelle dimostrazioni interventiste, le chiazze dinamiche rosse, bianchi e verdi, di quelle “viventi bandiere futuriste”, cedono il passo al grigio corrusco dell’acciaio. La guerra decreta la supremazia della macchina sul colore: “la guerra – decretava Carrà in *GUERRAPITTURA* del ‘15 – è per l’arte un motore”. E *Guerra-motore* è il titolo di un coevo disegno del vorticista Edward Wadsworth, un artista, a detta di Whyndam Lewis, che “aveva le macchine nel sangue”.

Ancora cubista nel ‘12, non è un caso se nel ‘13 a conquistarlo è proprio il dinamismo “francese” di Severini. Nello stesso anno si associa alla filiale ribelle del futurismo in Gran Bretagna: quel Vorticismo subito purgato da tutti i suoi furori polemologici, dalle zanne metalliche della guerra.

E sarà nel pragmatico laboratorio inglese, che il germe futurista riuscirà ad adattare il trucco percettivo della scomposizione dinamica alle necessità belliche. Mentre i futuristi italiani, in particolare Severini, ritornavano – nel 1915 – a esibire una compattezza di volumi sintetici rilanciata dalla severità geometrica e corazzata della guerra, Wadsworth e i vorticisti si concentrano invece su una dinamica astrazione di forme cristalline, sperimentata già dal ‘13, che si fa più violenta con l’avvento di quello che Whyndam Lewis definirà “the Great Bloodletting”. Meno esplicita che nell’ “Art Plastique de la Guerre” di Severini, l’allusione a un macchinismo infernale e aggressivo è tuttavia bene evidente – oltre che nei titoli delle opere – in quelle spezzature incalzanti di nere strutture segmentate, angolose, che scattano come ferrigni ingranaggi di morte, congegni agghiaccianti della distruzione.

Quegli stessi *patterns*, simbolo della furia distruttrice della macchina, diventano – nel 1917 – i *Disruptive Patterns* della *dazzle painting* che avvolgerà, coloratissima muffa protettiva, i mercantili inglesi e americani nell’ultima fase della Grande Guerra. Wadsworth viene infatti arruolato da Norman Wilkinson – illuminato ufficiale della Royal Navy – nella “Dazzle Section”: quindici pittori opportunamente sistemati a Burlington House, sede della londinese Royal Academy of Arts, ad elaborare i trucchi della “distruzione” percettiva cubo-futurista per ingannare i periscopi attenti dei temibili *U-boote*. Le forme nuove, partorite nel crepitio degli entusiasmi macchinisti, servono ora a difendersi dalla furia di quelle stesse macchine che hanno tradito l’utopia.

Ma vale, questa considerazione, solo per Francia e Inghilterra. Ancora nel 1918 – è il 21 febbraio di quell’anno – mentre i “Caméléons” di Guirand de Scévola e i “Dazzle-painters” di Wilkinson piegano le invenzioni delle avanguardie alle urgenze difensive della guerra, il tenente bombardiere Filippo Tommaso Marinetti scrive, sulle sponde del Piave: “ogni cavallo di Frisia ha molto più dinamismo molto più personalità d’una statua di Michelangelo!”. Non sono bastati, a smorzare la coerenza prepotente del credo polemologico futurista, tutti gli orrori di una guerra vissuta in prima persona. Gli stessi che hanno domato l’iniziale, dinamica eccitazione marziale di Otto Dix, il futurismo esplosivo di Christopher Nevinson, le cariche “simultanee” del cavalleggero Boccioni Umberto – tornato a Cézanne poco prima della morte – gli scoppi degli obici di Carrà, convertito al silenzio metafisico di de Chirico e il macchinismo guerresco dello stesso Severini, che già nel ‘16 si rifugia nella sicurezza di accenti neorinascimentali, non lontani dalle coeve tentazioni ingresiane di Picasso. Restano solo Balla e il giovane Depero – ambedue lontani dal fronte – a fantasticare con l’indomabile fondatore del movimento di “religione morale della velocità”, di “danza dello shrapnel”, di giocattoli, persino, “...enormi, pericolosi e aggressivi [...] che abitueranno il bambino al coraggio fisico, alla lotta e alla GUERRA”.

L’indifferenza verso una razionale funzionalizzazione della cifra futurista in ambito militare si scontra inesorabilmente contro l’irrazionalità dirompente della inestinguibile componente romantica del Futurismo di Marinetti. Utile a verificare questa totale mancanza di disponibilità al pragmatismo del “progetto” giunge la testimonianza diretta dei due incontri avvenuti tra il tenente Marinetti e le navi di Wilkinson, gli esempi di arte applicata alla guerra più vicini alla matrice futurista.

Fedelmente registrati nei suoi *Taccuini*, i due contatti hanno luogo nel porto di Genova. Il primo – datato al 30 giugno del 1918 – è descritto in modo stringato: “Le navi sono truccate con linee dinamiche e angoli acuti violenti molto simili alle linee dinamiche di Boccioni e di Balla. Si sono formate così per difendersi dai sottomarini tedeschi e non essere individuate dalle artiglierie a grande distanza, dei mobili quadri futuristi. Il porto di Genova è un’esposizione di quadri futuristi”. L’appunto è accompagnato da uno dei pochissimi schizzi autografi che illustrano i *Taccuini*: descrive minuziosamente forme e colori del disruptive scheme sul profilo del mercantile, e vale forse a testimoniare la sorpresa inaspettata e l’urgenza di registrare dettagliatamente quanto visto.

L’allusione a Balla e Boccioni suona quasi come la famosa affermazione di Picasso davanti alle artiglierie mimetizzate – “C’est nous qui avons fait cela” – ma la situazione é ben differente: davanti all’apparizione improvvisa di quelle navi “truccate”, passata la sorpresa, non resta che prendere atto della novità macroscopica di quei “quadri” galleggianti, “futuristi” – certo – ma non *italiani*. La brevità dell’appunto lascia intendere la necessità di una pausa di riflessione: il bisogno di costruire una spiegazione plausibile a quell’evidente negazione del primato dell’Italia futurista.

E la precisazione non si fa attendere: il 6 luglio – sempre sulle pagine dei *Taccuini* – si legge di un capitano dei bersaglieri che, al cospetto delle navi camuffate, esclama: “Ecco, un bel quadro futurista esce dal porto! Sembrano zebre queste navi truccate con linee futuriste in alto mare!”. La frase è quasi uguale a quella annotata dal poeta qualche

giorno prima, stavolta però Marinetti la attribuisce all'anonimo capitano, per salire in cattedra: spiegare le differenze, e prendere le distanze.

Dopo una personalissima interpretazione di forme e colori del *dazzle scheme*, conclude definendolo “Trasfigurazione, dunque, della realtà della nave in molte illusioni [...] da trascurare o da sbagliare tirandoci sopra. Il pittore futurista invece crea una compenetrazione simultanea (tempo e spazio) di linee e colori dinamici che sono equivalenti di sensazioni (colore peso odore rumore) [...]. Per dare la gioia di questa simultaneità di sensazioni egli dipinge. Mentre l'armatore dipinge per trarre in inganno il nemico”. Si fa plausibile insomma il sospetto che il misterioso capitano non sia altro che un artificio retorico per esporre, con un pizzico di accademica pedanteria, le ragioni dell'arte e quelle – ben separate – della guerra e salvare così il primato dei futuristi italiani, indifferenti alle prosaiche questioni del *comouflage*. Questa rapida presa di posizione sarà ulteriormente perfezionata e ridimensionata nella compiuta elaborazione letteraria di quelle esperienze genovesi, che occupa un intero capitolo del romanzo – edito nel 1921 – *L'alcova d'acciaio*: miscela frenetica di erotismo e patriottismo, militarismo e futurismo, amalgamati nel ventre d'acciaio dell'autoblindo-mitragliatrice – un'Ansaldo-Lancia 1Z – su cui il tenente Marinetti conclude trionfalmente la sua esperienza di guerra.

Intitolato *Un'esposizione futurista navale*, il sesto capitolo del libro ci propone subito un'esperienza davanti al mare di Genova, in veste di eccitatissimo cicerone, a spiegare agli “amici mitraglieri [...] lo spettacolo che gonfia d'entusiasmo [...]”. Ecco la prima grande esposizione futurista! Una sala alta 50 km. dal pavimento di cobalto. Ventinove giganteschi quadri e complessi plastici colorati in movimento. Guardate!”. E segue la personalissima interpretazione dei *disruptive patterns* – presa di peso dai *Taccuini* – ma non la replica sussiegosa delle differenze tra quadri e navi. Da quell'estate del '18 Marinetti ha avuto modo e tempo di raccogliere informazioni dettagliate e scoprire che non è l'armatore che dipinge, bensì pittori della levatura di un Wadsworth (“Sembrano zebre queste navi “). E allora rettifica, il padre del futurismo, lo snobismo dei *Taccuini*, sfoderando però una genealogia di quelle opere sfrontatamente falsate da uno spudorato, italico campanilismo: “Queste navi furono camuffate dagli armatori inglesi sui disegni del pittore futurista inglese Newinson [sic] allievo e ammiratore di Balla e Boccioni. Così il genio futurista italiano, imprimendo attraverso le sue esposizioni europee i suoi ritmi dinamici e le sue volanti colorazioni all'ingegno plastico inglese, può vincere la cubatura pesante tedesca e i suoi pericolosi sottomarini”.

Patente, la malafede con cui Marinetti va a pescare l'unico suo dichiarato epigono inglese per affibbiargli la paternità del *dazzle scheme*: in verità Nevinson, abiurata nel '14 la fede vorticista, è tanto lontano dai linguaggi di Balla e Boccioni quanto è invece assorto nell'imitazione di Severini, e questo vale poi, solamente sino al 1916. Ambulanziera sul fronte occidentale dal '15 al '18 – ben lungi dalla “Dazzle Section” di Burlington House – l'artista inglese è invece occupato a trasportare corpi straziati da quelle stesse esplosioni che aveva dipinto con entusiasmo polemologico prima della guerra: finirà ovviamente per rinnegare progressivamente gli stilemi futuristi sino ad abbandonarli completamente già intorno al 1917.

Decisamente incauta insomma la scelta di Marinetti che va avanti, nel capitolo, con la vecchia lezione sulla simultaneità, stavolta debitamente rimaneggiata, a equiparare tele dei futuristi e artistiche fiancate dei piroscafi, e conclusa infine con una metafora alquanto forzata, dove i sottomarini ingannati da forme e colori simultanei, altro non sono che “critici passatisti di questa grande esposizione futurista navigante. Critici pieni di bile compressa e d'invidia, che sognano di uccidere le lampeggianti sfolgoranti creazioni del genio novatore”, la cui nazionalità sembrerebbe almeno per una volta lasciata in sospenso. Ma non per molto.

Poche righe più avanti il capitolo si avvia alla conclusione con la descrizione della visita “natoria” collettiva all'”esposizione navale”, ma nel finale Marinetti non sa rinunciare all'ultima parola, al confronto tra due diverse concezioni del rapporto arte-guerra, e scandisce nel più schietto stile futurista la descrizione delle industrie belliche Ansaldo. “Fiuto la presenza di mille cannoni antiaerei nuovi [...] con la bocca al cielo pronta ai lunghi sputi precisissimi di fuoco zenitale. Sono nuovi pennelli ultradinamici di Balla per ridipingere le nuvole dell'aurora. Fiuto le nuove Tanks [...] serrate, armatissime, ultrasintetiche come libri futuristi. Vedo poi giganteggiare il cannonissimo 381 allungato [...] simbolo perfetto del genio italiano a lunghissima portata”. È ancora una volta l'affermazione dell'incontrollato, spavaldo *esprit de finesse*, di un futurismo che vuole solo suonare e cantare la guerra e non sa piegarsi all'*esprit de géométrie* del *camouflage* di cubisti e vorticisti. Marinetti e i suoi non afferrano l'importanza di quel progetto, umile e utile che anticipa, in piena guerra, il vero futuro dell'era postbellica del funzionalismo. Ma, peggio ancora, nelle tirate nazionalistiche, nell'enfasi retorica, e infine nella falsità impudente di quello scambio di nomi, a proposito della paternità del *dazzle scheme*, truccata a maggior gloria del futurismo italiano, risuonano già – siamo nel 1921 – toni alti e arroganza menzognera della propaganda di quel regime che deciderà – con la complicità esplicita dei futuristi – i destini d'Italia.

Denunciati i limiti del fondatore e del movimento, quel che si deve riconoscere tuttavia, al futurismo, è l'importanza di un ruolo perlomeno complementare a quello del cubismo, per contributo d'idee e invenzioni nella rivoluzione delle forme che ha segnato il XX secolo. E se in guerra ha disertato con superficiale vitalismo le possibilità di applicare il moto della scomposizione alla pratica della battaglia, non si può negare che la sua esaltazione dinamica di quella sintesi plastica, ancora imperfetta nelle prime, moderne macchine da combattimento, abbia tracciato un'indicazione di rotta precisa per una gamma variata di percorsi successivi.