





Collana "La scena dei saperi"

Comitato scientifico

Luca Aversano (Presidente), Paolo Bertetto, Francesca Cantù, Silvia Carandini,
Giandomenico Celata, Giuseppe Leonelli, Vito Zagarrio

Vol. 1 - *Sounds for Silents. Il futurismo tra cinema e musica*,
realizzato in collaborazione con:



Centro Sperimentale di Cinematografia



Conservatorio
Santa Cecilia

Iniziativa realizzata nell'ambito del Piano Nazionale Cinema per la Scuola
promosso da MIUR e MIBACT



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

SOUNDS FOR SILENTS
Il futurismo tra cinema e musica

a cura di

Luca Aversano, Paolo Bertetto, Giandomenico Celata

ιδεα
OFFICINA EDITORIALE

Redazione

Lorenzo Marmo (schede e immagini)
con la collaborazione di Maria Assunta Pimpinelli
(schede CN), Viridiana Rotondi (immagini CN)

Ideazione del progetto

Luca Aversano, Giandomenico Celata, Vito Zagarrò

Retrospettiva cinematografica

Paolo Bertetto e Daniela Currò

Organizzazione e coordinamento

Teatro Palladium: Malvina Giordana,
Alessandra De Luca, Roberta Incerti,
Arianna Calogero, Chiara Dionisi, Sara Nisticò
Cineteca Nazionale: Maria Assunta Pimpinelli,
Laura Argento, Maria Coletti
Conservatorio Santa Cecilia: Maurizio Gabrieli

Si ringraziano:*Centro Sperimentale di Cinematografia*

Felice Laudadio, presidente
Marcello Foti, direttore generale
Daniela Currò, conservatrice della Cineteca
Nazionale
Maria Assunta Pimpinelli, responsabile Ufficio
Preservazione e accesso digitale
Laura Argento, responsabile Ufficio diffusione
culturale
Maria Coletti, Ufficio diffusione culturale
Viridiana Rotondi, Archivio fotografico
della Cineteca Nazionale
Mario Militello, responsabile di gestione
della Cineteca Nazionale
Alberto Crespi, responsabile CSC ufficio
comunicazione e redazione editoriale
Alessandro Andreini
Antonio Commentucci
Cosetta Del Faro
Juan del Valle
Ennio Lucciola

Conservatorio Santa Cecilia di Roma

Roberto Giuliani, direttore
Maurizio Gabrieli, docente di Composizione
per la musica applicata alle immagini

Cinecittà Luce

Paola Ruggiero, Cristiano Migliorelli

Cineteca del Friuli

Elena Beltrami

Cineteca di Bologna

Andrea Meneghelli e Carmen Accaputo

Cineteca Italiana di Milano

Roberto Della Torre

George Eastman Museum

Liana Kroll, Olivia Arnone

Museo Nazionale del Cinema di Torino

Anna Sperone

Fondazione Oriani e Gabriele Oriani
Leonardo Bragaglia
Famiglia Ginanni Corradini
Kinema e Marco Maria Gazzano, Università
Roma Tre
La Casa Totiana - Poetronicart e Pia Abelli Toti
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, Archivio MART,
Federico Zanoner
Antonio Costa, IUAV Venezia, ex-direttore
di «Fotogenia»
Giovanni Lista, directeur d'études, CNRS
Carlo Montanaro, storico del vedere
Paolo Emilio Persiani, Gruppo Persiani Editore
Massimo Prampolini
Leonardo Quaresima, Università di Udine,
ex-direttore di «Fotogenia»
Silvio Alovio, Università di Torino

La Fondazione Roma Tre Teatro Palladium e l'Editore sono a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.

Sounds for Silents
Il futurismo tra cinema e musica

Programma

Venerdì 22.11.2019
ore 10.30 - ore 19.00

Film futuristi

Sonorizzazione dal vivo:
Maria Chiara Casà (pianoforte),
Ermanno Sebastiano (percussioni),
Filippo Stefanelli (flauto)

Thaïs, A. G. Bragaglia
Velocità, P. Oriani, G. Cordero,
T. Martina
La gazza ladra, C. D'Errico
Stramilano presentato da Za Bum,
C. D'Errico

Presentazione critica a cura
di Paolo Bertetto

Martedì 26.11.2019
ore 10.30 / ore 19.00

La scomposizione delle forme

Sonorizzazione dal vivo:
Roma Tre Jazz Band
Marco Bonelli (sax tenore)
Alessandro Botti (contrabbasso)

Paolo Motta (chitarra)
Ludovico Franco (tromba)
Emanuele Guarnieri (pianoforte)
Viero Menapace (violino)
Roberto Moriconi (batteria)

Cretinetti che bello, A. Déed
Amor pedestre, M. Fabre
Le ballet mécanique, F. Léger & D.
Murphy
Il diario di Glumov, S. M. Ějzenštejn
Les nuits électriques, E. Deslaw
Montparnasse, E. Deslaw

Presentazione critica a cura
di Veronica Pravadelli

Venerdì 29.11.2019
ore 10.30 / ore 19.00

L'uomo macchina

Sonorizzazione dal vivo:
Chiara Piccione (voce)
Fabio Bettini (flauto ed elettronica)
Alessio Matrigiani (saxofono
soprano e baritono)
Andrea Pochesce (contrabbasso)

e basso elettrico)
M. Pietro Leveratto (direttore
e autore)

L'uomo torpedine
L'uomo meccanico, A. Déed
La bambola vivente, L. Maggi

Presentazione critica a cura
di Malvina Giordana

Martedì 3.12.2019,
ore 10.30 - ore 19.00
Guerra sola igiene del mondo

Sonorizzazione dal vivo:
Emanuele Stracchi
(pianoforte ed elettronica)

La presa di Zuara, L. Comerio
Volo su Vienna di Gabriele D'Annunzio
Robinet aviatore, L. Maggi
*Cretinetti e la paura degli
aeromobilenemici*, A. Déed
Il sogno patriottico di Cinessino,
G. Righelli
Guerra di animali, A. Durov &
A. Arkatov

Presentazione critica a cura
di Rossella Catanese

Giovedì 12.12.2019
ore 10.30 - ore 19.00
**Il mondo del futuro e il futurismo
globale**

Sonorizzazione dal vivo:
Luca Poletti (pianoforte)
Federica Inson (flauto)
Ennio Zohat di Karstenegg
(clarinetto)
Martina Falangone (corno)
Sebastian Zagame (violino)
Simona Ruisi (viola)
Ignacio Mena (violoncello)
Lorenzo Mancini (contrabbasso)
Lucrezia Liberati (percussioni)

Un matrimonio interplanetario,
E. Novelli
L'inhumaine (Futurismo),
M. L'Herbier
Metropolis, F. Lang
Aelita, J.A. Protazanov
La marche des machines, E. Deslay
Kinopravda n. 21, D. Vertov
Sciopero, S. M. Ějzenštejn
Incatenata alla pellicola, G. Toti

Presentazione critica a cura
di Lorenzo Marmo

Indice

<i>Presentazione</i> di Luca Pietromarchi	1
<i>Introduzione</i> di Luca Aversano, Roberto Giuliani, Felice Laudadio	2
SAGGI	
<i>La velocità del futurismo e il cinema</i> di Paolo Bertetto	5
<i>Musica in schermo. Note sul rapporto tra ascolto e visione</i> di Luca Aversano	53
<i>Il futurismo e le rivoluzioni industriali</i> di Giandomenico Celata	65
<i>Il futurismo e il Centro Sperimentale di Cinematografia</i> di Daniela Currò	83
<i>La nuova musica prima della nuova musica, o della mancata apparizione del futurismo italiano</i> di Roberto Giuliani	93
<i>Depero e il cinema futurista</i> di Giovanni Lista	103
<i>Una sinfonia poliespressiva: cinema, futurismo e percezione sinestetica</i> di Rossella Catanese	131

<i>Futurismo nel futuro. Eredità e influenza nella (post) modernità</i> di Vito Zaggarro	145
<i>Futurismo, cinema francese degli anni Venti e forme dell'intenzione</i> di Antonio Costa	165

DOCUMENTI

<i>Il film Vita futurista</i> di Mario Verdone	184
<i>Vita futurista</i> di Arnaldo Ginna	188
<i>Musica cromatica</i> di Bruno Corra	192
<i>Velocità, film futurista</i> di Giovanni Lista	199
<i>Velocità, sceneggiatura</i> di Filippo Tommaso Marinetti	206
<i>Vitesse</i> di Pippo Oriani	215
<i>L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole</i> di Carlo Montanaro	217

SCHEDE DEI FILM

a cura di Lorenzo Marmo

con la collaborazione di Maria Assunta Pimpinelli

Film italiani	221
Film russi e sovietici	247
Film francesi	256
Film tedeschi	261

Presentazione

Il progetto “Sounds for Silents. Il futurismo tra cinema e musica” ha il pregio di conciliare le tre funzioni fondamentali delle istituzioni universitarie: didattica, ricerca e terza missione. Agli obiettivi formativi della rassegna si accompagnano, infatti, da un lato una serie di eventi artistici prodotti appositamente per questa occasione, ovvero le pellicole di matrice futurista sonorizzate dal vivo con musica creata ex novo; dall’altro, il presente volume, che comprende le schede dei film in programma, con un ricco apparato iconografico, e saggi scientifici scritti da alcuni dei maggiori studiosi italiani di musica e cinema del primo Novecento.

Che tutto questo si svolga nel Teatro Palladium dell’Università Roma Tre, è per il nostro ateneo motivo di particolare orgoglio: il Palladium, importante elemento di raccordo tra l’università e il territorio, è ormai una realtà consolidata della cultura e dello spettacolo romani, che conserva un rapporto privilegiato con gli ambiti della formazione e della ricerca. La promozione delle opportunità educative rappresenta una delle missioni primarie di un teatro universitario, in riferimento non solo alla crescita culturale dei giovani, ma anche allo sviluppo delle professionalità oggetto di studio nei corsi di laurea specificamente rivolti ai settori dello spettacolo, della sua organizzazione e comunicazione. Altrettanto importante è il dialogo con tutti i saperi scientifici coltivati nei dipartimenti: oltre a presentare spettacoli di qualità, il Palladium è sede di dibattiti, incontri, scambi di esperienze, eventi letterari e culturali.

Con l’istituzione della “Fondazione Roma Tre Teatro Palladium” l’ateneo ha inteso rafforzare il proprio impegno per questa idea di teatro fondata sulla formazione dei giovani, sullo sviluppo delle conoscenze, sul coinvolgimento della comunità accademica, della città e del territorio. Attraverso le attività della Fondazione il Palladium si va trasformando sempre più in una “scena dei saperi”, com’è il titolo della collana che nasce con la pubblicazione di questo volume.

Luca Pietromarchi

Rettore dell’Università degli Studi Roma Tre

Introduzione

L'edizione di questo volume, primo della nuova collana "La scena dei saperi", nasce per illustrare e valorizzare, sul piano scientifico, iconografico e storico-critico, gli elementi formativi del progetto "Sounds for Silents. Il futurismo tra cinema e musica", che la Fondazione Roma Tre Teatro Palladium, in collaborazione con la Cineteca nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma e con il DAMS dell'Università Roma Tre, ha realizzato nell'ambito del Piano Nazionale Cinema per la Scuola promosso da MIUR e MIBACT.

Il programma del progetto, che segna una fertile e non comune convergenza tra applicazione didattica, ricerca scientifica e produzione artistica, consiste in cinque appuntamenti dedicati al cinema futurista, attraverso la visione di pellicole messe a disposizione dalla Cineteca Nazionale anzitutto e dal George Eastman Museum, da Cinecittà Luce, dal Museo Nazionale del Cinema, dalla Cineteca di Bologna, dalla Cineteca Italiana, dalla Cineteca del Friuli. Ogni proiezione è sonorizzata dal vivo con musica appositamente creata da ensemble del Conservatorio Santa Cecilia di Roma e dalla Roma Tre Jazz Band. Gli incontri, organizzati a beneficio degli istituti scolastici della regione Lazio e introdotti da docenti ed esperti del settore, sono stati inseriti nel cartellone del Teatro Palladium, tra la fine di novembre e la prima metà di dicembre 2019.

La scelta del futurismo non si deve soltanto alla rilevanza dei suoi esiti artistici e culturali, ma anche alla considerazione del rapporto di questa avanguardia con il movimento e con la velocità: elementi su cui si basano le trasformazioni tecnologiche dei primi anni del Novecento e che appaiono del tutto simili ai profili dell'odierna rivoluzione del digitale e dell'alta velocità. In tale prospettiva il cinema muto si fa strumento di conoscenza e approfondimento, per gli studenti, del

passaggio tecnologico intercorso tra i primi del Novecento e l'epoca in cui viviamo, connotata dal digitale, dallo streaming, dalla velocità delle comunicazioni. La musica dal vivo costituisce, dal canto suo, una chiave di lettura e interpretazione che non si pone soltanto come elemento di sonorizzazione delle scene dei film, ma che intende rivelare e attualizzare significati e temi richiamati nelle pellicole.

Alla preparazione, complessa, dell'intero progetto hanno lavorato numerose persone delle diverse istituzioni coinvolte: ruoli e funzioni principali sono indicati nell'apposita scheda crediti, ma desideriamo qui ringraziare tutti i collaboratori e le collaboratrici per l'entusiasmo e la competenza del loro contributo, in particolare Paolo Bertetto per la consulenza scientifica e artistica in campo cinematografico, Giandomenico Celata per gli aspetti della comunicazione e dell'organizzazione, Daniela Currò per la ricerca e la selezione delle pellicole, Maurizio Gabrieli per il supporto nell'organizzazione delle sonorizzazioni musicali dal vivo. Uno specifico ringraziamento, per la realizzazione del presente catalogo e per gli aspetti cinematografici della rassegna, desideriamo porgere ai seguenti dirigenti e collaboratori del Centro Sperimentale di Cinematografia: Marcello Foti (Direttore Generale), Maria Assunta Pimpinelli (responsabile Ufficio Preservazione e accesso digitale), Laura Argento (responsabile Ufficio Diffusione culturale), Maria Coletti (Ufficio Diffusione culturale), Viridiana Rotondi (Archivio fotografico della Cineteca Nazionale), Alberto Crespi (responsabile CSC ufficio comunicazione e redazione editoriale), Mario Militello (responsabile di gestione della Cineteca Nazionale), Alessandro Andreini, Antonio Commentucci, Cosetta Del Faro, Juan del Valle, Ennio Lucciola.

Ringraziamo inoltre Anna Sperone - Museo Nazionale del Cinema di Torino; Roberto Della Torre - Cineteca Italiana di Milano; Elena Beltrami - Cineteca del Friuli; Andrea Meneghelli e Carmen Accaputo - Cineteca di Bologna; Paola Ruggiero e Cristiano Migliorelli - Cinecittà Luce; Liana Kroll e Olivia Arnone - George Eastman Museum; la Fondazione Oriani e Gabriele Oriani; Massimo Prampolini; Kinema e Marco Maria Gazzano - Università Roma Tre; La Casa Totiana - Poetricart e Pia Abelli Toti; Giovanni Lista - directeur d'études, CNRS; Antonio Costa - IUAV Venezia, Leonardo Quaresima - Università di Udine,

ex-direttori di Fotogenia; Carlo Montanaro, storico del vedere - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Rovereto; Federico Zanoner - Archivio MART.
Grazie infine a tutti gli studenti e ai docenti delle numerose scuole coinvolte nell'iniziativa, con l'auspicio che il progetto e il catalogo che ne è testimone possano contribuire ad ampliare gli orizzonti formativi delle giovani generazioni in campo cinematografico e musicale: si sente, oggi più che mai, il bisogno di trasmettere nelle classi non soltanto le abilità e le conoscenze dei linguaggi verbali, ma anche la capacità di comprendere e interpretare i significati delle immagini e dei suoni, così presenti nella cultura, nell'arte e nella società dei nostri tempi.

Roma, 18 ottobre 2019

Luca Aversano

Presidente della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium
Coordinatore dei corsi di studio DAMS, Università Roma Tre

Roberto Giuliani

Direttore del Conservatorio Santa Cecilia di Roma

Felice Laudadio

Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma

La velocità del futurismo e il cinema

Paolo Bertetto

La velocità non è il visibile dell'avanguardia, è la sua forma, il suo modo di funzionare, il suo stile. L'idea centrale dell'avanguardia non è solo che l'arte deve interpretare il ritmo dei tempi nuovi, inscrivendone il dinamismo nella processualità di un flusso linguistico, o la convinzione che la velocità rappresenti lo spirito del moderno. È piuttosto l'intuizione travolgente che la velocità è espressa più dal discontinuo, dal flusso di eterogeneità, che dal continuo; più dalla rottura, dalla diversità, dallo shock del nuovo, dell'inatteso, che dalla fluidità, dallo sviluppo progressivo, dall'omogeneità. L'avanguardia capisce che l'informazione viaggia più veloce nel discontinuo che nell'omogeneo, nel frammentato che nel compatto, nel luminoso intermittente che nell'opaco o nel lucido diffuso.

«Bisogna continuamente variare la velocità perché la nostra coscienza vi partecipi», scrive Marinetti ne *La nuova religione-morale della velocità* (1916)¹. E aggiunge: «La velocità ha nel doppio svolto la sua bellezza assoluta [...]. La velocità nello svolto e dopo lo svolto è la velocità agilizzata, cosciente». E ancora: «Bisogna continuamente variare la velocità perché la nostra coscienza

¹ F. T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità* (1916), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968, p. 116.

vi partecipi»². La velocità è l'intensità, è la differenza. Il discorso marinettiano – impregnato di bergsonismo – sembra anticipare la riflessione filosofica di Deleuze sull'intensità, la differenza e la variazione continua che l'intensità differenziale richiede³.

Per l'avanguardia costruire un percorso complesso e differenziato vuol dire realizzare ritmi accelerati, porre l'una accanto all'altra eterogeneità singolari, significa rendere dinamica la fruizione, liberarla dai meccanismi già sperimentati, svincolarla dall'automatismo, sottoporla a tutta la carica innovativa e straniarne dell'inatteso.

E la ricerca della novità propria dell'avanguardia si modella sulla velocità, che è «desiderio del nuovo e dell'inesplorato», liberazione dai valori di tempo e di spazio, «energia [...] che dominerà il Tempo e lo Spazio»⁴. La velocità è la mobilità dell'immaginazione, ma anche la rapidità di un pugno, di una provocazione, di un'aggressione improvvisa, è la novità inattesa, impensabile, che accelera di colpo i tempi della comunicazione, la rende bruciante.

Per questo il futurismo è in qualche modo l'origine dell'avanguardia: non perché viene prima, ma perché pensa e realizza la velocità e con la velocità scopre il fondamento dinamico del nuovo e la logica essenziale dell'avanguardia.

In questa prospettiva è naturale che il cinema diventi agli occhi dei futuristi uno spazio privilegiato, uno dei «luoghi abitati dal divino»⁵ della modernità. Non solo perché è l'innovazione materializzata e l'arte tecnologica per eccellen-

2 *Ibidem*. Il discorso marinettiano è palesemente impregnato di bergsonismo. E ancora di più lo è la riflessione estetica – indubbiamente di altissimo livello – di Boccioni. Sulla questione teorica della velocità si vedano anche le ricerche di Virilio e in particolare P. Virilio, *Velocità e politica. Saggio di dromologia*, Multhipla, Milano, 1981 (ed. or. 1977).

3 La convergenza con la riflessione di Deleuze sul dinamismo e l'intensità è quanto mai significativa ed è evidentemente mediata da Bergson. Si veda in particolare G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Mulino, Bologna, 1972 (ed. or. 1968) e G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1995 (ed. or. 1991).

4 F. T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, cit., pp. 113 e 111.

5 Ivi, p. 114.

za, ma perché è strutturalmente la mobilità della luce, la sua velocità di condensazione, di spostamento. Il cinema, infatti, è un puro fenomeno di dinamismo nella luce, un sistema che sfrutta concentrazioni e dispersioni di luce per formare nuovi aggregati visibili.

Ma queste potenzialità del cinema sono state sempre ignorate o penalizzate dal cinema diffuso, ristretto nella dimensione di teatro fotografato o di «teatro senza parole che ha ereditato tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario», come scrive *La cinematografia futurista* (1916)⁶. Per i futuristi, invece, affermare le potenzialità del cinema significa ad un tempo restituirlo alla sua naturale struttura di infinita mobilità della visione e insieme sostenerne la multiformità linguistica, il proteismo implicito, la trasformabilità. E vuol dire anche difendere l'arte della velocità, affermare oltre il libro, mezzo assolutamente tradizionale, la forma simbolica dell'ubiquità, dell'intensificazione del tempo, della simultaneità, del superamento della staticità e delle rigidità spaziali: vuol dire pensare il cinema come la velocità dell'immaginazione e la sua realizzazione visiva. Considerare il cinema come una forma di dromologia.

Se nel discorso dei futuristi il rapporto cinema/velocità della luce non è realizzato, al contrario Marinetti individua pienamente il nesso teorico velocità/arte moderna. «Una grande velocità è la riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista»⁷, cioè la sua proiezione nel concreto del mondo, il suo modo di funzionare visualizzato nell'orizzonte dello spazio. E l'intuizione dell'artista moderno è in primo luogo veloce, unisce spazi e tempi lontani, garantisce accelerazioni e accostamenti impensabili, delinea percorsi nell'infinito, sottoponendo l'intelligenza del fruitore a nuovi ritmi percettivi, a una nuova rapidità. In questa vertiginosa intensificazione di tutti i processi, la forza dell'analogia, teorizzata dalla poesia dal simbolismo in poi, diventa, nelle tecniche più estreme dell'avanguardia, montaggio degli opposti, combinazione per contrasto, collage di determinazioni conflittuali. E nell'operatività artistica e polemologica dell'avanguar-

6 F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 119.

7 F. T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, cit., p. 115.

dia, l'intensità è la forma linguistica della velocità, la sua realizzazione nell'impero dei testi. Tutta l'avanguardia è attraversata da un flusso energetico particolare, da una tensione altrimenti sconosciuta, da una dinamica di contrapposizioni e di sorprese assolutamente nuova. E l'intensità è una concentrazione di forza e di trasparenza, di mobilità infinita e di aggressività determinata, in cui si raccoglie una radicalità inattesa, una differenza senza limiti: una non-rappresentazione, una non-narrazione, un'illogicità con una logica segreta.

Il cinema differente interpreta variamente questa istanza che si cela nel cuore stesso dell'avanguardia, elaborando configurazioni visive molto diverse, ma tutte segnate dalla declinazione delle molteplici forme della velocità e del dinamismo, e quindi da una ricerca differenziata dell'intensità.

Così, in un certo senso, è in primo luogo questa istanza di velocità, di dinamismo e di intensità emergente dal futurismo che si diffonde nella ricerca cinematografica d'avanguardia e nella teoria che l'accompagna, ispirando flussi compositivi, configurazioni visive e proposte concettuali di vario tipo.

La poetica dello shock, dell'aggressione visivo-simbolica è la sintesi nello spazio della comunicazione del modello della velocità e dell'idea dell'arte come «violenza, crudeltà»⁸, della poesia come «violento assalto», è l'assunzione del desiderio dell'istante proprio della velocità, in una sorta di istantaneità della comunicazione, ossia in un'accelerazione del contatto, in un'aggregazione di segni anomali capaci di colpire, subito e forte, il fruitore.

A fronte della lucidità e dell'innovazione del discorso marinettiano sulla velocità come figura principe del moderno, e davanti alla consapevolezza delle potenzialità del cinema (attestate dal manifesto) non può non stupire poi la relativa debolezza della produzione filmica futurista, che in fondo si riduce a un film degli anni Dieci e a un film del secondo futurismo. Tutti gli altri tentativi non riescono a concretarsi o si presentano come esperienze collaterali influenzate da temi del futurismo, ma lontani dal programma estetico proposto dal manifesto. Tuttavia l'importanza della figura o del mito della velocità è attestata dal fatto che lo scenario scritto da Marinetti, probabilmente nel 1917, per un film futurista è

8 F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 10 e 13.

intitolato appunto *Velocità* e *Velocità* è anche il titolo del film di Oriani Cordero e Martina realizzato all'inizio degli anni Trenta.

Film futuristi: da *Vita futurista* a *Velocità*

Il film futurista per eccellenza è *Vita futurista*, girato a Firenze con la regia di Ginna nella seconda metà del 1916 e proiettato al Teatro Nicolini per la prima volta il 28 gennaio 1917. *Vita futurista* purtroppo è oggi un film perduto, di cui si conservano soltanto 5 minuti circa⁹: segmenti di alcuni episodi, fotogrammi di altri. Sono materiali che sommati ai documenti del tempo (articoli futuristi e scheda di censura) possono dare un'idea del film e consentire anche una sorta di ricostruzione virtuale. Ma – è ovvio – la ricostruzione mostra più gli eventi messi in scena o i temi evocati che la scrittura filmica e la forma del film. Anche perché – come suggerisce Lista che ha proposto una rilettura persuasiva – non solo *Vita futurista* era costituito da una serie di episodi, prevalentemente di performances attoriali eseguite dai futuristi, ma anche perché i singoli episodi potevano essere diversamente montati. E quindi non esisteva una versione unica del film, ma piuttosto una serie di versioni possibili, che sceglievano certi episodi e magari ne scartavano momentaneamente altri, montando i segmenti in diversa successione. È un modello compositivo che anticipa quello che sarà il modus operandi di Warhol nei suoi film più complessi, da *Chelsea Girls* a **** (*Four Stars*): registrare

⁹ Su *Vita Futurista* il testo più persuasivo è G. Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova, 2010. Ma si vedano anche il contributo pionieristico ed essenziale di Verdone in C. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Bianco e Nero, Roma, 1968 che contiene anche una importante testimonianza di A. Ginna, *Vita Futurista*; M. Kirby, *Futurist Performance*, Dutton, New York, 1971, e G. Lista, *La scène futuriste*, CNRS, Paris, 1989. Si vedano anche la sinossi del film depositata per il visto di censura (e pubblicata in G. Lista, *Il cinema futurista*, cit.), Anonimo, *Alcune parti del film Vita futurista*, «L'Italia futurista», 15.10.1916, e E. Settimelli, *La prima nel mondo della cinematografia futurista*, «L'Italia futurista», 10.2.1917. Sul cinema futurista si vedano anche P. Bertetto, G. Celant (a cura di), *VeloCittà. Cinema & Futurismo*, Bompiani, Milano, 1986, pubblicato per la retrospettiva sul cinema futurista e le avanguardie internazionali, organizzata a cura di Paolo Bertetto e Roberto Ellero a Venezia in occasione della mostra a Palazzo Grassi. Cfr. anche G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano, 2001, R. Catanese (a cura di), *Futurist Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, A. Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste sul cinema*, ETS, Pisa, 2018. Sul futurismo artistico si vedano almeno E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani, 1969, e M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

performances di artisti legati alla Factory e montarli poi diversamente nelle varie proiezioni¹⁰.

Questa concomitanza di aspetti rende evidentemente difficile la possibilità di lettura e di interpretazione linguistica di *Vita futurista* e tendono a rendere più forte e più evidente il suo aspetto ideologico e propagandistico, cioè il suo carattere di vettore di diffusione delle idee e dei modi di vita dei futuristi. Ma aldilà della esibizione del valore del coraggio e della forza vitale dei futuristi e all'opposto della vecchiaia meschina e debole dei passatisti, il film ha invero ben altri aspetti d'avanguardia anche sotto il profilo della messa in scena e della configurazione dell'immagine. Il fatto è che la prevalenza dell'autocelebrazione futurista e la politica delle performances sicuramente privilegiate dai futuristi si avvalgono di una serie di altre determinazioni compositive e di opzioni immaginarie e stilistiche che vanno nettamente aldilà della mera riproduzione narrativa e inventano tecniche, figure e modelli sicuramente innovativi, che anticipano molte delle invenzioni dell'avanguardia filmica (come d'altronde sostiene Noguez¹¹). È vero che l'enfasi delle performances che mostrano e affermano uno stile di vita e i suoi valori anticipa paradossalmente lo stile dei film di Warhol costruiti su performances di artisti e attori della Factory impegnati a mostrare il loro modo di vita libero e trasgressivo (promiscuità sessuale, mescolanza di etero e di omosessualità, uso delle droghe, ecc.). ma le prestazioni dei futuristi da Marinetti a Balla a Settimelli e Chiti non sono meno rappresentative di uno stile di vita.

In un articolo pubblicato su *L'Italia futurista* il 15 ottobre 1916, che resta ovviamente uno dei documenti più probanti – insieme alla scheda di censura – sono elencate le parti del film: 1. Come dorme un futurista 2. Ginnastica mattutina – Scherma, boxe – Assalto futurista alla spada fra Marinetti e Remo Chiti – Discus-

10 Nella presentazione della sceneggiatura di *Velocità* di Marinetti, Lista suggerisce analogie con il cinema di Warhol. Sul cinema di Warhol si veda almeno S. Koch, *Hyperstar. Andy Warhol son monde et ses films*, Chene, Paris, 1974, che resta una delle interpretazioni più convincenti.

11 D. Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Pompidou, Paris, 1979. Noguez sottolinea come il manifesto della *Cinematografia futurista* abbia percorso modi compositivi e stilemi dell'avanguardia.



Due immagini tratte da *Vita futurista* (A. Ginna, 1916)

sione coi guantoni fra Marinetti e Ungari. 3. Colazione futurista. 4. Ricerche d'ispirazione. Dramma di oggetti. 5. Declamazione futurista. 6. Discussione fra un piede un martello e un ombrello. 7. Passeggiata futurista. Studio di nuovi passi – Caricatura del passo neutralista. Passo interventista. Passo del creditore. Passo del debitore. Marcia futurista. 8. Thè futurista. Invasione di un thé passatista. Conquista delle donne. 9. Lavoro futurista. Quadri deformati idealmente ed esteriormente. 10. Balla s'innamora e sposa una seggiola, ne nasce un panchetto. 11. Feroce caricatura futurista Perché Cecco Peppe non muore.

Come si vede il film è costituito da una serie di quadri, di situazioni insieme autonome e dotate di un legame interno, che si susseguono come gli sketches del teatro di varietà, che Marinetti ha brillantemente teorizzato nel 1913 in un testo di grande rilevanza¹²: un insieme di attrazioni, di scene, di eventi eterogenei che liberamente puntano a colpire il pubblico, eccitarlo, divertirlo.

Attraverso questa struttura molteplice e disarticolata il film all'inizio sembra mostrare la giornata di un futurista, dal sonno notturno alla colazione, all'allenamento, alle prestazioni aggressive nella società passatista e tradizionale. È una sorta di esibizione esemplare delle "24 ore" di un futurista, che prende la dimensione del giorno come orizzonte simbolico privilegiato. E in questa opzione da un lato anticipa il progetto di Léger non realizzato (e invero più radicale) di un

¹² F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà* (1913), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 119.

film sulle 24 ore della vita di un uomo qualunque¹³ e dall'altro anticipa addirittura la struttura del grande romanzo di Joyce, *Ulysses*. La maggior parte delle scene evocate ha però una funzione ideologica e propagandistica. Solo alcuni segmenti si presentano con un'autonomia ideativa e un carattere di aperta sperimentazione visivo-dinamica. Sono le "ricerche d'ispirazione" che il testo definisce «dramma di oggetti», aggiungendo questa spiegazione: «Marinetti e Settimelli si accostano con ogni precauzione a oggetti stranamente accozzati per vederli sotto nuovi aspetti. Esplorazione di aringhe di carote e di melanzane. Capire finalmente questi animali e queste verdure ponendoli fuori del loro ambiente abituale». È evidente che il procedimento qui descritto è una forma di straniamento che sembra parimenti anticipare da un lato l'idea stessa di straniamento di Sklovskij – che proprio nel 1916-17 scrive un saggio sulla nozione – e dall'altro l'idea di accostare oggetti assolutamente eteroclitici anticipa una pratica surrealista che è stata brillantemente sintetizzata nella anomala bellezza di un incontro fortuito tra un ombrello e una macchina da cucire su un tavolo di dissezione, immaginata da Lautréamont e ripresa dai surrealisti, in particolare da Breton e Ernst¹⁴.

Straniamento e montaggio di alterità e di opposizioni: sono naturalmente procedimenti essenziali delle avanguardie che trovano qui una enunciazione particolarmente significativa. Il dramma di oggetti d'altra parte segna anche una prospettiva nuova, attribuendo una rilevanza innovativa alla dimensione oggettuale, quasi un'apertura all'oltreumano che ben si connette al discorso futurista sulla macchina e sulla forza produttiva della tecnica contro l'approssimazione antropologica. D'altronde l'idea della discussione fra un piede un martello e un ombrello – che ha indubbiamente anche aspetti ironici e grotteschi – è significativamente commentata dall'articolo citato: «Trarre partito dalle espressioni umane degli oggetti per lanciarsi in nuovi campi di sensibilità artistica».

13 F. Léger, *A propos du cinéma* (1931), tr. it. in P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, p. 331.

14 Sullo straniamento cfr. V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, (1917) tr. it. in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 73-93. Quanto alla frase amata dai surrealisti, essa è stata tratta da *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Pléiade, Paris, 2007, ed. or. 1869).

Il confronto con gli oggetti si offre quindi come un percorso capace di rinnovare la sensibilità creativa, valorizzando componenti extra-umane che sicuramente favoriscono il distacco dalla tradizione psicologica postromantica, che i futuristi consideravano assolutamente passatista. I futuristi in ogni modo avevano coscienza della carica innovativa e della forza testuale dell'idea dei drammi di oggetti, e riprendono apertamente il modo compositivo nel manifesto della *Cinematografia futurista* come una delle innovazioni più intense. «Drammi di oggetti cinematografati. (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, truccati, danzanti – oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in luce la loro stupefacente costruzione e vita non umana)»¹⁵.

E sicuramente rilevante è la probabile pantomima grottesca e irridente di Balla che sposa una seggiola, anche perché è il supporto di una sperimentazione sulla dinamica delle luci nell'immagine filmica quanto mai singolare. È un segmento palesemente irrealistico e liberamente inventato, che introduce nel mondo un po' ideologico-parenetico di *Vita futurista* un'apertura quasi inattesa verso una dimensione visionaria e di libera invenzione senza regole e quasi senza senso. È il segno che lo spazio del film può aprirsi ad un orizzonte infinitamente libero in cui tutto, qualsiasi immagine fantasticata e creata dalla mente può diventare cinema. Non è solo un'affermazione della libertà assoluta di creazione che la stessa idea di «parolibere» ha sintetizzato in una forma esemplare. È anche l'idea che il cinema possa più efficacemente manifestarsi non nelle rappresentazioni mimetiche legate al modo tradizionale di narrare, ma nelle forme innovative capaci di potenziare la libertà delle configurazioni visive e l'infinita apertura della visione. «Cinema cinematografico» è proprio quel cinema che allarga il visibile, fa vedere il non visto e non si richiude in una pedissequa ripetizione della cosiddetta realtà: un cinema non banalmente realistico, dunque, ma proiettato su percorsi nuovi che la libera immaginazione da un lato e le potenzialità tecniche del mezzo dall'altro possono assicurare. Naturalmente l'assenza della pellicola impedisce di sviluppare un'analisi filmica adeguata e di individuare le modalità della

15 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit., p. 122.

messa in scena e le opzioni stilistiche effettuate. Ma l'idea di apertura totale e la volontà di creazione radicale fanno del cinema uno strumento possibile di sviluppo del grande progetto di libertà creativa del paroliberismo futurista.

Non è un caso ovviamente che Marinetti, subito dopo l'esperienza un po' improvvisata di *Vita futurista* pensi di realizzare nel cinema una nuova grande sfida e, attraverso lo scenario di *Velocità*¹⁶, sviluppi un immaginario in cui la libertà creativa, le immagini visionarie e la produzione di irrealità concrete assumono un ruolo più significativo rispetto a *Vita futurista*. Certo il modello strutturale è ancora quello teorizzato da Marinetti nel *Teatro di varietà*, con un insieme di sketches scelti in funzione dell'autoelogio futurista e in relazione alla loro capacità di eccitare e interessare lo spettatore. Come in *Vita futurista* il progetto marinettiano propone ancora un insieme di situazioni e di episodi che si susseguono liberamente, con un riferimento continuo ed esplicito alla visione del mondo e alla polemologia futurista. Tuttavia il progetto si presenta anche con una complessità e un carattere di innovazione più forte rispetto al film realizzato. Da un lato Marinetti sembra più libero nella invenzione e meno legato alle dirette esemplificazioni dello stile di vita futurista e quindi risulta in vari passaggi meno scontato e meno propagandistico. Dall'altro le invenzioni anti-rappresentative e irrealistiche sono più significative e sottolineano il carattere d'avanguardia del film progettato. Questa intensificazione delle opzioni irrealistiche e visionarie rafforza l'intensità inventiva del film possibile e lo proietta in una dimensione totalmente interna allo spirito e alla forza distruttiva-innovativa dell'avanguardia. Sotto questo profilo si potrebbe dire che il progetto di Marinetti è il primo vero scenario dell'avanguardia filmica, come *Vita futurista* è in fondo il primo film dell'avanguardia e il manifesto *La cinematografia futurista* è il primo programma complessivo di nuovo cinema. Purtroppo la mancata realizzazione del film e insieme la mancata pubblicazione su una rivista futurista (evento, questo, meno

¹⁶ F. T. Marinetti, *Velocità*. Il manoscritto è stato ritrovato da Lista negli archivi della Yale University e pubblicato in «*Fotogenia. Storie e teorie del cinema*», n. 2, 1996. Ringrazio Giovanni Lista e Antonio Costa, direttore della rivista, di averne consentito la ripubblicazione nella sezione Documenti.

comprensibile) sottraggono al progetto marinettiano la visibilità che avrebbe meritato.

Il film immaginato è strutturato in 11 quadri e non sviluppa un vero percorso narrativo, ma procede per accumulazione o giustapposizione di elementi e di scene. I quadri tra loro sono insieme irrelati e correlati e possono essere letti come una forma centrifuga che tuttavia ha anche un livello ulteriore e interiore centripeto. Sono cioè componenti svincolate dal rapporto di causalità e di consecutio che caratterizza la narrazione, ma sono anche connessi ad un nucleo di fondo, a un impulso genetico unitario, legato ovviamente alla visione del mondo futurista. Generalmente i quadri sono costruiti sulla contrapposizione tra quattro giovani artisti futuristi e una donna da un lato e i passatisti, vecchi spesso ricchi e immersi in ambienti e situazioni tradizionali. La figurazione della decrepitezza del mondo passatista si arricchisce di soluzioni grottesche, di iperboli, di sbocchi irrealistici che allargano l'immaginario e rafforzano la contrapposizione al passato. In fondo il testo marinettiano appare più fervido di invenzioni nella *pars destruens* che nella *pars construens*. Certo i futuristi appaiono significativamente come giovani "novatori", orgogliosi della propria giovinezza (si pensi all'inno fascista di derivazione futurista "Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza"), vestiti da *sportsman*, dinamici artisti, poveri ma pieni di idee e di forza, impegnati a creare un nuovo mondo. E, insieme, contro l'Italia tradizionale contadina e premoderna, i futuristi immaginano la metropoli del futuro come orizzonte della tecnica e della velocità, del dinamismo e dell'operatività innovativa, segnata in particolare dal passaggio di treni veloci, di auto, e dall'illuminazione potente che suscita nuove situazioni urbane. I futuristi insomma si pongono nell'Italietta tradizionale monarchica giolittiana assopita e in ritardo rispetto ai processi di trasformazione europei, come i soggetti che mostrano e teorizzano la modernità, i vettori del mondo nuovo, delle forme della nuova vita metropolitana. Espressione di settori di società vivaci, dinamici, accettano la sfida della modernità europea con un'opzione ideologica che di fatto imita Parigi Londra o Berlino, ma si presenta insieme con una fortissima impronta nazionalistica, volta a fare anche dell'Italia una realtà dinamica come gli stati più industrializzati. E non a caso colpisce in particolare in Russia, cioè in una società arretrata imperiale e contadina, che le forze più dinamiche vogliono spingere verso la modernità. La visione

della città futura che caratterizza gli ultimi quadri di *Velocità* è un'illustrazione esemplare di un programma di industrializzazione forzata e di una intensificazione della vita urbana, con una passerella di nuovi mezzi di trasporto. Dapprima le banchine di Genova, una enorme gru meccanica che distrugge rapidamente tre vecchie case. Subito dopo l'apertura di una grande via illuminatissima scavalcata da elevatori, con grandi proiettori elettrici e réclames luminose. Insieme automobili e poi aeroplani e dirigibili che segnano la conquista del cielo. Infine grandi vie sotterranee (cioè metropolitane) con otto treni veloci che attraversano il sottosuolo. È una visione della città del futuro che da un lato riprende ovviamente aspetti del dinamismo metropolitano a Parigi – città della modernità per eccellenza – e dall'altro anticipa aspetti della città del futuro che Lang e i suoi architetti delineeranno brillantemente qualche anno più tardi con *Metropolis*.

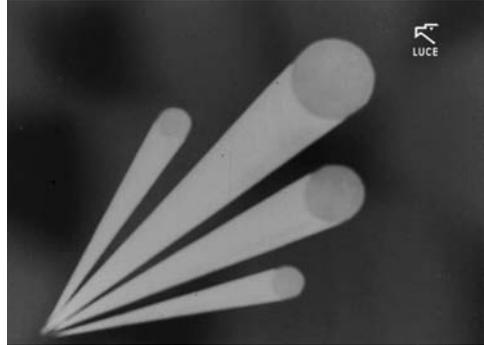
Ma ci sono anche ulteriori aspetti che vanno sottolineati. Innanzitutto, è ovvio, il dinamismo è velocità e la velocità si pone come la determinazione fondamentale del futuro e il valore in sé del futurismo e dell'avanguardia. Dall'altro è importante la presenza della folla, di una folla eccitata, agitata che percorre il tessuto urbano e segna l'avvento delle masse a protagoniste del XX secolo. È una intuizione che certo Marinetti condivide con altri artisti e studiosi (si pensi al libro di Le Bon del 1912 sulla folla), ma che sottolinea ulteriormente la sensibilità marinettiana per le forme del moderno. In questo quadro, poi, alcune osservazioni specifiche prospettano innovazioni linguistiche e filmiche particolarmente interessanti. Da un lato Marinetti parla nel Quadro 7° di cinematografia analogica, pensando alla possibilità di mostrare l'equivalente in immagini delle metafore verbali («Tu sei bella come una gazzella»). O altre volte modelli di montaggio parallelo intensivo e particolarmente rapido («Dare mediante un rapido passaggio, il contrasto di due ritmi di vita opposti»). E in un'altra notazione «Tutto si anima (ritmo accelerato)». L'accelerazione la rapidità e la velocità, insomma, si danno come il carattere fondamentale non solo del nuovo modello di vita e di società futurista, ma anche del cinema. E in fondo proprio questo aspetto rende il cinema lo strumento e il linguaggio più adatto per mostrare l'autofigurazione futurista. Peccato che la teoria non sia stata adeguatamente sorretta dalla prassi.

Dopo lo scenario *Velocità* il cinema futurista diventa una serie di atti mancati. Progetti che coinvolgono artisti e architetti e che non giungono a compimento.

In questo catalogo Lista analizza l'esperienza di Depero. Ma Pannaggi nel 1926 progetta un *Architetture meccaniche*, e Paladini nel 1927 una fusione di movimenti d'avanguardia diversi nell'immaginario di *Luna park traumatico*, mentre Prampolini nel 1932 delinea le immagini di un lavoro intitolato *Mani* che non si concretizza¹⁷.



Stramilano (C. D'Errico, 1929. Archivio LUCE)



La gazza ladra (C. D'Errico, 1934. Archivio LUCE)

Invece tra gli anni Venti e Trenta Corrado D'Errico, che è apertamente legato al futurismo, realizza dapprima una sinfonia della città, *Stramilano* e poi un esperimento di film astratto, *La Gazza ladra*. *Stramilano* (1929) una sinfonia della città purtroppo poco conosciuta, ma che merita di essere ricordata accanto alle più note sinfonie della metropoli, da *Manhatta* di Sheeler e Strand (su New York) a *Rien que les heures* di Cavalcanti (su Parigi), a *A propos de Nice* di Vigo e soprattutto a *Berlin Symphonie der Grossstadt* di Ruttmann che ne è il modello strutturale¹⁸. Come *Berlin* infatti *Stramilano* è una sinfonia della città che riprende e

¹⁷ Si vedano C. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, e G. Lista, *Il cinema futurista*, cit. e la bibliografia ivi citata.

¹⁸ Su *Stramilano* si veda L. Quaresima in G. P. Brunetta, A. Costa. *La Città che sale*, Manfrini, Rovereto, 1990, pp. 238-240. Anche il pittore futurista Di Cocco realizza due documentari, tra cui *Il ventre della città* legato alla linea della sinfonia urbana.

mostra la vita di Milano dall'alba alla notte, con una grande capacità di registrare e proporre realtà e immagini diverse della città moderna. All'inizio è il risveglio della città, il lavoro nelle prime ore ai mercati generali, le strade semivuote con i primi passanti; poi i tram che escono dalla rimessa, le poche auto che cominciano a circolare, le mucche al mattatoio (forse un rinvio a Ějzenštejn) e via via la gente che si affretta al lavoro e riempie le strade della città. Al centro del film è certamente la metropoli produttiva, la fabbrica, le lunghe ciminiere, il lavoro a una primitiva catena di montaggio, la fabbrica metalmeccanica con relative immagini di macchinari dinamici e produttivi (come in *Ballet mécanique* di Léger e Murphy o in *La marche des machines* di Deslaw). Nel pomeriggio il film si sposta nelle case di moda, mostra show room, la sartoria di qualità e poi continua sul coté divertimento, balletti, café chantant, borghesia moderna che non disprezza la ricerca del piacere e non rinuncia neanche a una gita al lago. Ormai è notte e come in *Emak Bakia* di Man Ray le insegne pubblicitarie dominano il campo visivo mostrandoci ancora un caleidoscopio di immagini al neon variamente disegnate che esaltano *les nuits électriques* (per usare il titolo di un altro film di Deslaw) della metropoli moderna. Questa capacità di mostrare direttamente la vitalità e i modi del moderno urbano, non diversamente da *Berlin*, è d'altronde rafforzata da una scrittura filmica estremamente elaborata, che non solo ha assorbito le avventure del cinema sperimentale, ma costruisce forme visivo-dinamiche di particolare interesse. All'inizio del film procede per immagini brevi prevalentemente montate con improprie e sperimentali dissolvenze in nero, che attestano l'atteggiamento di rottura delle regole del linguaggio filmico attuate da un autore apertamente d'avanguardia. Poi le inquadrature diventano leggermente più estese, il montaggio usa rapide dissolvenze incrociate e le immagini talvolta ripetono e moltiplicano motivi visivi di singolare efficacia: tra tutte le successive inquadrature dal basso delle alte ciminiere, anche moltiplicate in sovraimpressione delineano un tema visivo-geometrico di indubbia forza. Poi nella seconda parte alcuni segmenti indugiano nella descrizione di situazioni più glamour, ma alla fine ritornano sperimentazioni e anomalie visive, come il raddoppiamento del piano, diviso ora obliquamente e ora verticalmente in due immagini diverse, che offre insieme simultaneità e punti di vista differenti. Sono procedure compositive che attestano la ricchezza della ricerca filmica e fanno di *Stramilano* un film in-

giustamente sottovalutato nel quadro delle sinfonie visive.

Nel 1931 D'Errico realizza anche un film di 360 metri, *Elogio della velocità*, purtroppo perduto, che già nel titolo rinvia evidentemente a un nodo essenziale del futurismo. In una direzione completamente diversa va invece l'esperienza di *La Gazza ladra*, un breve saggio di film astratto realizzato nel 1934 e che sembra voler confermare l'attenzione del futurismo all'astrazione¹⁹. I primi progetti non realizzati di cinema cerebrista e futurista di Corra e Ginna sono infatti progetti di visualizzazione astratto-dinamica della musica: tant'è vero che Marinetti nel 1926 poteva scrivere un articolo polemico intitolato *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*.

La Gazza ladra è una visualizzazione astratto-dinamica di un brano della musica di Rossini e costituisce una sperimentazione sulle dinamiche della linea, che richiama non solo i progetti cerebristi e futuristi di Corra e di Ginna, ma anche le esperienze di visualizzazione della musica attraverso la mobilità della linea create da Fischinger tra il 1929 e il 1931 (gli *Studien*). L'opzione di D'Errico per le avventure della linea lo colloca quindi sulla linea Eggeling-Fischinger, e non su quella Ruttmann-Richter legata alle forme geometriche, e attesta in ogni modo la persistenza del modello astratto, che troverà nell'arte e nel cinema italiano uno sviluppo significativo nei lavori di Veronesi negli anni quaranta – segnati peraltro da una matrice artistica assolutamente diversa (Moholy-Nagy da un lato e i russi come El Lissitzkij e Mansurov dall'altro).

Ma è con *Velocità*, conosciuto anche con il titolo francese di *Vitesse*, realizzato a Torino nel 1930 e firmato da Tina Cordero Guido Martina e Pippo Oriani – ma di fatto diretto da Oriani – che il secondo futurismo compie l'operazione più significativa. La storia del film, le condizioni di realizzazione, l'esistenza di più versioni dall'incerta durata, restano ambigue, anche se il ritrovamento presso il NFTA a Londra di una copia breve di 360 metri permette di vedere finalmente

¹⁹ Sul cinema astratto si vedano G. Rondolino (a cura di), *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Tirrenia, Torino, 1977, P. Bertetto (a cura), *Il cinema d'avanguardia 1919-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, D. Willoughby, *Le cinéma graphique*, Textuel, Paris, 2009. Il testo di Marinetti evocato è *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*, «L'Impero», 1.12.1926. L'esperienza di Corra e Ginna è raccontata e teorizzata da Corra stesso in *Musica cromatica* (1912), ripubblicato da M. Verdona, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit.



Velocità (P. Oriani, T. Cordero, G. Martina, 1930. Archivio Cineteca Nazionale)

un film dichiaratamente futurista. Verdone nel suo breve libro sul film lo attribuisce a Pippo Oriani, e la sua posizione è sicuramente rilevante. Verdone e Lista, in ogni modo, con contributi diversi hanno cercato di chiarire l'avventura e i caratteri del film²⁰. Non possiamo affrontare qui gli aspetti di ricostruzione storica, ma l'esistenza di una versione di 363 metri, probabilmente rimontata con l'aiuto di

²⁰ Cfr. C. Verdone, *Velocità di Pippo Oriani: un film futurista*, CSC, Roma, 1995, G. Lista, *Il cinema futurista*, cit. e Id., *Futurismo cinematografico: il film "Velocità" di Cordero, Martina e Oriani*, «Fotogenia», 4-5, 1997-98, cfr. anche R. Catanese, *Futurist Cinema*, cit. Anche se *Velocità (Vitesse)* viene mostrato al pubblico all'inizio degli anni Trenta, quando il passaggio al sonoro si è già realizzato, ritengo che sia giusto proiettare il film alla velocità del muto, poiché è stato girato nel 1930 a Torino con una Débric – come dice Pippo Oriani citato da Lista – e nel 1930 la Débric non ha ancora costruito una cinepresa sonora, che produce nel 1931.

Deslaw nel 1933, consente un'analisi meno aleatoria. E la funzione centrale di Oriano nel tournage e nel montaggio del film spinge per il riconoscimento di una sua autorialità.

Velocità o *Vitesse* che sottolinea ancora nel titolo l'importanza di quella nozione per il futurismo al cinema, si presenta invero nella breve versione ritrovata, insieme come un coagulo di aspetti e immagini delle avanguardie filmiche e come un film della seconda avanguardia che già riprende e cita molti passaggi e figure significative dell'avanguardia stessa²¹. È cioè una somma di elementi dell'avanguardia, una tessitura viva che raccoglie le forme sperimentali già inventate in una sorta di operazione citazionistica che pare quasi porsi come una esperienza di post-avanguardia.

Fin dall'inizio l'esibizione della macchina da presa cita l'analoga esibizione di *Emak Bakia* di Man Ray, ma anche l'apertura di *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov. E il Man Ray – questa volta di *Le Mystère du Château du Dé* – è ulteriormente evocato nell'uso del burattino di legno per artisti che balla alla fine del film. Anche più ampi sono poi i riferimenti e le citazioni del *Ballet mécanique* di Léger e Murphy, dalle immagini meccaniche, alle bielle rotanti inquadrature a lungo verso la fine del film, alle composizioni meccanomorfe (ad esempio, una delle immagini di apertura che rinvia certo alle opere pittoriche del Léger degli anni Venti), all'oggettualità proposta (la bottiglia, le ruote, ecc.), sino all'inserimento di figure geometriche come il triangolo colorato che cita esattamente un piano del *Ballet mécanique*. La presenza di immagini, di macchine in funzione e di ghi rigori di luci elettriche che si stagliano nel nero rimanda anche ai film d'avanguardia di Deslaw che è amico dei futuristi e ha collaborato con Oriani per il montaggio della copia breve di *Velocità*. E le tracce delle luci elettriche sullo schermo

21 Sul cinema d'avanguardia la bibliografia è ampia naturalmente. Tra i testi più significativi si vedano: J. Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano, 1971 (ed. or. 1964), G. Rondolino (a cura di), *L'occhio tagliato*, Martano, Torino, 1972, Id., *Il cinema astratto. Testi e documenti*, cit., M. Verdone, *Le avanguardie storiche nel cinema*, Utet, Torino, 1977, P. Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, cit., S. Lawder, *Il cinema cubista*, Costa e Nolan, Genova, 1985, P. De Haas, *Cinéma integral*, Transéditions, Paris, 1985, R.E. Kuenzli (a cura di), *Dada and Surrealist Film*, Locker & Owens, New York, 1987, W. Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, M. Turvey, *The Filming of Modern Life: European Avantgarde Film of the 1920s*, MIT Press, Cambridge-London, 2011.



Velocità (P. Oriani, T. Cordero, G. Martina, 1930. Arch. Cineteca Nazionale)



Metropolis (F. Lang, 1927)

delineano – sulla scia di Deslaw – un disegno di luci che rammenta i film astratti dedicati al dinamismo della linea di Eggeling e di Fischinger. Altre immagini ricordano poi l'altro grande film dell'avanguardia parigina, quell'*Entr'acte* ideato da Picabia e realizzato da René Clair con gli scacchi, i getti d'acqua e le immagini della metropoli, a volte ironicamente rovesciate. Si pensi all'inquadratura della bottiglia che versa l'acqua verso l'alto e ripete gli effetti non sense e ludici di Clair o le immagini oblique dei palazzi (che peraltro sono anche presenti in *Montparnasse* di Deslaw, dove Oriani compare brevemente). In questi effetti *Velocità* sembra anche guardare a un'esperienza ludico-irrazionale come quella di *Vormittagsspuk* di Richter – riconducibile anch'essa all'area post-dada –, mentre le immagini oblique rovesciate dei palazzi di Torino – eletto a luogo dell'avanguardia – ripetono fra l'altro anche una ripresa con la camera in movimento rotatorio verso il basso del documentario di Dréville *Autour de l'Argent* (dedicato appunto al film di L'Herbier). A un altro film di Richter, *Filmstudie*, ma anche a un'immagine sperimentale di *Metropolis*, fanno poi pensare le immagini di tre volti che sembrano emergere dal nero, svincolati dai corpi e che si caricano di una indubbia forza suggestiva. Poi la presenza di sovraimpressioni riflette una pratica diffusa sia nel cinema narrativo, sia soprattutto nell'avanguardia (si pensi alle molteplici sovraimpressioni – sino a quattro sovrapposte – in *La coquille et le clergyman* di Germaine Dulac, tratto da uno scenario di Artaud). Altre immagini invece ricordano i modelli compositivi teorizzati dal manifesto della *Cinematografia futurista* (e in particolare l'amplissimo spazio dedicato agli oggetti liberi nello spazio) o ricordano ad esempio l'aeropittura futurista, cui Oriani aderisce in quegli anni.

Si tratta insomma di una trama di citazioni e di riferimenti che crea un tessuto ampio e articolato di evocazione e di rinvio alle esperienze filmiche dell'avanguardia: un tessuto che nella sua particolare valenza estetica non costituisce un'istanza di ripetizione ma definisce una forma nuova, una struttura che insieme esalta l'avanguardia e la fa diventare un patrimonio di immagini libere per un nuovo pubblico – quasi la testimonianza che la fase dell'avanguardia di rottura radicale è finita e che comincia una nuova fase di dialogo artistico-culturale e di innovazione che è anche ripensamento. Così *Velocità* merita di essere considerato come un esempio produttivo di intreccio e di compenetrazione tra futurismo e avanguardie

europee. E il titolo di *Vitesse*, con cui a Parigi Oriani diffonde il film nei circuiti sperimentali, è un'attestazione ulteriore della vocazione internazionale del film.

Questa complessità progettuale e culturale fa di *Velocità* un'opera estremamente rilevante di una fase di trasformazione dei progetti estetici, e – in assenza del mitico *Vita futurista* – lo rende anche il più significativo film futurista oggi visibile.

Resta poi il caso di *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia, che è stato a lungo considerato come l'unico film futurista conservato. Invero *Thaïs* non è un film futurista, in senso stretto, ma può essere collegato al futurismo per le scenografie astratte e fortemente innovative disegnate dall'architetto futurista Enrico Prampolini. La trama del film lo colloca apertamente nel novero delle storie melodrammatiche dedicate alla figura della femme fatale, come ad esempio due film di Pastrone degli stessi anni, *Il fuoco* e *Tigre reale*, interpretati di Pina Menichelli. Qui il soggetto costituisce certamente un esempio di quel cinema psicologico e drammatico che il futurismo osteggiava apertamente. La femme fatale, interpretata da Thaïs Galitzky, ha a volte accenti dannunziani, ma tutto lo sviluppo narrativo e la atmosfera del film vanno nella direzione del mélo. E certi eccessi recitativi della protagonista o certe figure melodrammatiche gonfiati aldilà del verosimile, come certi sguardi in macchina della protagonista non possono consentire una collocazione all'interno del futurismo del film, che infatti Marinetti non può ammettere. D'altronde i rapporti di Bragaglia con il futurismo erano incrinati dal rigetto teorico esplicito che Boccioni a nome dei pittori futuristi aveva pronunciato contro il fotodinamismo futurista, teorizzato e praticato da Bragaglia: un rifiuto della dinamizzazione della fotografia, che veniva sviluppato a partire dal progetto futurista di oggettivare il movimento degli oggetti nello spazio e il dinamismo universale, invece di scomporlo o visualizzarlo con effetti spuri²². Un rifiuto, va detto, che forse è troppo severo, dal momento che la ricerca sul dinamismo iconico di Bragaglia fotografo ha una forza viva e una attitudine sperimentale assolutamente degne di nota.

In *Thaïs*, poi, le scenografie prampoliniane costruiscono un mondo di irrealtà e di visionarietà che va aldilà della trama passatista per aprire un universo visivo nuovo.

²² Si veda U. Boccioni, *Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971.

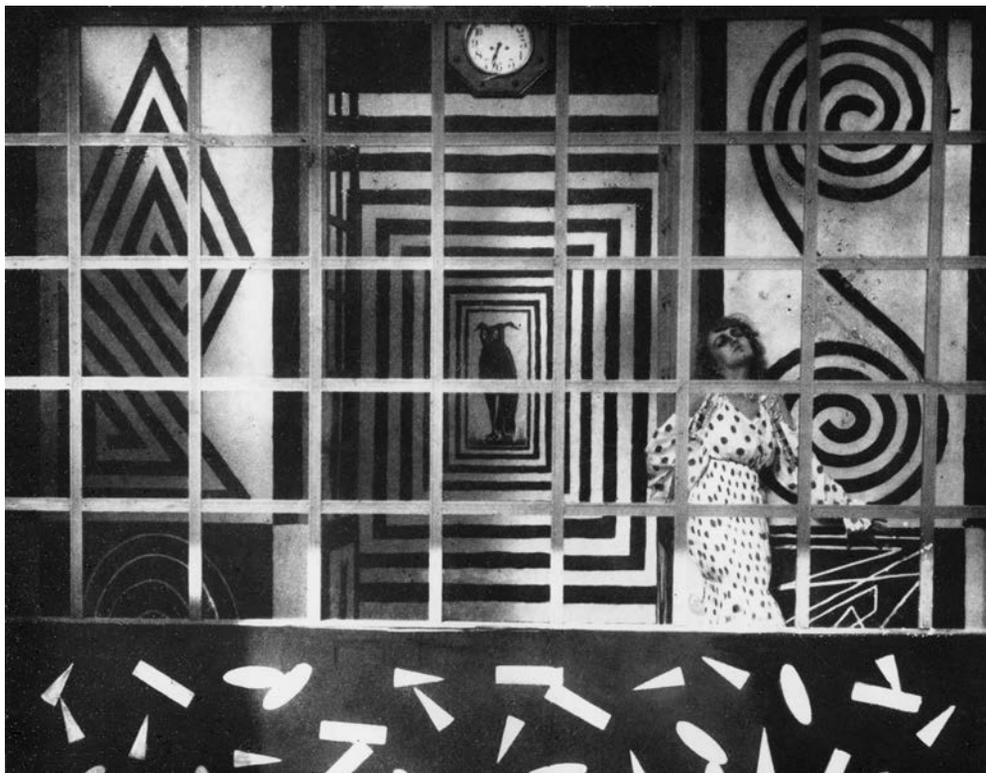
Sotto questo profilo *Thaïs* e – si pensa – il perduto *Perfido incanto* anticipano le tipologie di costruzione dell'immagine che poi nel clima artistico-culturale dell'espressionismo sviluppano film come *Das Cabinet des Doktor Caligari* e *Genaine* di Robert Wiene e *Von Morgens bis Mitternacht* di Karl H. Martin. Naturalmente diversi sono lo stile del disegno scenografico e della figurazione/defigurazione del visibile: alla intensificazione espressiva e deformante dei film espressionisti si contrappongono le forme astratte di Prampolini. Ma l'idea di fare un cinema lontano dalle immagini della realtà e dominato al contrario da décors dipinti nello stile delle avanguardie è sicuramente una prospettiva nuova che avvicina appunto i film citati all'orizzonte della ricerca espressionista o astratta (magari di un astrattismo ibrido). È la prospettiva di una integrazione dinamica dell'azione degli attori nelle scenografie irrealistiche dipinte, che anticipa il caligarismo, come anche Lotte Eisner, grande storica del cinema, riconosce nel suo *L'écran démoniaque*²³. È un richiamo che sottolinea ulteriormente la rilevanza dei film di Bragaglia nel quadro della ricerca internazionale tra gli anni Dieci e gli anni Venti. Questo carattere internazionale è giustamente sottolineato da Lista, che rileva l'originalità delle ricerche prampoliniane nel contesto italiano, individuando una radice nella cultura secessionista europea.

Così il film si presenta in fondo come un'opera divisa in due, o, come scriveva Buñuel di *Metropolis* «due film attaccati per la pancia»: da un lato un immaginario narrativo impregnato di cultura dannunziana e dall'altro una configurazione dell'immagine legata alle nuove sensibilità artistiche della ricerca più avanzata. Non un film futurista vero e proprio, ma un film che guarda anche alle nuove avanguardie visive e ne anticipa il percorso di trasformazione dell'immagine.

Attorno al futurismo

Aldilà dei film direttamente realizzati da futuristi della prima o della seconda ondata ci sono poi altri film, che pur senza essere assolutamente futuristi presen-

²³ Si veda L. Eisner, *L'écran démoniaque*, Losfeld, Paris, 1981, p. 31. È bene ricordare che per molti anni in Francia si sono confusi i due film d'avanguardia di Bragaglia, *Thaïs* e *Perfido incanto*.



Thais (A.G. Bragaglia, 1917. Archivio Cineteca Nazionale)

tano tuttavia aspetti di convergenza con le figure e i miti dei futuristi²⁴.

Si è detto che la velocità e la macchina sono i primi nuclei, insieme alla mitologia pericolosa della guerra («sola igiene del mondo», nelle parole di Marinetti), all'esaltazione della metropoli moderna e della nuova produttività tecnologica e

²⁴ Interpretare il cinema futurista, allargando il campo di pertinenza al muto italiano e isolando in quest'area i film con aspetti legati ai miti e alle figure futuriste o a procedure anomale di produzione di irrealtà, è stata la linea storiografica prevalente, avviata da Verdone (*Cinema e letteratura del futurismo*, cit.) e ripresa da Lista (*Il cinema futurista*, cit.). Significativa è anche la posizione di Carlo Montanaro che ha definito «avanguardia inconsapevole» la ricerca antirappresentativa sviluppata nel cinema italiano (*Un'avanguardia inconsapevole*, Giornate del cinema muto, Pordenone, 2002), organizzando anche un'ampia retrospettiva.

industriale. Ma anche l'opzione per l'irrealtà, le immagini visionarie, non mimetiche, il superamento della mera riproduzione del reale rientrano in qualche modo nella nuova *Weltanschauung* e nel nuovo disegno dell'universo futurista. O per un altro verso le scelte di scrittura filmica che vanno dalla deformazione del visibile, alla decostruzione degli elementi immaginari, dalla dinamizzazione degli oggetti nello spazio, alle libere associazioni visivo-cinetiche.

Le prime sono opzioni e figure che attraversano l'orizzonte del cinema investendo esperienze narrative e spettacolari, ma anche film documentari e che illustrano il formarsi di un immaginario aperto ai temi della modernità. Film come *L'uomo meccanico* o *La bambola vivente* riprendono ad es. in chiave narrativa figure della poetica meccanomorfa del futurismo. Le seconde sono procedure che emergono all'interno di film di impianto generalmente tradizionale e che riguardano o la rielaborazione arbitraria delle figure e dei personaggi o la scelta per punti di vista assolutamente anomali e singolari. Sono esperienze che studiosi del futurismo e/o del cinema muto come Verdone, Lista e Montanaro hanno variamente citato e illustrato. In *Cretinetti troppo bello* (o *Cretinetti che bello*), il corpo del protagonista è alla fine smontato e smembrato dalle ammiratrici troppo focose, oggettivando visivamente – secondo Verdone – il principio della decostruzione dei corpi che anticipa uno degli assunti del manifesto della *Cinematografia futurista*. In *Storia di Lulù* di Frusta e *Amor pedestre* di Fabre, la storia di una ragazza e la nascita di un amore sono narrate mostrando soltanto i piedi e le gambe con un'opzione radicale che precede e forse influenza anche la pièce di Marinetti di teatro futurista sintetico *Le basi*. O ancora le performances di Fregoli, rapidissime quasi istantanee, riprese in alcuni film che durano uno o pochissimi minuti, sono considerate esempi paradossali della velocità dell'agire che è uno degli stili del futurismo. Sono innovazioni dell'immaginario visivo, modi anomali di messa in scena che in qualche modo possono convergere con le ricerche più rigorose e più radicali del futurismo e quindi possono apparire come esperienze legate a un clima se non a una poetica.

Il futurismo nel mondo

L'influenza del futurismo sul cinema, tuttavia, è paradossalmente più forte all'estero che in Italia, più attiva direttamente in Russia e indirettamente in Francia e in Germania che in Italia. Non è un caso che le grandi mostre che negli anni ottanta hanno rilanciato il futurismo siano state pensate e organizzate in relazione all'arte internazionale. *Futurism and the International Avant-garde*, curata da Anne D'Harnoncourt al Philadelphia Museum of Art e la mostra organizzata per l'inaugurazione di Palazzo Grassi, *Futurismo & Futurismi*, curata da Pontus Hulten e da Germano Celant hanno affermato e mostrato la centralità del movimento futurista nello sviluppo della ricerca dell'avanguardia nel mondo²⁵. E l'influenza dell'immaginario e delle figure del futurismo è non meno forte nel campo del cinema, anche se è un'influenza del movimento, del suo pensiero e della sua arte, più che del manifesto sul cinema.

Il futurismo e il cinema russo e sovietico

La Russia pre e post-rivoluzionaria è senza dubbio la realtà culturale e cinematografica in cui l'influenza del futurismo è più forte. I due vettori fondamentali della poetica futurista che colpiscono i giovani artisti e i nuovi cineasti russi e sovietici sono – oltre allo spirito e all'atteggiamento aggressivo verso la tradizione – la velocità e la forza, in una parola la *dynamis*.

E sono idee e configurazioni che si presentano come un movimento simbolico dalla forte istanza innovativa e di rottura. I cineasti che vogliono schierarsi contro il vecchio mondo (politico, sociale, culturale, immaginario, ecc.) scelgono le nozioni chiave del futurismo italiano, che sintetizzano la volontà di cambiare tutto e l'affermazione della modernità come valore assoluto.

25 Cfr. A. D'Harnoncourt, G. Celant, *Futurism and the International Avant-garde*, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia, 1980; P. Hulten, G. Celant, *Futurismo Futurismi*, Palazzo Grassi, Bompiani, Milano, 1986.

In questo senso a colpire i giovani artisti che si schierano dalla parte del nuovo sono più importanti i manifesti futuristi, la figura di Marinetti – che va in Russia all'inizio del 1914 – e insieme la pratica delle serate e degli scontri con il pubblico e con i passatisti. Mentre lo scritto collettivo *La cinematografia futurista* gioca, al contrario, un ruolo assolutamente secondario, poiché è poco conosciuto e poco considerato.

Ma prima della stagione del cinema rivoluzionario sovietico, tra il 1913 e il 1918 l'affermazione del futurismo italiano in Russia converge con l'emergere degli artisti sperimentali russi raccolti attorno al cubofuturismo. Sono scrittori pittori architetti che spesso operano in campi molteplici, animati da uno spirito creativo di grande forza e originalità. È in questa situazione di spinte creative intrecciate che possono nascere film futuristi, purtroppo perduti come *Drama v kabaret futuristov n. 13* di Kasjanov con scenografie cubofuturiste di Larionov e Gončarova, di cui ci sono rimaste solo alcune immagini di indubbia intensità visiva, anomala e suggestiva. O due dei tre film in cui recita Majakovskij e cioè *Zakovannaja Filmoj* (Incatenata al film) e *Ne dlya deneg radivshisya* (La creazione non può essere comprata) entrambi di Turkin, che costituiscono sicuramente un'esperienza innervata alla spinta sperimentale del cubofuturismo (lontano dal futurismo è invece *Barishnija y khuligan* (La signorina e il teppista), anche se Majakovskij vi recita: ma è un film tratto da una novella di De Amicis!). Mentre per il secondo film poche sono le informazioni a disposizione, di *Zakovannaja filmoj* sono invece conservati 2' circa di pellicola di estremo interesse, in cui appaiono come attori Lilja Brik e Majakovskij. Il soggetto del film introduce un elemento di grande originalità, mostrando la protagonista del film che esce dallo schermo e si avvicina allo spettatore innamorato della sua immagine.



Drama v kabare futuristov n. 13
(V. Kasjanov, 1914)

Racconta Lili Brik, ormai anziana, in una intervista a Carlo Benedetti:

Incatenata alla pellicola è la storia di un artista che va in cerca del vero amore. I cuori delle donne che incontra si fanno per lui trasparenti. In uno scorge un gruzzolo di monte, in un altro gioiello e spilloni, in un terzo casseruole. Da ultimo in una sala cinematografica, si innamora di una ballerina del film *Il cuore del cinema*. Il pittore applaude con tanta frenesia che la ballerina esce dallo schermo e gli va incontro. Majakovskij interpreta il pittore e io la ballerina. Senonché il cuore del cinema ha nostalgia dello schermo, e, dopo varie vicende, i cine eroi, cioè Chaplin, Max Linder, Mary Pickford, Douglas Fairbanks sottraggono la ballerina dal mondo reale e la dissolvono nella pellicola. Il pittore non si dà pace. Osserva un manifesto di *Il cuore del cinema* e a fatica scorge in calce, in caratteri molto piccoli il nome della fantastica cinelandia dove vive la ballerina. E il nome è Liublandia ossia Amorlandia. Un paese meraviglioso. Il pittore si slancia verso il paese misterioso in cerca della sua amata. Doveva cominciare qui una seconda parte che doveva scrivere Majakovskij²⁶.

Zakovannaja Filmoj è quindi un esempio quanto mai significativo di metacinema, che affronta fra l'altro uno dei nodi essenziali della macchina cinema, il rapporto tra lo schermo e lo spettatore, tra le figure fantasmatico-affettive degli attori e l'apertura percettiva ed emotiva del fruitore. L'immagine di Lili Brik che esce dallo schermo a incontrare lo spettatore innamorato ha una intensità particolare, declinata com'è sul piano metacinematografico e su quello affettivo. E naturalmente la suggestione dell'immagine non fa che rendere più dolorosa la perdita del film.

L'incontro tra artisti e architetti cubofuturisti e il cinema trova poi negli anni postrivoluzionari un esempio estremamente significativo nel film fantascientifico

26 *Lili Brik con Majakovskij*. Intervista di C. Benedetti, Ed. Riuniti, Roma, 1978. Cfr. anche sul contesto dell'avanguardia A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959. Il film ha ispirato un videopoema di Gianni Toti, parte della *Trilogia majakovskijana* (1983-84), che attesta insieme la modernità del segmento ritrovato e la capacità di un artista come Toti di riprendere e trasformare l'eredità dell'avanguardia in una nuova avventura sperimentale. Sul cinema muto russo, si veda J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1962. Meno utile è il volume di Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino, 1962, troppo condizionato dalla politica culturale sovietica.

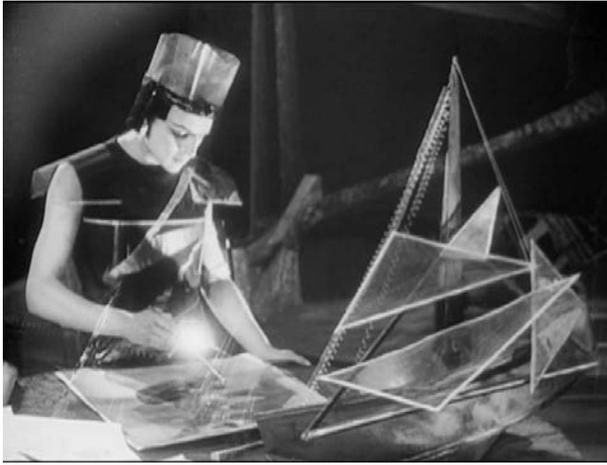
Aelita realizzato da Protazanov e tratto da un romanzo di Aleksej Tolstoj. Al film collaborano come scenografi e costumisti alcuni artisti futuristi come Rabinowicz, Simov, Kozlovskij e soprattutto Aleksandra Ekster che inventano scenografie e costumi stravaganti e fortemente innovativi. Gli spazi della stella evocata nel film e il regno di Aelita sono



Zakovannaja fil'moj (N. Turkin, 1918)

non solo immagini del futuro certo più anomale e inattese delle immagini di *L'Inhumaine* o di *Metropolis* e creano un mondo totalmente inventato di grande suggestione. Pareti sghembe, spazi tendenzialmente geometrici ma irregolari, architetture che sembrano anticipare le strutture prodotte con i frattali, creano l'universo di un futuro che dialoga e si intreccia con la produzione di modelli di architettura d'avanguardia elaborati dagli artisti suprematisti, costruttivisti o dell'Unovis, proprio come *Metropolis* due anni dopo dialogherà con l'architettura e la scenografia sperimentale, espressionista e del Bauhaus, ma anche con i progetti futuristi di Sant'Elia e Chiattono. Particolarmente significativi in *Aelita* sono poi i costumi disegnati da Alexandra Ekster e i copricapi dalla foggia assolutamente irragionevole, ma di grande forza visiva, che contribuiscono in fondo a delineare volti trasformati in maschere e figure antropomorfe completamente arbitrarie. Il film si colloca certo in una prospettiva diversa rispetto al cinema rivoluzionario e di sinistra più conosciuto, ma costituisce sicuramente un'esperienza profondamente segnata dall'avanguardia, dalla volontà di ricostruzione innovativa (e, perché no?, futurista) dell'universo, dalle configurazioni e dagli stilemi anomali e antirappresentativi dell'avanguardia russa degli anni Dieci.

Il futurismo e Marinetti in particolare sono *dynamis*, cioè potenza. Ma anche dinamismo e velocità. Ed è un modello che si diffonde variamente nell'avanguar-



Aelita (J. A. Protazanov, 1924)

dia sovietica, sia sotto il profilo teorico che nelle esperienze creative.

L'atto creativo dell'avanguardia deve avere un'*Angriffskraft*, una forza d'attacco, assolutamente nuova, per scardinare le abitudini percettive e le resistenze cristallizzate dalla tradizione culturale. E "lo schiaffo al gusto corrente" – che è anche il titolo del più importante almanacco del fu-

turismo russo²⁷ – è la forma naturale della sua oggettivazione. Anche il pugno è un simbolo, evocato ed esaltato sin dal *Manifesto* del 1909, in cui aggressione e velocità si fondono. E come Depero si fa fotografare con un pugno, così Èjzenštejn, nella sua polemica con Vertov, contrappone all'impressionismo del cine-occhio la forza aperta del cine-pugno: «Penetrare nei crani con un cine-pugno [...] Largo al cine-pugno!»²⁸.

In tutti gli anni Venti, d'altra parte, la riflessione e l'attività realizzativa di Èjzenštejn sono largamente segnate dall'esigenza di aggressività, dalla volontà di forza. L'attrazione – che nel primo periodo è il concetto fondamentale della sua poetica – è esplicitamente teorizzata come «momento aggressivo» dello spettacolo, «elemento» che sottopone «lo spettatore a un'azione sensoria e psicologica, sperimentalmente verificata e matematicamente calcolata, per ottenere determina-

27 D. Burljùk et al., *Posčćenina obsčestvennomu vkusu*, Izdanja Kuz'mina i Dolinskogo, Moskva, 1912.

28 S. M. Èjzenštejn, *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925), tr. it. in P. Bertetto (a cura di), *Èjzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di P. Bertetto, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 142. Su Èjzenštejn si veda J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris, 1979 e A. Somaini, *Èjzenštejn*, Einaudi, Torino, 2015.

te scosse emotive nel soggetto che percepisce» (*Il montaggio delle attrazioni*,)²⁹.

È probabile che la concezione eisensteiniana dello spettacolo come intervento aggressivo capace di scuotere lo spettatore, di coinvolgerlo e di farlo uscire da sé (si pensi al discorso di poco posteriore sull'*ek-stasis*) abbia un'origine marinettiana. Non solo il termine attrazione è usato da Marinetti nel *Teatro di varietà* (1913) in un passaggio che teorizza «la distruzione futuristica dei capolavori immortali»³⁰, ma tutto il manifesto marinettiano prefigura gli effetti e le tecniche del primo Èjzenštejn. E inoltre anche il manifesto del *Teatro futurista sintetico* afferma apertamente che «il mondo teatrale [...] assalta i nervi con violenza», e immagina un teatro capace di «esaltare i suoi spettatori [...] scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili»³¹. In queste affermazioni marinettiane sembrano sinterizzate le categorie essenziali del «montaggio delle attrazioni»: l'aggressione allo spettatore, l'invenzione di momenti spettacolari inattesi e il loro montaggio per contrasto.

Non a caso in *Eccentrismo* di Kozincev Trauberg Jutkevic e Kryzitski (1922), Marinetti è evocato subito in apertura (accanto a Lunačarskij), con una citazione rielaborata dal manifesto del *Teatro di varietà* che avvicina lo stile eccentrico al futurismo: «Anche i calzoni dell'eccentrico sono profondi come una baia da dove esce con mille carichi la grande allegria futurista»³². E tutto il testo di Kozincev, *AB Parata dell'Eccentrico*, è un concentrato di esaltazione della modernità e di poetica della sorpresa e dell'assurdo, realizzati con lo stile e i temi propri alla polemologia futurista. La sua idea di spettacolo è ispirata non solo alla volontà di scuotere lo spettatore, ma anche ad esigenze di velocità e di dinamismo, come testimonia *AB Parata dell'eccentrico*: «La vita esige l'arte iperbolicamente,

29 S. M. Èjzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*, t. II, a cura di N. Klejman, Iskusstvo, Moskva, 1964, tr. it. *Il montaggio delle attrazioni* (1923), tr. it. in P. Bertetto (a cura di), *Èjzenštejn, FEKS, Vertov*, cit., p. 132.

30 F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, cit., p. 70.

31 Id. *Il teatro futurista sintetico*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 102 e 103.

32 G. Kozincev, *AB Parata dell'eccentrico* (1922), tr. it. in P. Bertetto (a cura di), *Èjzenštejn, FEKS, Vertov*, cit., pp. 226 e 227.



Dnevnik Glumova (Il diario di Glumov,
S. M. Ėjzenštejn, 1923)

venture di Ottobrina di Kozincev e e Trauberg).

L'affermazione vale anche per Ėjzenštejn. Se la sua esperienza teatrale è un collage di circo e music-hall, di parodie dei classici e di gazzarre, e il suo primo film, il cortometraggio *Dvevnik Glumova* (Il diario di Glumov), è una pantomima grottesca con clowns, acrobazie, volti mascherati e gesticolazioni da marionetta, ma anche con una pellicola rubata ed esibita da un personaggio, il primo lungometraggio, *Stačka* (Sciopero) è un inseguimento di eterogeneità, una prova di dinamismo, un intreccio di inquadrature aggressive, di visioni eccentriche imbricate l'una nell'altra come numeri da music-hall. È un esperimento di scrittura filmica che in fondo sembra realizzare una sintesi, certo non impossibile, tra suggestioni e invenzioni del futurismo italiano, tecniche e strutture del cubofuturismo russo ed esigenze ideologiche del «punto di vista [...] dell'industria pesante», cioè del punto di vista operaio³³. O, detto altrimenti, è una coordinazione di «stimoli eccitanti», che fa del testo «un insieme concatenato di traumi»

grossolana, stupefacente, che dia ai nervi, apertamente utilitaria, meccanicamente esatta, momentanea, veloce».

Verso la metà degli anni Venti questi modelli linguistici legati alla sorpresa, all'aggressione, al montaggio di eterogeneità, di maschere e di acrobati, passano dal teatro al cinema e misurandosi con un nuovo sistema tecnico si modificano senza perdere tuttavia i caratteri fondamentali (si pensi a *Le av-*

³³ S. M. Ėjzenštejn, *L'atteggiamento materialistico verso la forma*, tr. it. ivi, p. 137.

(1925)³⁴: è un esercizio di provocazioni e di dinamismo che sfrutta il soggetto come strumento per un assalto ai nervi dello spettatore. Così la produzione del pathos delle attrazioni e dell'assurdo visivo dello *zaum*, l'irrazionale concreto del linguaggio transmentale di Chlebnikov e Krucenyč³⁵ – che Ėjzenštejn evoca ancora in un testo teorico del 1928 –, l'adozione del procedimento



Stachka (*Sciopero*, S. M. Ėjzenštejn, 1925)

di metamorfosi, di trapasso continuo da una forma all'altra, da un registro all'altro, o l'inserimento improvviso di configurazioni visive irrealistiche fanno del cinema di Ėjzenštejn, di Kozincev e Trauberg, e in misura minore del primo Jutkevič, un tessuto linguistico in cui l'orizzonte della narrazione è sistematicamente superato e ridefinito da un'istanza compositiva dinamico-eccentrica di origine futurista.

Ėjzenštejn stesso, d'altronde, non nasconde, almeno nel corso degli anni Venti, il suo legame con le correnti dell'avanguardia russa e sovietica, e nell'ampio saggio *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* propone esplicitamente l'adozione di una tecnica formativa che egli stesso definisce futurista. Scrive Ėjzenštejn:

34 S. M. Ėjzenštejn *Metodo per realizzare un film operaio* (1925), tr. it. ivi, pp. 143, 144. La relazione tra il cinema e l'effetto trauma di Ėjzenštejn anticipa ampiamente le ricerche sul trauma diffuse oggi soprattutto nella cultura cinematografica americana (cfr. ad es. E. A. Kaplan, *Trauma Culture*, Rutgers U.P., New Brunswick, 2005). Tutto il discorso sulla capacità del cinema di colpire gli strati profondi della coscienza e l'idea del «tamburo ritmico» sono al centro della riflessione eisensteiniana degli anni Trenta e in particolare del grande saggio *Metod*, finalmente pubblicato da Klejman (S. M. Ėjzenštejn, *Metod*, Iskustvo Kinò, Moskva, 2002).

35 Sullo *zaum* e Chlebnikov cfr. G. Kraiski (a cura di), *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1968, e V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino, 1973 (ed. or. 1968).

Accanto al procedimento di messa in scena di una sequenza e della sua ripresa con la cinecamera, c'è un procedimento espositivo, che definirei futurista, basato sul montaggio puro delle associazioni per descrivere un fatto determinato; ad esempio, l'impressione che produce la scena degli scontri [in *Sciopero*] può essere ottenuta mediante il montaggio di elementi che nella sequenza non risultano uniti da alcuna successione logica. L'accumulazione di dettagli: oggetti rotti, colpi, aspetti degli scontri, espressioni di volti, ecc. non produrrà un'impressione meno forte dell'analisi dettagliata di tutte le fasi degli scontri³⁶.

E se Èjzenštejn parla di colpire lo spettatore provocandogli uno psico-effetto, già Marinetti diceva che il teatro di varietà punta e deve puntare sempre più a «inventare incessantemente nuovi elementi di stupore»³⁷, eccitare il pubblico, imporre anche alle anime più lente di «correre e di saltare», introducendo «la sorpresa e la necessità di agire tra gli spettatori in platea». E quando Marinetti scrive che il teatro di varietà è una «sintesi di velocità+trasformazioni» insieme prospetta le dinamiche che caratterizzano il montaggio delle attrazioni prima e il montaggio cinematografico poi (e in particolare quello dinamico intensivo e conflittuale di Èjzenštejn). E l'idea marinettiana che il teatro di varietà deve diventare il teatro della «fisicofollia» introduce un ulteriore elemento di trasformazione radicale dello spettatore che Èjzenštejn con le sue teorie dal montaggio delle attrazioni, del pathos e dell'ek-stasis sino all'idea del tamburo ritmico svilupperà costantemente.

L'idea di montaggio rapido e conflittuale di Èjzenštejn ha la propria radice nella pratica dell'avanguardia, nella sua tecnica di elaborazione della discontinuità, per moltiplicare la velocità della comunicazione e riflettere nell'arte la rapidità del mondo moderno. E nel pensiero di Èjzenštejn degli anni Venti precipitano le figure fondamentali del futurismo italiano e di Marinetti (anche se l'opportunità politica non consentiva di riconoscerlo pienamente).

36 S. M. Èjzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, 1963, tr. it. in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1986, p. 236.

37 F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, cit., pp. 110, 111, 117, 115, 114.

Non solo l'esaltazione marinettiana del «movimento aggressivo» sembra ispirare il suo lavoro teorico e creativo, ma la sua stessa concezione dell'opera come interazione dinamica di forze – pur mutuata da Tynjanov – riflette ancora un'attenzione privilegiata alla dinamizzazione e presenta singolari convergenze con le teorie elaborate negli anni Dieci da Boccioni³⁸.

In una direzione opposta a quella di Èjzenštejn è Dziga Vertov a riprendere più apertamente il discorso marinettiano sulla macchina e sull'uomo meccanico, come figurazione utopica di un processo storico di trasformazione radicale. Alcuni passaggi del proclama di Vertov del 1922, *Noi. Variante del Manifesto*, sono una vera e propria rielaborazione di brani marinettiani di *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* e di *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*³⁹. Scrive Marinetti nell'*Uomo moltiplicato*: «Noi sviluppiamo e preconizziamo...l'idea della bellezza meccanica ed esaltiamo quindi l'amore per la macchina». E più avanti: «Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo con il motore». Scrive Vertov: «Noi andiamo a viso aperto alla conoscenza del ritmo della macchina, all'entusiasmo del lavoro meccanico, alla percezione della bellezza dei processi chimici, noi cantiamo i terremoti, componiamo cine-poemi con le fiamme e le centrali elettriche, ci entusiasmiamo per i movimenti delle comete e delle meteore e per le gesta, che abbagliano le stelle, dei proiettori». E: «Il nostro viaggio attraverso la poesia della macchina va dal cittadino, che rimane indietro, all'uomo elettrico perfetto [...]. L'uomo nuovo, liberato dalla pesantezza e dalla goffaggine, con i movimenti precisi e leggeri della macchina...»⁴⁰.

Non solo Vertov riprende le affermazioni marinettiane, ma la stessa struttura discorsiva di tipo polemologico elaborata in *Noi* e in *Kinoki. Rivoluzione* (1923)

38 Sulla forma dinamica, cfr. Boccioni, *Scritti editi e inediti*, cit. e J. Tynjanov, *Il concetto di costruzione* (1924) in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 117-124.

39 Cfr. F. T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina e Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit. pp. 86 e 255.

40 D. Vertov, *Noi. Variante del manifesto* (1922), tr. it. in P. Bertetto (a cura di), *Èjzenštejn, FEKS, Vertov*, cit., p. 66.



Kinoglaz – Žizn vrasploch
 (Cineocchio – La vita colta sul fatto, D. Vertov, 1924)

riflette proprio il modo di far manifesti del futurismo italiano. Tuttavia Vertov introduce una novità fondamentale rispetto al discorso marinettiano. Per lui la macchina non è soltanto uno strumento/oggetto tecnologico indifferenziato: è anche la macchina da presa, l'occhio tecnologico del cinema. E la cine-camera è la possibilità di vedere «quello che l'occhio non vede», è «un microscopio, un telescopio del tempo», è il «cine-occhio molto più perfetto dell'occhio umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che pervadono lo spazio»⁴¹. Vertov pensa dunque il cinema come produzione materiale-intellettuale del futuro, che grazie al proprio supporto tecnologico può appropriarsi più adeguatamente del visibile, liberarlo dai limiti della percezione antropologica e costruire nuove configurazioni dell'essente. Il carattere di macchina diventa il passaggio attraverso cui superare le imperfezioni e l'angoscia dell'umano, dello «psicologico», nella prospettiva della creazione dell'«uomo elettrico perfetto» dai «movimenti precisi e perfetti come una macchina».

⁴¹ D. Vertov, *Kinoki Rivoluzione* (1923), tr. it. ivi, pp. 72, 74.

Ma il rapporto di Vertov con il futurismo va al di là del mito della macchina. Se da un lato tutta la fase pre-cinematografica della formazione di Vertov è segnata dall'interesse per il futurismo, che si esplica nella creazione del laboratorio dell'udito, ispirato alle ricerche di Russolo, e nella stessa scelta del nome di battaglia (Dziga Vertov allude al movimento perpetuo), dall'altro la pratica di montare materiali bruti, segmenti di realtà non rielaborati, pezzi di vita ripresi "alla sprovvista" da vari operatori sul territorio, è probabilmente influenzata dall'idea di Russolo di costruire flussi sonori attraverso il montaggio di rumori che imitano la vita al di fuori di ogni regola e di ogni tradizione musicale (Russolo inventa l'Intonarumori nel 1913). Se Russolo pensava e realizzava la riproduzione meccanica dei rumori del mondo contemporaneo, il Vertov del Laboratorio dell'udito si impegna a registrare i suoni della realtà circostante, per montarli in combinazioni nuove attraverso un «montaggio-parole musico-tematiche»: il modello del lavoro cinematografico di Vertov è già delineato. E così l'organizzazione dei rumori della realtà contemporanea di Russolo diventa l'organizzazione dei materiali visivi del mondo moderno, e la strutturazione dei «rumori della natura e della vita» di Russolo si trasforma in Vertov nella strutturazione della luce e della dinamica della vita sovietica, «l'arte di organizzare i movimenti necessari degli oggetti nello spazio» (in *Noi*, che è il manifesto più vicino al futurismo, Vertov parla ancora di arte), movimenti che naturalmente devono presentare il requisito fondamentale della velocità⁴².

Ma, proprio all'opposto di questa tecnica, il Vertov dei lungometraggi sviluppa progressivamente ricerche più complesse di composizione dell'immagine, ricorrendo sistematicamente alle tecniche della sovrapposizione o della divisione del piano, che ovviamente rappresentano una forma di montaggio nell'inquadratura. Sono esperienze di moltiplicazione della visione e di scomposizione e ricomposizione del quadro che – come in *Sciopero* – in fondo realizzano autentici effetti di simultaneità, stabilendo un'altra convergenza con la teoria e con la pratica futurista.

42 D. Vertov, *Noi*, cit. p. 67. Di L. Russolo cfr. *L'art des bruits*, *L'age d'homme*, Lausanne, 1975 con introduzione di G. Lista (ed. or. 1916).

Può apparire contraddittorio il fatto che Vertov, come Èjzenštejn e l'eccentricismo aderiscano alla rivoluzione bolscevica, mentre Marinetti è schierato attivamente con il fascismo. Ma invero gli artisti di matrice cubofuturista pensano che l'ottobre è la rivoluzione e che il socialismo è la modernizzazione della vecchia Russia, mentre Marinetti e i suoi pensano che il fascismo sia il vettore di ammodernamento dell'Italia. Le scelte politiche sono opposte, ma simili sono l'idea di realizzare comunque una rivoluzione contro il passato e la scelta radicale per la modernità.

La metropoli, la modernità e il futurismo

Se l'accelerazione della vita è una delle determinazioni fondamentali della modernità, teorizzata dal futurismo, la grande città, la metropoli moderna non può non essere uno dei fulcri della nuova mitologia.

La città, anzi la metropoli, è infatti il luogo per eccellenza della velocità complessa e dello shock moderno, lo spazio dinamico e conflittuale in cui si fonda l'avanguardia e si determina un diverso funzionamento psichico. È lo spazio del *Nervenleben*, della vita di nervi, che filosofi ed artisti affrontano variamente. Il *Manifesto* del futurismo del 1909 esalta «le grandi folle e le strutture urbane e tecnologiche» delle «capitali moderne»⁴³ e le considera uno degli oggetti fondamentali dell'intervento creativo futurista. Il cinema ripercorre la città come il luogo stesso in cui si è formato e che implica sistematicamente. L'attraversamento della metropoli è il tributo che il cinema paga alla propria età, è il gesto di radicamento automatico del cinema nel suo stesso orizzonte d'origine. Variamente organizzati e ispirati a differenti progetti di orchestrazione del materiale visivo, i film sulla città sono tuttavia unificati dalla presenza continua del movimento, dal leit-motiv del dinamismo, che da Ruttmann a Vertov, da Strand e Sheeler a Cavalcanti, da Kopalín al Moholy-Nagy della sceneggiatura di *A Nagyvaros*

⁴³ F. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, cit. Naturalmente sulla città moderna e i suoi riflessi nell'orizzonte antropologico e in quello culturale si tengano presenti i testi classici di G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 1996 (ed. or. 1903) e di W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000.

Dinamikaja (Dinamica della metropoli), è inseguito e prodotto come l'essenza stessa della vita metropolitana⁴⁴.

Tuttavia la riproduzione del movimento urbano nel cinema della città non garantisce effetti di dinamismo, ma a volte anzi sembra determinare immagini inerti, appiattite sui fenomeni, prive del ritmo metropolitano. Le sinfonie della città sperimentano, talvolta a proprio danno, come la mera riproduzione cinematografica del movimento non ne produca né l'effetto dinamico, né il ritmo. Ne sono un esempio indicativo *Berliner Stilleben* di Mohoy-Nagy, ben lontano dal progetto della *Dinamica della metropoli*, o *Rien que les heures* di Cavalcanti.

E allora la visione più significativa del dinamismo metropolitano e della velocità è forse quella che realizza Chomette in *Jeux des reflets et de la vitesse*. Chomette insieme scruta la città, sfruttando la rete urbana delle comunicazioni, percorrendola in auto, su un battello, in métro, e la trasforma in una realtà impalpabile in perenne movimento, in un'immagine mobile che trasfigura le componenti statiche della vita cittadina in vettori dinamici. Il suo è un film sulla velocità di Parigi e sulla velocità del cinema, sull'essenza dinamica della città moderna, e sull'essenza dinamica del cinema, arte moderna per eccellenza. Ma la sua velocità è assolutamente artificiale, moltiplicata attraverso la tecnica. I paesaggi urbani, gli oggetti metropolitani montati variamente, giustapposti, perdono la loro consistenza, diventano pure mobilità, forme di accelerazione che bruciano la materia.

Nella visione dei futuristi e dell'avanguardia, la città moderna è, anche, da un lato, lo spazio della macchina, della funzionalità produttiva, della tecnologia applicata, e, dall'altro, il luogo della percezione multipla, della molteplicità degli stimoli visivi e auditivi, il territorio in cui si realizza nella sua forma privilegiata la simultaneità. L'esaltazione della città moderna proposta dal *Manifesto* del 1909, infatti, ne sottolinea soprattutto gli aspetti legati alla tecnologia, alla produzione industriale, all'oggetto meccanico. Il mito della macchina, che attraversa ampi e differenti settori dell'avanguardia, ha un'origine futurista, anche se la sua diffusione è così ampia da non poter essere rigidamente etichettata.

⁴⁴ Sulla sinfonia della città cfr. G.P. Brunetta, A. Costa, *La città che sale*, cit.

La riflessione teorica di Léger, ad esempio, è tutta segnata da convergenze così macroscopiche con il discorso marinettiano, che non pare sostenibile la completa autonomia di ricerca che Léger proclama. Léger, infatti, parla di avvento della bellezza meccanica resa possibile dalle «nuove condizioni visive imposte dai nuovi mezzi di produzione», afferma che «la velocità è la legge del mondo» e che «il cinema è vincente perché è veloce e rapido»⁴⁵, e afferma nella dinamica metropolitana la nuova immagine del tempo. Sono tutti temi presenti nella teoria futurista, anche se poi nei propri sviluppi discorsivi Léger introduce nuovi elementi riflessivi, individuando finalità e prospettive diverse da quelle pensate dai futuristi.

Oggetti e congegni meccanici, insiemi tecnologici dinamizzati, strutture visive che rimandano alla spazialità geometrica del mondo produttivo della *civilisation machiniste* caratterizzano poi gli interventi cinematografici di Léger, e naturalmente larghi settori della sua pittura. Il laboratorio dell'ingegner Norsen, progettato da Léger per *L'Inhumaine*, è non solo una prefigurazione del futuro, ma una struttura spaziale composita in cui le componenti tecnologiche trovano un'adeguata configurazione plastica. E nel *Ballet mécanique* – realizzato con Murphy – l'obiettivo di Léger è la progettazione di un linguaggio artistico che presenti la dimensione ritmico-dinamica e la dominante oggettuale e tecnica propri della nuova epoca. In questa prospettiva la disparizione della soggettività – che è un altro tema circolante in larghi settori dell'avanguardia europea, dal futurismo al neoplasticismo, dal dada al costruttivismo al Bauhaus – diventa una determinazione linguistico-produttiva, assicura una pratica formativa articolata attorno alla dinamica funzionale e spettacolare dell'oggetto. Il linguaggio della civiltà delle macchine diventa la scrittura dell'oggetto che sancisce non solo la subordinazione dell'io, ma anche l'irrelevanza della sua scomparsa nel campo delle pratiche significanti. Sono linee di ricerca ancora una volta convergenti con la produzione artistica del futurismo e in questo caso in particolare del futurismo degli anni Venti, anche se le forme dell'organizzazione ritmica e plastica di Léger appaiono più complesse di quelle del movimento italiano (ma non dei quadri di Balla e di Boccioni). E, insieme, l'impostazione, il ruolo particolare dell'oggetto

45 F. Léger, *A propos du cinéma*, cit., p. 325.



Ballet mécanique (F. Léger & D. Murphy, 1924)

nel *Ballet mécanique* non può non richiamare una delle indicazioni linguistiche proposte dal manifesto, quei «drammi d'oggetti cinematografati», che delineano una pratica essenziale dell'avanguardia. Ma forse l'aspetto più futurista del *Ballet mécanique* è connesso al programma di proiezione del film, che prevede l'esecuzione della musica di Antheil con vari pianoforti, mentre due motori di aereo rombano in alto sugli spettatori e un motociclista irrompe nella sala. Se da un lato Léger assume qui un altro mito futurista, trasformandolo in determinazione spettacolare, dall'altro il suo progetto pare anticipare le più recenti esperienze di *environmental film*.

Non diversamente da Léger, anche Eugène Deslaw lavora sulla dimensione della macchina e della modernità con una indubbia lucidità progettuale. Deslaw è uno dei pochi artisti d'avanguardia in Francia a collaborare più volte con i futu-

risti e in particolare con Russolo e poi con Oriani Martina e Cordero. La sua vicinanza ai futuristi è legata alle figure e all'ideologia del movimento ed è forse favorita dalla sua condizione di esule ucraino, lontano dal comunismo, che invece attraeva molti degli artisti d'avanguardia in Francia, da Léger a Breton, da Tzara ad Aragon. Deslaw realizza *La marche des machines*, *Les Nuits électriques*, *Vers les robots*, operando quindi nella prospettiva di mostrare e valorizzare forme sempre più significative del nuovo mondo tecnologico. Le sue opzioni hanno una sorta di carattere di progressività. Al poema di immagini de *La marche des machines* segue il film sull'elettricità, cioè sull'energia fondamentale della modernità, e poi l'apertura al futuro, ai robots, alle macchine intelligenti. Nessun altro artista ha un progetto più chiaro e metodico di trasformazione in immagini filmiche dei nodi essenziali della modernizzazione. La mitologia del futuro e della macchina dei futuristi innerva palesemente il programma e la poetica di Deslaw che alla fine sembra quasi fare i film che i futuristi italiani non sono stati capaci di fare. Molto di più del *Ballet mécanique*, *La marche des machines* è un film sulla modernità e sulla bellezza della macchina e sull'avvento del meccanico e la fine dell'universo antropomorfo. Mentre nel *Ballet mécanique* sono ancora presenti figure umane reiterate (la donna che sale le scale, la giovane e bella moglie di Murphy che si dondola sull'altalena), ne *La marche des machines* l'universo è totalmente meccanico e sembra mostrare la diffusione sistematica della macchina nel mondo alla fine degli anni Venti. Le immagini sono estremamente eterogenee e mostrano la presenza e il dinamismo della macchina sia negli spazi interni che in quelli esterni. Il film si apre con immagini di rotaie inquadrature in modo da apparire quasi in verticale, poi intreccia diversamente rotaie e liste di metallo che vanno a delineare una leggera struttura geometrica. Poi con grande libertà, ma con una selezione rigorosa di elementi mostra il funzionamento e il dinamismo delle macchine, che sono sempre *en marche*, sia negli interni, nel lavoro produttivo sia negli esterni: sullo schermo appaiono rotoli di vario tipo che ruotano veloci lungo un asse orizzontale, spirali, centrifughe, elementi metallici variamente incastrati l'uno nell'altro, immagini di siderurgia, con un forno che lancia vampe di fuoco, bielle e tiranti, altre macchine lucide che ruotano velocemente (e ricordano le immagini d'apertura di *Metropolis*). Poi con il passaggio all'esterno appaiono immagini di scale mobili, di tapis roulants, di gru che sollevano un

grande secchio, e ancora dinamismi intrecciati tra esterno e interno, legati al lavoro produttivo, sino a una grande ciminiera che erutta fumo denso, su cui si chiude il film. Le immagini della gru in azione e poi della ciminiera sono entrambe rielaborate visivamente: la prima è raddoppiata sullo schermo con una sovrapposizione e poi resa in negativo e in negativo è anche oggettivata alla fine la ciminiera, diventando una sorta di segno intensivo che mostra la tensione verso l'alto come simbolo del moderno.

Insieme Deslaw è affascinato non solo dal meccanico, ma anche dagli aspetti di spettralità seriale, di fantasmagoria segreta della metropoli contemporanea e realizza subito dopo un film su quella dimensione impalpabile del moderno che è l'elettricità (*Les nuits électriques*), ripresa nella sua penetrazione nella notte, negli arabi luminosi che attraversano il buio. La sua è un'immagine del moderno che sembra cominciare a superare l'orizzonte meccanomorfo, per delineare una dimensione del mondo proiettata sul futuro. Il film si apre con una serie di punti e di linee di luce nella notte, poi mostra varie insegne di caffè, di locali notturni, di hotel, delle due grandi capitali europee dell'avanguardia, Parigi e Berlino. Propone in seguito improvvise accensioni di luce, o, altre volte, immagini di stelle, artificiali, di una mezza luna o del sole al neon, ma anche di un camaleonte, disegnato dai filamenti illuminati. Immagini in sovrapposizione altre volte moltiplicano effetti di luce o potenziano effetti di movimento, ad es. con lampadine che muovono e roteano nello spazio buio. L'illuminazione di settori delimitati dello schermo permette poi giochi di luci e ombre con silhouette antropomorfe, mentre a un certo punto appare una vetrina illuminata. Poi scritte pubblicitarie al neon, una luce che pulsa, una specie di fontana luminosa, un intreccio di luci geometricamente disposte (come all'inizio di *Metropolis*) e vortici improvvisi di luce che sembrano ruotare su se stessi, sprazzi inattesi di bianchi abbacinanti nel buio, una sorta di pala di mulino costituita solo di luce che ruota su se stessa, palle bianche, luci riflesse nella acqua, sinché lo schermo sembra diventare mobile, registrando in un rigoso bianco e nero uno spettacolo estremamente ricco di fuochi d'artificio sino all'esplosione finale. È una dinamica straordinaria di luce che azzerà ogni altro componente per dominare assoluta sullo schermo nero. Un film costituito di linee o sprazzi o fuochi di luce è ovviamente un'assoluta rarità e insieme costituisce un'esaltazione della vita notturna metropolitana, della notte strappata alle tenebre grazie



Les nuits électriques (E. Deslaw, 1928)

alla luce, e quindi insieme un'affermazione della città moderna e del suo sistema di illuminazione e di attrazione, di riscrittura del visibile della sera e della notte e di registrazione della ricchezza delle attrazioni che la città produce per i suoi abitanti. Il film è l'affermazione di una dimensione assolutamente moderna, sull'onda della modernolatria futurista, perché la luce, il neon, l'elettricità sono forze e immagini per eccellenza della vita contemporanea. Ma è anche una sorta di grande affermazione del cinema che appare nella sua struttura essenziale di dinamismo della luce strappata al buio, di avventure della linea illuminata in uno schermo nero. Sotto questo aspetto il film di Deslaw è una grande esperienza metacinematografica. È proprio per queste molteplici determinazioni estetiche *Les Nuits électriques* è in-

sieme un poema metropolitano, un poema della notte e un poema della luce⁴⁶.

Nel film di Léger e Murphy come in quelli di Deslaw una delle linee di forza è sicuramente costituita dalla moltiplicazione delle immagini e dalla ricerca di effetti di simultaneità. È nota infatti la centralità dell'idea di simultaneità nel programma futurista e la sua radice nella vita della metropoli moderna. I quadri futuristi che all'inizio degli anni Dieci delineano le prime forme esemplari di simultaneità colgono la complessità della vita urbana, introducendo determinazioni molteplici e componendo la pluralità delle sensazioni dinamiche prodotte dalla città moderna. Ma nella simultaneità non opera soltanto una moltiplicazione degli elementi percettivi, una iscrizione del mentale sul fenomenico, ma una pluralizzazione del visibile. In essa, fondamentale è il nesso con la velocità, che la teoria futurista sancisce apertamente. Scrive Boccioni nel 1914: «Si tratta di concepire gli oggetti in movimento oltre che nel moto che portano in sé. Cioè si tratta di trovare una forma che sia espressione di questo nuovo assoluto: la velocità, che un vero temperamento moderno non può trascurare. Si tratta di studiare gli aspetti che ha assunto la vita nella velocità e nella conseguente simultaneità»⁴⁷. E d'altronde la teorizzazione della simultaneità è proposta proprio nel manifesto della *Cinematografia futurista*: «Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate. Daremo nello

46 Nel 1930, Deslaw realizza anche *Montparnasse*, un film sulla vita del quartiere per eccellenza dell'avanguardia. *Montparnasse* è una micro-sinfonia della città, che mostra i viali e le strade, i palazzi e i tram, le macchine e le insegne dei locali o i cartelloni pubblicitari, nonché i caffè e i bouquinistes che vendono souvenirs e disegni di artisti più o meno fortunati. Deslaw ha un'attenzione particolare per gli oggetti irrilevanti o le decorano, spesso isolate dal contesto e non disdegna riprese oblique e inquadrature anomale. Inoltre vuole mostrare la presenza di artisti e intellettuali d'avanguardia e tra gli altri, oltre a Buñuel e a Foujita inquadra anche al café La Rotonde alcuni futuristi come Russolo – con cui collabora in quegli anni – Prampolini, architetto autore delle scenografie di Thaïs e Oriani, che sta per girare a Torino *Velocità*. Il film di Deslaw è una micro-sinfonia di un quartiere di Parigi, che non la velleità di rappresentare il funzionamento della città (come *Berlin* o *Stramillano*), ma è più vicino alla ricerca di una fluidità segreta dei luoghi (come *Rien que les beures*) e si propone di coglierne forse l'esprit attraverso anomale immagini singolari. Va notato poi che anche un giovane artista come Autant-Lara, che collabora alle scenografie di *L'Inhumaine* di L'Herbier, sia autore di uno dei primi film sperimentali francesi, *Faits divers*, che riprende certi modi compositivi e opzioni visive teorizzate dai futuristi.

47 U. Boccioni, *op. cit.*, p. 147.

stesso istante-quadro due o tre visioni differenti, l'una accanto all'altra»⁴⁸.

È probabile che nella configurazione visiva complessa della sovraimpressione agisca anche l'esempio della scomposizione dei piani e della pluralizzazione di temi ed elementi propria del cubismo, ma ancora più rilevante è l'influenza della simultaneità futurista, anche perché l'effetto di moltiplicazione dell'immagine riflette un'accelerazione della comunicazione, una volontà di informare più velocemente.

Ancora più radicalmente, film sperimentali come *Inflation* e *Alles dreht sich, alles bewegt sich* di Richter e *Kipho* di Pinschewer e Seeber ricorrono sistematicamente alla scomposizione dell'inquadratura per realizzare una appropriazione complessa del mondo, sottoponendo i materiali compositivi ad una sorta di iperformalizzazione in chiave di simultaneità e di dinamismo⁴⁹. Richter – che non è futurista ma ricorre a modi compositivi teorizzati dai futuristi - mescola procedimenti di moltiplicazione e di rotazione di elementi dell'immagine, con forme diverse di sovraimpressione in movimento, per creare un effetto di dinamizzazione totale, mentre *Kipho* punta piuttosto a effetti di fotomontaggio animato, realizzando una sorta di sintesi tra l'opzione simultaneistica dei futuristi e le configurazioni visive dei fotomontaggi del dada tedesco (di Hausmann, di Hannah Hoch, ad esempio), in una prospettiva palesemente metacinematografica.

Dalla linea danzante all'immagine della spirale – simbolo dell'avanguardia – che unisce futurismo e costruttivismo - dalle ideazioni metropolitane del futuro, alle riprese di immagini, di forme mobili particolari, alla ricostruzione artificiale dell'universo – che, com'è noto, è una parola d'ordine del futurismo – elementi iconografici variabili legati al movimento attraversano quasi tutti i settori della ricerca visiva del cinema degli anni Venti. E se in taluni casi le analogie iconografiche sono suffragate anche da rapporti culturali precisi, in altri casi appaiono più

48 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit., p. 119.

49 Sul cinema d'avanguardia tedesco cfr., almeno, B. Hein, W. Herzogenrath (a cura di), *Film als Film bis 1910 von heute*, Hatje Cantz, Stuttgart, 1977. I testi di Richter sull'argomento sono una testimonianza, ma hanno una relativa attendibilità storica. Su Ruttmann cfr. L. Quaresima, *Walter Ruttmann. Cinema pittura ars acustica*, Manfrini, Rovereto, 1994.

inattese e, in fondo, più curiose. Suggestioni futuriste connesse a influenze cubiste sono indubbiamente presenti non solo ne *L'Inhumaine*, ma in un periodo dell'attività cinematografica di L'Herbier. Non a caso *L'Inhumaine* è stato proiettato in Italia con il titolo di *Futurismo*. Al di là delle intenzioni dei distributori, il titolo non solo coglie l'aspetto di prefigurazione del futuro che caratterizza ampi segmenti del film, ma sottolinea anche un lavoro sull'immagine che non ignora i modelli visivi futuristi: oltre al contributo di Léger, l'ideazione di Autant-Lara della scenografia del jardin d'hiver sembra riprendere – come nota Lista – elementi e configurazioni visive del lavoro di ricostruzione futurista dell'universo elaborato da Depero, e in particolare il quadro *Flora e fauna magica* o il progetto scenografico per *Le Chant du Rossignol* di Stravinsky per Djagilev.

Altri riscontri possono invece apparire più inattesi. L'architettura di *Metropolis*, disegnata soprattutto da Kettelhut (e da Hunte), realizza una fusione di influssi differenti, dall'espressionismo al Bauhaus, da Bruno Taut a Gropius a Schlemmer, ma ricorda anche i progetti e lo stile dell'architettura futurista, e in particolare lo "Studio per la Città nuova" e la "Centrale elettrica" elaborati da Sant'Elia, nonché i disegni di Marchi e di Chiattono⁵⁰.

Un discorso a parte merita poi il problema del cinema astratto. Nonostante la sperimentazione di musica cromatica di Ginna e Corra e la stessa indicazione contenuta al punto 4 di *La cinematografia futurista* «ricerche musicali cinematografate (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.)»⁵¹, il cinema astratto come atto realizzato è una storia legata al contesto artistico tedesco, i cui attori sono da una parte Eggeling (svedese espatriato) e Richter, dall'altra Ruttmann e Fischinger e agli artisti che ruotavano attorno al Bauhaus da Hirschfeld-Mack sino a Laszlo. Certo il progetto di dinamizzare strutture astratte ha evidentemente un nesso ideale con la ricerca sulle forme del dinamismo propria del futurismo, e la connessione è apertamente rilevata da Van Doesburg in un

50 Sull'architettura di *Metropolis* cfr. D. Neumann, *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, New York, 1999 e P. Bertetto, *Fritz Lang Metropolis*, Lindau, Torino, 1991.

51 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit., p. 119.

articolo del 1921⁵². Ma poi le esperienze reali degli artisti sviluppano ricerche che sembrano avere referenti visivi diversi dal futurismo, che vanno dal neoplasticismo all'espressionismo astratto, dal suprematismo al costruttivismo. Solo la sperimentazione sulla linea danzante degli *Studien* di Fischinger o sulla struttura infinitamente cangiante della spirale in *Spiralen* dello stesso autore può evocare lontanissime convergenze, mentre l'ideazione lineare-grafico-dinamica di Egge-ling e il discorso teorico sul *Generalbass der Malerei*, sembrano evocare altre coordinate culturali, dal Kandinsky teorico all'Hugo Ball tra dada ed espressionismo, sino alla teoria della musica e alla nozione di contrappunto (Bach letto attraverso Busoni): anche se poi la riflessione su Bergson, che segna la meditazione dell'ultimo Eggeling, trova un significativo punto di contatto con i fondamenti teorici di Boccioni. E il contributo di *La gazza ladra* di D'Errico è certo significativo, ma resta limitato e tardivo.

Diverso è invece il discorso su Ruttmann. Non tanto perché Ruttmann riprenda più direttamente elementi futuristi, ma perché percorre uno spazio creativo più eterogeneo e sperimentale e realizza alcune convergenze indubbie, attuando poi negli anni Trenta una sintesi tra avanguardia e radicalismo politico di destra, che trova la sua sanzione in quella sorta di aeropittura futurista che è il prologo aereo di *Triumph des Willens* di Leni Riefenstahl, dedicato al congresso nazista di Norimberga⁵³. In primo luogo il cinema assoluto di Ruttmann va al di là della mera astrazione, è un cinema di forme viventi non referenziali, di nuclei visivi dinamici che attraversano e allargano lo schermo in una produzione infinita di movimento.

In secondo luogo il suo passaggio dall'astrazione alla sinfonia della metropoli – mirabilmente sintetizzata dall'inizio di *Berlin, Symphonie einer Grossstadt*, in cui le linee astratte diventano le sbarre di un passaggio a livello – segna l'apertura a tutta la complessità dinamica del metropolitano e gioca una scommessa rischio-

52 Cfr. l'introduzione a P. Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1919-1930*, cit.

53 Nel 1933 Ruttmann realizza in Italia *Acciaio*, su un soggetto di Pirandello. Il film presenta, tra l'altro, immagini anomale della produzione siderurgica negli altiforni di Terni, ed è stato avvicinato al futurismo.

sa sulla possibilità di ricondurre tutto il caos del moderno a un progetto di musica visiva, preparando la ricerca più radicale di *Wochehende*. Esperimento di cinema senza schermo, di cinema senza immagine, tutto affidato al montaggio di segmenti sonori e di rumori della vita urbana, *Wochehende* è una sorta di cinema *à la* Russolo, che ad un tempo esalta l'infinita modernità dell'universo auditivo della metropoli e azzera il visibile. La sua forza è insieme concreta e simbolica, affidata da un lato alla particolare orchestrazione dei suoni, agli effetti di ritmicità eterogenea prodotti, e dall'altro alla forma vuota del buio, della visione negata. Con *Wochehende* Ruttmann sembra moltiplicare nel campo del cinema il radicalismo dei rumori di Russolo, proiettando insieme la sperimentazione filmica sull'estremo minaccioso dello schermo bianco, quasi prefigurandone una fine improbabile ⁵⁴.

Poi, nel corso degli anni Trenta, la velocità del futuro tende a svincolarsi dall'avanguardia, e la sua intensità fantasmagorica si disperde e si moltiplica nello spettacolo diffuso.

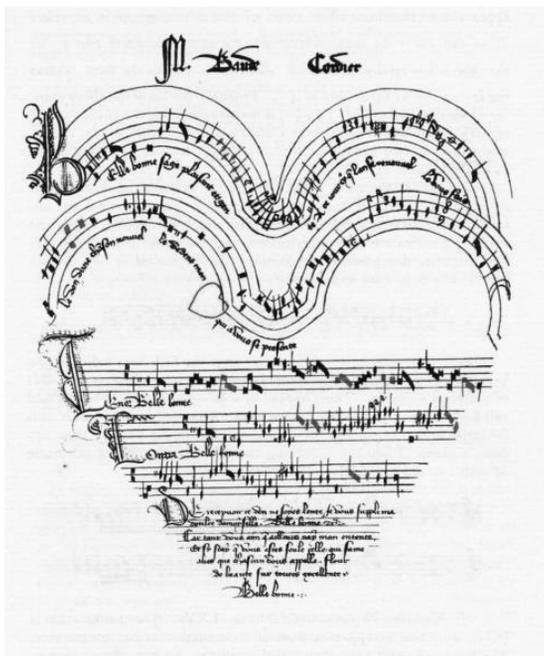
⁵⁴ La forza di penetrazione del futurismo italiano è d'altronde ulteriormente attestata dalla diffusione dell'ideologia e delle opere del movimento in Spagna, che è una nazione arretrata, poco industrializzata, ma conosce uno sviluppo artistico straordinario (da Picasso a Mirò da Dalí a Lorca, da Guillen a Buñuel). Uno degli esponenti più importanti della nuova generazione di intellettuali e artisti, direttore della «Gazeta literaria» su cui scrivono i giovani talenti dell'avanguardia è Ernesto Gimenez Caballero, che è vicino al futurismo sia nell'orizzonte artistico-culturale che sotto il profilo politico-ideologico (aderisce nel 1936 al colpo di stato del generale Franco). Gimenez Caballero realizza anche due brevi film sperimentali, *Noticario de cineclub* e *Esencia de verbena*. Quest'ultimo da un lato si iscrive nella dimensione della sinfonia della città, dall'altro ricupera la tradizione spagnola attraverso lo spirito della festa madrilenà.

Musica in schermo. Note sul rapporto tra ascolto e visione

Luca Aversano

Negli ultimi due secoli il rapporto tra musica e arti visive si è aperto a prospettive nuove, articolate e complesse, che hanno influenzato in maniera evidente anche il rapporto tra l'atto della visione e quello dell'ascolto. Le presenti note, sintetiche e comunque non esaurienti, volgono a chiarire i termini di queste relazioni, in linea con l'intenzione anche didattica del presente volume.

Val la pena di partire dai primi connubi tra musica e immagine, un antico matrimonio che, in tempi meno recenti, si è manifestato lungo due direttrici principali: gli aspetti iconografici e quelli notazionali. Per iconografia non s'intende qui solo la raffigurazione realistica di strumenti, cantanti o musicisti nell'atto di fare musica, ma anche l'iconografia allegorica, in cui il rapporto musica-immagine assume particolare pluridimensionalità semantica. Le raffigurazioni allegoriche appaiono con frequenza sempre maggiore a partire dai primi anni del Seicento, nei libri corali, nelle raccolte di composizioni e, soprattutto, nella letteratura di carattere teorico. Le immagini della musica rappresentano, da una parte, la visione cristiana del mondo e della trascendenza, dall'altra comunicano allegoricamente un'idea di armonia fondata su leggi cosmiche e universali, di cui anche la realtà umana viene a essere partecipe. L'immagine allegorica s'intreccia e s'identifica poi con l'elemento notazionale, per dar vita alla cosiddetta *Augenmusik*, musica per gli occhi, consuetudine che dai tempi più antichi arriva ben dentro la contemporaneità. Si possono portare a esempio le Chanson di Baude Cordier



Belle, bonne, sage, Baude Cordier
(1380 ca. - 1440 ca.), Manoscritto Chantilly,
Musée Condé 564, f. 11v

(1400 ca.), così come le raffigurazioni dei canoni circolari, una tradizione notazionale che risale all'inizio del XV secolo, tra le quali citiamo i canoni di Bartolomé Ramos de Pareja (dal trattato *Musica practica*, Bologna 1482), e di Adam Gumpelzhaimer (dal *Compendium musicae latino-germanicum*, Augsburg 1595).

Oppure ricordiamo, quale altra tipica forma di notazione iconografica, quella del canone a croce, che si sviluppa a partire dalla fine del XVI secolo e che si ritrova nei quaderni degli umanisti tedeschi: ad esempio, nello *Stammbuch* di Paul Jenisch, contenente un canone a croce di Adam Gumpelzhaimer (1591 ante), la cui funzione

non è soltanto quella di rappresentare un brano musicale, ma anche quella di esprimere attraverso la musica concetti complessi in senso umanistico-teologico. Il metodo allegorico sottende infine anche alla preparazione delle immagini incise per incorniciare il titolo di un'opera, come nel caso complesso del frontespizio della *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (Roma, 1650).

Tuttavia, al di là di queste singolari tradizioni, gli aspetti visuali dello scritto musicale sono stati, nei secoli scorsi, poco curati. Ancora all'inizio del Novecento, l'edizione o il manoscritto erano considerati primariamente come prodotti concepiti per l'esecuzione, non come oggetti artistici dotati di valore estetico autonomo. Ed è possibile affermare che, fino al XX secolo, il ruolo subordinato dell'immagine nella notazione musicale si esprime anche nel quasi totale asservimento del segno visivo alla concreta essenza sonora, nell'impiego di elementi

visuali (appunto, la notazione) in funzione della loro potenziale realizzazione musicale. In realtà, dunque, l'aspetto visuale della musica scritta come autonomo elemento semantico viene in pieno risalto soltanto nelle avanguardie del Novecento, con le sperimentazioni notazionali di compositori quali John Cage, Sylvano Bussotti o Johannes Kreidler.

Pure caratteristica delle avanguardie del Novecento è l'idea di impostare la relazione tra la musica e le immagini, questa volta in movimento, secondo criteri formalistici e, in qualche modo, deterministici. Proprio i futuristi, in particolare Bruno Corra e Armando Ginna (*Musica cromatica*, 1912), ricercarono un sistema in grado di fornire una «rappresentazione melodica delle forme», che facesse derivare, con un procedimento cinematografico, i colori dalle note. Si trattò di una proposta molto fortunata, cui si accodarono diversi artisti europei, fra i quali Léopold Survage (*Le Rythme coloré*, 1914) e, nel decennio successivo, Viking Eggeling, Walter Ruttmann e Hans Richter (autore, fra il 1923 e il 1925, di film quali *Rhythmus 21, 23 e 25*, in cui la forma è puro divenire scandito e programmato dal ritmo). D'altro canto, lo spunto di Sebastiano Arturo Luciani per un cinematografo che fosse «una musica per gli occhi, retta anch'essa dal ritmo, ma un ritmo sui generis» (*Le idealità del cinematografo*, 1919), così come la visione dei teorici di area francese legati alla fotogenia (Émile Vuillermoz, Henry Mousinac, Abel Gance, Germaine Dulac, Paul Romain e altri), condividono l'aspirazione a liberare il flusso delle immagini nella dimensione "sinfonica" di un ritmo musicalmente organizzato.

Per quanto concerne invece gli aspetti percettivi, è da sempre fondamentale il rapporto tra visione e ascolto, di cui si è variamente discusso. Già all'inizio dell'età moderna, vista e udito si unificano negli ideali dell'occhio albertiano e dell'orecchio zarliniano, interpretati quali necessari attributi del soggetto che apre alla sensazione oggettiva una finestra ottico-acustica¹.

¹ Cfr. A. L. Bellina, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella "favola" per musica*, Biblioteca di «Lettere italiane», Olschki, Firenze 1984, pp. 44-45.

Successivamente acquista rilievo sempre maggiore la sinestesia innescata dall'interrelazione di suono, colore e immagine. Da Giorgione² a Skriabin e Kandisky, numerosi sono gli esempi di ricerche espressive di carattere sinestetico che coinvolgono (insieme con gli altri) i sensi della vista e dell'udito, elementi artistici ben conosciuti che, passando anch'essi per le avanguardie novecentesche, culminano nelle odierne sperimentazioni.

Nel 1968, Gillo Dorfles, dopo aver descritto alcuni aspetti della notazione musicale sperimentale dei suoi tempi e averla contestualizzata nell'ambito di trasformazioni culturali (*pop art*, diffusione dell'*happening* come forma di spettacolo ecc.) che coinvolgevano musica, letteratura e pittura, giungeva alle seguenti conclusioni, anticipatrici – a mio avviso – della situazione attuale: «In definitiva tutte le arti tendono non tanto verso la pittura, quanto verso l'azione, verso la spettacolarità, o – per essere ancora più precisi – verso una visualità cinetica e oggettuale (qual è poi a livello di mass media, quella del cinema, della televisione, del cartone animato, del fumetto)»³.

In prospettiva storico-filosofica, e anche dal punto di vista delle teorie e delle pratiche pedagogiche, la musica è stata invece primariamente cultura del suono, e, soprattutto nel Novecento, cultura dell'ascolto. Elio Matassi è tra gli studiosi che più profondamente hanno analizzato questa tematica, soprattutto in riferimento a Bloch. Cito trasversalmente ai due filosofi:

2 Giorgione, ad esempio, come scrive Maurizio Bonicatti, «esercitava indifferentemente le due tecniche artistiche [musica e pittura]... La svalutazione del soggetto storico e della funzione descrittiva nella pittura [...] rende simile questa tecnica artistica a quella musicale». Cit. in G. Roma, *Musica e immagine nel '500: coincidenze semantiche e codici interpretativi*, in *Filosofia della musica. Musica della filosofia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di J. S. Bach nel 250° anniversario (Vibo Valentia, 10-13 maggio 2000), Conservatorio di Vibo Valentia, Vibo Valentia, 2003, pp. 141-153, p. 142.

3 G. Dorfles, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in *Musica e arti figurative*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 7-24, pp. 20-21, cit. in M. G. Sità, *Note sulle partiture di musica nuova nella seconda metà del Novecento*, in C. Fiore (a cura di), *Il libro di musica*, Epos, Palermo, 2004, pp. 363-382, p. 363.

[...] per questo è necessario il mondo dei suoni, che deve prendere il posto di quello delle 'immagini': “[...] agli uomini nuovi in luogo dell’antico regno delle immagini [...] è stato donato il canto di consolazione della musica”. In “questa chiaroveggenza dell’orecchio”, della musica esiste una luce diversa, una rivoluzione spirituale che i persiani, i caldei, gli egiziani, i greci, gli scolastici ... non potevano conoscere. La musica è dunque il destino stesso della modernità, il destino di noi stessi, perché “se ciò che il suono dice deriva da noi, in quanto noi ci introduciamo in esso e parliamo con la sua grande voce macantropica, allora questo non è un sogno ma un solido anello di anime al quale nulla corrisponde perché nulla di esterno gli può corrispondere [...] il suono cammina con noi ed è Noi, non ci abbandona dopo la tomba come le arti figurative...”.

Non esiste filosofia della musica se non come filosofia dell’ascolto: un punto su cui converge, con Bloch, anche un altro tra i più rilevanti filosofi del Novecento: Vladimir Jankelevitch. L’utopia del suono e dell’ascolto come speranza in una redenzione attraverso la musica resta uno dei segni caratteristici della speculazione filosofica del XX secolo⁴.

Caratteristica del Novecento è anche l’idea dell’ascolto musicale come esercizio critico: nella speculazione di Adorno, essa ebbe ripercussioni evidenti perfino sulle metodologie didattiche. La tesi musicosociologica di Adorno chiamava infatti in causa il mutamento dell’ambiente sonoro provocato dallo sviluppo dei mezzi tecnici: la rivoluzione tecnologica così cara ai futuristi, con la crescente diffusione di radio, televisione, dischi e cassette, conduce per Adorno a una generale disponibilità di musica d’ogni genere, origine e qualità, che è in grado di influenzare persistentemente, già dall’età prescolare, il comportamento recettivo (*Rezeptionsverhalten*) dell’allievo, conducendolo verso un tipo di ascolto inconsapevole e acritico. Ciò implicava l’adozione di misure didattiche adeguate e legittimava l’insegnamento della musica come compito fondamentale di una scuola diretta al superamento dei limiti del moderno mondo acustico-musicale.

⁴ D’altro canto, la filosofia della musica novecentesca si è spesso così intrecciata con la composizione musicale, da influenzarla chiaramente. E in tal senso, con iperbolica *boutade*, si potrebbe dire che Adorno non ha affatto previsto, come molti critici hanno scritto, ciò che sarebbe successo dopo di lui in campo musicale: più semplicemente, lo ha predeterminato.

In tale prospettiva acquistava grande rilievo pedagogico l'educazione dell'orecchio, e la musica si delineava per parte essenziale quale "materia d'ascolto" (*Hör-fach*). Di conseguenza la vecchia impostazione dell'insegnamento musicale basata sull'idea dell'"educazione artistica" (*musische Erziehung*)⁵, che assegnava al canto liederistico una funzione pedagogica primaria, venne abbandonata.

Agli inizi del XXI secolo appare invece opportuno affrontare il tema "ascolto musicale" tenendo conto degli sviluppi delle nuove forme artistiche e dei cambiamenti nelle abitudini percettive. Michel Chion, in un saggio del 1990, definiva «audiovisione» la moderna modalità di percezione che combina suono e immagine:

[...] i film, la televisione e i media audiovisivi in generale non si rivolgono soltanto all'occhio [...] si continua a parlare di "vedere" un film o una trasmissione, trascurando la modificazione introdotta dalla colonna audio. Oppure ci si accontenta di uno schema aggiuntivo. Assistere a uno spettacolo audiovisivo consisterebbe insomma nel vedere delle immagini *più* sentire dei suoni, e ciascuna delle due percezioni resterebbe saggiamente circoscritta al proprio ambito. [...] in realtà, nella combinazione audiovisiva, una percezione influenza l'altra e la trasforma: non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede⁶.

5 La traduzione in italiano di *musische Erziehung* risulta piuttosto problematica. La versione "educazione artistica" - come alternativa si potrebbe proporre "educazione alle arti" - non restituisce integralmente la valenza semantica della locuzione, che deriva dall'adattamento del concetto greco di *mousiké*, entrato nella lingua tedesca a cavallo degli anni Venti e Trenta per opera di Franz Werfel, Hans Freyer e Ernst Krieck. Ciò che è "musicico" (*das Musische*), come sostantivazione dell'aggettivo *musisch* ("proprio delle Muse"), rappresenta l'unità delle arti in campo pedagogico: linguaggio, musica e movimento si ritrovano insieme con potere formativo. Scriveva Götsch nel 1949: «Noi non pratichiamo ... educazione musicale, bensì educazione artistica (*musische Erziehung*), mostriamo, cioè, ai nostri scolari non solo strade verso la musica, ma anche verso una maniera musicale di muoversi di tutto l'uomo. Consideriamo la musica non come arte a sé, ma la ricollochiamo nel contesto della vita popolare festiva, nell'antica unità con le altre arti». Il "musicico" è dunque pensato come principio che plasma la vita stessa e vuole essere inteso quale posizione alternativa allo stile consumistico della cultura musicale pubblica (cfr. K. H. Ehrenfort, alla voce *Musikpädagogik* della nuova edizione del MGG, vol. VI, Kassel, Bärenreiter, 1997, col. 1495).

6 M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2006, p. 7 (ed. or. 1990).

Il punto è proprio questo: non si sente la stessa cosa quando contemporaneamente si vede. Chion, secondo i suoi specifici interessi, si sofferma tuttavia soltanto sugli aspetti percettivi e artistici legati all'influenza del suono sull'immagine, prendendo in considerazione primariamente il cinema, con qualche cenno alla televisione, al clip e alla videoarte. Trascura invece il processo specularmente inverso: come cioè le immagini possano influenzare la percezione del suono e dunque l'ascolto musicale. E qui dobbiamo discutere propriamente degli effetti dell'atto sempre più frequente dell'"audiovedere" su quello sempre meno diffuso del puro "ascoltare". Sappiamo delle moderne tendenze verso la multimedialità, che tendono ad abbattere ogni confine nell'arte. In particolare, però, sembra molto evidente e ricca di conseguenze l'inaugurazione della cosiddetta *screen age*, con l'invadenza degli schermi nella vita quotidiana e con la loro profonda penetrazione nel campo della creazione artistica. L'influsso della divulgazione degli schermi sul nuovo rapporto tra musica e immagine e su quello tra ascolto e visione è di grandissima rilevanza.

Le due forme artistiche che, in tempi moderni, tendono a una nuova impostazione della relazione suono-immagine e ascolto-visione sono la videoarte, genere elitario e raffinato, e il videoclip, con la sua potentissima diffusione di massa. Nel 1986, Gary Hill realizza *Mediations (toward a remake of Soundings)*, un video in cui la telecamera inquadra dall'alto un altoparlante che diffonde la lettura di un testo. Rispetto al suo antecedente *Soundings* (1979), in cui l'altoparlante subiva diverse operazioni fino a prender fuoco, con *Mediations* l'azione è ridotta al minimo. Solo la voce, dalla dizione chiara e a ritmo cadenzato, racconta quanto sta accadendo a livello visivo, in cui i destini dell'immagine si ordiscono con quelli del suono. Nella fucina degli anni Settanta, il mondo della videoarte è un laboratorio sperimentale inarrestabile, in cui la voce e gli organi fonatori diventano un *materiale*, nel tentativo di *dare a vedere* la voce. Un tema caro già alle ricerche dadaiste e alla poesia fonetica degli anni Cinquanta, che decomponeva i fonemi in unità non significanti fino a sfiorare il limite della glossolalia. In *Pulling mouth* (1979), Bruce Nauman con le mani in bocca si sforza di allargarla il più possibile; in *The space between the teeth* (1976), un Bill Viola oggi irricognoscibile fa della telecamera uno strumento endoscopico; senza dimenticare il *Rocky horror picture show*, che è del 1974. «La voce che parla agisce come una sorta di

motore che genera immagini», così Hill: è evidente il tentativo di vedere la voce, di dargli consistenza visiva, di spazializzare il sonoro. Scrive Wittgenstein nei *Quaderni 1914-16*, a proposito di un disegno di due lottatori che non lottano:

Si può negare un'immagine? No. E in ciò risiede la distinzione tra immagine e proposizione. L'immagine può servire da proposizione. Ma allora all'immagine viene ad aggiungersi qualcosa che le fa dire qualcosa. In breve, io posso solo negare che l'immagine sia giusta, ma l'immagine stessa non la posso negare.

In *Mediations*, allora, il video può prendere in prestito la voce (che qui funge da proposizione). Hill provava fastidio verso coloro che confinano il video alla sua esclusiva dimensione visiva, privandolo di quella uditiva: «Ho sempre minimizzato l'importanza della radice etimologica della parola 'video' e del suo rapporto diretto e letterale con il vedere, perché in questo modo si finisce per insistere troppo sull'immagine». L'immagine è dunque uno spazio sonoro. La temporalità del video entra in sintonia con quella della coscienza. All'inizio di *Mediations* la dimensione visiva e quella sonora sono legate fra loro dalla voce che recita quello che possiamo chiamare un *metadialogo*.

Gli influssi delle sperimentazioni della videoarte sulla moderna composizione musicale sono oggi evidenti, come dimostrano le programmazioni delle maggiori rassegne di musica contemporanea. Nelle tendenze odierne, la dimensione visiva e quella auditiva tendono a convergere verso forme che potremmo definire di "spettacolarità multimediale". La videoarte, con i suoi continui esperimenti di ricerca, lo studio di nuovi linguaggi espressivi da trasmettere tramite il segnale elettronico, ha contribuito, oltre ad ampliare il concetto di "arte", a re-inventare modi, stili, forme e linguaggi della comunicazione mediale.

I suoi influssi sono evidenti anche nel genere popolare del videoclip musicale. Una data importante per la storia del videoclip è il 31 luglio 1981: la nascita di MTV, destinata a costruire ben presto una stabile dimensione audiovisiva per la musica rock e pop. Se è vero che le case discografiche si erano rapidamente rese conto delle altissime potenzialità promozionali del videoclip, nell'ottica di promuovere il disco attraverso l'immagine, il clip finì presto per distanziarsi dalla

musica stessa. Nel 1984, Joan D. Linch⁷ individua tre modelli principali di videoclip: i videoclip *performance* ovvero i video che con la tecnica del *lip sync* sincronizzano le parole con i movimenti delle labbra dei *performer*; i videoclip narrativi, che sviluppano un *plot*; i videoclip non narrativi, ricchi di immagini e narrativamente ambigui. Quest'ultimo genere di videoclip è certamente quello più innovativo dal punto di vista artistico. Come afferma Sorlin:

il videoclip procede per frammentazione: le riprese convergono, a volte collegandosi, altre volte respingendosi, senza che nessun tema o oggetto si imponga alla vista. Se il termine "montaggio" può essere ancora utile, bisogna però allontanarsi da tutto ciò che evoca quando si pensa al cinema; per il semplice effetto della successione le inquadrature influiscono le une sulle altre ma, anziché tendere verso la costruzione di un discorso, rendono manifeste le impressioni⁸.

Il videoclip genera dunque sensazioni e associazioni, distaccandosi dai sistemi narrativi tradizionali. Potremmo allora parlare di distruzione della narritività musicale, con conseguenze evidenti sull'ascolto soggettivo, che non riesce a ricostruire uno sviluppo, un inesistente percorso narrativo. La brevità e la frammentarietà degli elementi sensibili, la concisione del videoclip stesso sono circostanze che impediscono la costruzione narrativa, un presupposto importante per la sussistenza della categoria dell'ascolto critico: un mondo essenziale di impressioni, emozioni, atmosfere, lascia il segno in pochi minuti⁹. In primo piano sono le immagini, non la musica. Secondo Jody Berland:

7 J. D. Linch, *Music Video from Performance to Dada Surrealism*, «The Journal of popular music», 18/1, 1984, pp. 53-57.

8 P. Sorlin, *Estetiche dell'audiovisivo*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 234 (ed. or. 1995).

9 Con l'avvento delle nuove tecnologie che rendono possibile la fruizione di testi audiovisivi su piccoli schermi da tenere nel palmo della mano, come quelli dei telefoni cellulari, è presumibile un ulteriore boom del videoclip, giacché le forme brevi sono più adatte a questo tipo di fruizione.

guardando un video, il piano visuale tende ad attirare e a dominare la nostra attenzione, semplicemente fermando i nostri occhi. [...] La televisione sembra assorbire la matrice musicale senza sforzo alcuno e irrevocabilmente nel suo campo visuale, per confermare l'ormai diffuso luogo comune che la televisione musicale ha ridisegnato l'industria musicale irrevocabilmente¹⁰.

La stessa industria discografica conduce il videoclip verso uno scambio creativo sempre più intenso con la musica pop e con forme d'arte come il cinema. All'atteggiamento predatorio del videoclip nei confronti delle arti visive risponde l'intervento attivo delle altre discipline nel rendere plastica la visività della musica, sia tramite il contributo degli specifici strumenti espressivi (pittura, fotografia, video arte, performance, cinema), sia attraverso l'utilizzo della nuova e ibrida estetica del videoclip.

All'evoluzione del videoclip si possono forse accostare, per similitudine, gli sviluppi della storia del melodramma. Nell'opera lirica degli albori, la musica era stata asservita alla parola, al testo scritto, di cui doveva essere "serva" e non "padrona". Progressivamente questo rapporto si andò rovesciando, con la creazione di una specifica drammaturgia, che del testo faceva una funzione del dramma musicale. Così, inizialmente, l'immagine nel videoclip doveva essere un semplice supporto per la trasmissione e la pubblicizzazione della musica. Oggi possiamo dire che l'immagine, intesa anche come visione, sia la vera chiave di lettura e di interpretazione degli aspetti musicali. Il videoclip è altro rispetto alla musica, anche se da essa nasce. Si tratta forse di una musica senza ascolto?

L'influenza dell'immagine sulla percezione del suono, così come il ruolo fondamentale dell'audiovisione si osservano d'altro canto persino nell'odierno sistema di produzione e fruizione del melodramma. Quanto, cioè, la regia e la scenografia, ossia gli elementi puramente visivi, influiscono oggi sull'ascolto e sulla perce-

10 J. Berland, *Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction*, in S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg (a cura di), *Sound and Vision. The Music Video Reader*, Psychology Press, London-New York, 1993, cit. in G. Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai-Eri, Roma, 1999, pp. 163-164.

zione del dramma musicale? Schermi, proiezioni digitali e laser sono penetrati stabilmente negli allestimenti operistici, non soltanto nelle rappresentazioni dei lavori contemporanei.

Non si può infine dimenticare l'influsso della televisione non musicale, con il contributo quotidiano che essa fornisce all'affermarsi della cultura dell'audiovisione rispetto alla cultura dell'ascolto puro (pur ammettendo che in essa, come affermano diverse teorie, il suono abbia valore preponderante rispetto all'immagine).

Per finire, qualche parola sull'esperimento che caratterizza il progetto *Sounds for Silents*: applicare la musica dal vivo alle immagini in movimento del periodo futurista. L'operazione, non semplice, è stata condotta senza intenti storicistici, cioè senza perseguire la fedeltà musicale alla prassi dell'epoca, che voleva la proiezione cinematografica muta accompagnata da brani o improvvisazioni nello stile musicale del primo Novecento affidati a esecutori presenti in sala, secondo tre possibili modelli strumentali alternativi: un pianista solista, che poteva improvvisare o servirsi di raccolte di musiche appositamente pensate per sonorizzare le atmosfere emotive delle singole scene dei film; un ensemble da camera oppure un'orchestra più numerosa, che invece seguivano necessariamente una partitura scritta, composta originalmente nel caso di film importanti oppure più spesso costituita da pezzi di repertorio a volte "montati" insieme con un paio di motivi conduttori, scritti *ex novo* da compositori specializzati con l'obiettivo di identificare musicalmente i personaggi e le situazioni caratteristici di una determinata pellicola.

La relazione tra suono e immagine, in *Sounds for Silents*, è stata dunque ricreata e reinventata secondo la sensibilità contemporanea. D'altro canto, la prospettiva restaurativa, che – in musica – si definisce "storicamente fedele", avrebbe presentato un inconveniente di non scarsa rilevanza: avrebbe ignorato il percorso compiuto lungo il rapporto tra ascolto e visione nel corso degli ultimi cento anni. Avrebbe insomma evitato di seguire quella strada invece avvincente, e qui abbozzata per sommi capi, che ci porta a comprendere quanto i linguaggi artistici, nel loro continuo mutamento, finiscano per influenzare anche i modelli percettivi del loro pubblico. Ricreare un'idea, più che restituire un fenomeno, è il compito primo di chi vuol fare in modo che gli uomini del presente guardino all'arte del passato con gli occhi dell'innocenza.

Il futurismo e le rivoluzioni industriali

Giandomenico Celata

1. Il futurismo e la velocità

Il futurismo è stata l'avanguardia artistica che caratterizzò gli anni del primissimo Novecento e che è stata in tempi moderni definita: nervosa¹.

Questo suo carattere era autoproclamato nel *Manifesto* futurista di Filippo Tommaso Marinetti, suo primo firmatario, quando si è autodefinita «caffèina d'Europa» in quanto si era data l'obiettivo di sprizzare insonnia, impazienza, irruenza, vitalismo, conflittualità. Erano anni in cui la cosiddetta seconda rivoluzione industriale era nel suo pieno svolgimento e i cui caratteri possono essere considerati il sedimento dell'immaginario futurista. Infatti, la seconda rivoluzione industriale si era avviata, a partire alla seconda parte dell'Ottocento, con uno sviluppo industriale imperniato sulle tecnologiche che imprimevano una maggiore velocità nella comunicazione e nei trasporti. Velocità che divenne il mantra identificativo del futurismo.

Nella prima rivoluzione industriale², che precedette la seconda di un secolo, secondo periodizzazioni che vanno sempre prese come indicative ma non assolu-

¹ A. Bonito Oliva, *Quel che resta del Futurismo*, «La Repubblica», 14 gennaio 2009.

² S. Battilossi, *Le rivoluzioni industriali*, Carocci, Roma, 2002.

te, l'elemento scatenante fu l'invenzione della macchina a vapore a metà del Settecento. Macchina che trasformava il calore, prodotto principalmente dalla combustione del carbone, in energia capace di muovere le macchine impegnate nelle miniere, nell'agricoltura, nella produzione di manufatti, specie tessili. Si sostituiva così l'energia prodotta dagli animali o dalla fatica umana con una macchina capace di muovere altre macchine. L'effetto fu sconvolgente per l'epoca e incise non solo sull'industria ma anche e in maniera profonda sui rapporti e le stratificazioni sociali.

L'innovazione nella seconda rivoluzione industriale non ebbe un solo elemento scatenante come la prima, ma fu mossa da una serie di processi di ammodernamento scientifico e tecnologico, partoriti da una ampia attività di ricerca, che si identificò nella comunicazione con il telegrafo senza fili, la radio, il telefono, il cinema e nei trasporti con le automobili, il treno, i transatlantici e l'aereo. I risultati di questi processi cambiarono i connotati dei mercati con l'arrivo di nuovi prodotti e nuove pratiche di consumo. Mercati che, nello stesso tempo, proprio per effetto dei progressi nelle comunicazioni e nei trasporti, divennero sempre più globali e interdipendenti.

A una distanza quasi esatta di un secolo, negli anni Duemila in cui siamo immersi, una nuova messe di innovazioni connota quella che è stata definita la Terza rivoluzione industriale. Innovazioni avviate negli ultimi decenni del Novecento, caratterizzate questa volta dall'introduzione massiccia dell'elettronica, delle telecomunicazioni e dell'informatica, oltre che dalla pervasività in tutti i processi industriali delle tecnologie digitali e della trasmissione con protocollo Internet e delle sue derivate web.

Si può affermare che le tre rivoluzioni, nonostante la diversità dei loro processi evolutivi, hanno in comune un elemento caratterizzante: la velocità. Con questo termine si può indicare, in forma ipersintetica ma emblematica, l'effetto che ogni rivoluzione industriale, dalla prima alla terza, ha impresso nell'industria e nella società in misura progressivamente maggiore, inducendo cambiamenti non solo economici, anch'essi progressivamente veloci, ma anche sugli stili di vita e sulle relazioni sociali.

Se l'inizio di ogni rivoluzione vide un singolo Paese o alcune aree continentali come protagonisti, il cambiamento coinvolse, seppur in misura diversa, tutto il pianeta. Furono come un cambiamento di pelle delle industrie e delle economie planetarie, con relativo cambiamento nella linfa delle arterie delle società. E ogni volta, i progressivi avanzamenti nella comunicazione e nei trasporti, hanno accelerato la sincronia e l'interdipendenza tra le economie dei singoli Paesi e hanno progressivamente reso il mondo sempre più piccolo.

Il futurismo, nato a ridosso della seconda rivoluzione industriale, assunse la Velocità come suo effetto caratterizzante, sia in relazione ai sommovimenti diretti e vissuti portati dalla coeva seconda rivoluzione, ma anche come re-interpretando la prima e quasi profetando la terza. D'altro canto, l'arte nelle sue varie forme, ha sempre avuto un carattere premonitore, spesso nascosto e ignoto all'artista.

Dalla seconda rivoluzione il futurismo trasse suggestioni, sensibilità, caratteri che spalmò in tutte le arti: da quelle visive più tradizionali, la letteratura, la pittura e la scultura, l'architettura; a quelle allora nuove, anzi ai primordi, come il cinema. Inserendo anche un modo nuovo di annunciarsi. Difatti il *Manifesto futurista* di Filippo Tommaso Marinetti, fu pubblicato il 5 febbraio 1909 sulla *Gazzetta dell'Emilia*, e apparso il 20 febbraio sulle pagine del quotidiano francese *Le Figaro*. In un tempo in cui redditi e alfabetizzazione conquistavano strati sociali che si andavano definendo e organizzando: la borghesia, le professioni liberali, il lavoro salariato. La sua pubblicazione su un media provinciale italiano e su uno



La prima pagina del quotidiano francese *Le Figaro* del 20 febbraio 1909, con la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* di F. T. Marinetti

nazionale francese da il senso dell'orizzonte che si era dato il futurismo e che oggi chiameremmo *glocal*.

La forma dell'annuncio altro non poteva che essere, in termini di modalità, come un annuncio pubblicitario, come quelli che incominciavano ad apparire sui giornali e non solo e che poi hanno straripato appresso ad ogni media, vecchio o nuovo, negli anni che stiamo vivendo.

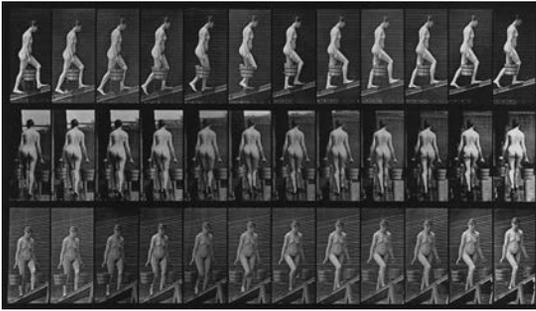
2. Il futurismo e l'impressionismo

La velocità fu quello che questa avanguardia voleva rappresentare con i media artistici e culturali a sua disposizione, per autoidentificarsi e farsi identificare all'esterno.

Con ciò si staccò nettamente dall'impressionismo, la corrente artistica sviluppatasi specialmente in Francia e in particolare nella pittura, nella seconda metà dell'Ottocento e che durava però incontrastata e dominante fino ai primi anni del Novecento. La pittura fu il primo terreno di scontro e la prima espressione visiva su cui si sviluppò l'antitesi tra impressionismo e futurismo.

La velocità del futurismo si contrapponeva nettamente all'attualità, cioè al bocco immagine sulla tela di un istante, seppur nella sua luminosità spettacolare, che era il connotato dell'impressionismo. Il futurismo rappresentava sulla tela non l'istante di un movimento ma il movimento stesso, nel suo dipanarsi nello spazio e nel tempo. Da qui la sua capacità di esprimersi anche nel cinema, la nuova magia del tempo, che ha rappresentato il passaggio tecnologicamente più avanzato verso l'immagine in movimento. Anzi si potrebbe affermare che il cinema con il suo contenuto tecnologico innovativo, trasferì il movimento delle tele colorate dei pittori futuristi sul telo bianco dello schermo cinematografico.

Il futurismo, altro elemento che lo accomuna agli anni che stiamo vivendo, non è stato il risultato di una idealità unica, di un genio isolato nella sua grandezza, ma il risultato di un percorso di ricerca artistica che vide impegnati più attori e che si svolse, peraltro concomitante, in paesi diversi: Russia e Francia specialmente. Sensore di una condivisione internazionale che trovava nell'arte un segno forte di espressione. Sempre più anche la ricerca scientifica e tecnologica già allora si svolgeva in equipe che lavorano assieme e spesso in collegamento tra i diversi paesi con l'interscambio di progressi e condivisione di soluzioni e risultati.



In alto, Eadweard Muybridge, *Salita su un piano inclinato con un secchio d'acqua in ciascuna mano*, 1887.

Sopra, Étienne Jules Marey e Georges Demenÿ, *cronofotografia senza titolo*, post 1893

Prima del futurismo c'erano già state ricerche scientifiche e artistiche circa il movimento e la velocità. Étienne Jules Marey³, un eclettico francese che operò e studiò molto anche a Napoli, dove visse con la sua amante in una villa a Posillipo, fisiologo, medico, biomeccanico, e inventore della cronofotografia, base tecnica della futura cinematografia, pubblicò studi fisiologici sulla circolazione cardiaca e il movimento dei pesci.

Eadweard Muybridge, fotografo inglese, pioniere della fotografia del movimento, quasi, nello stesso periodo, tra fine Ottocento e primi del Novecento, aveva svolto studi stroboscopici per descrivere il movimento di un corpo nello spazio.

In Italia, Mario Morasso, genovese, più coetaneo dei futuristi, laureato in giurisprudenza ma virato presto alla sociologia, scrisse *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*⁴, che sicuramente influenzò alcuni tra i maggiori pittori e letterati futuristi.

Poi ci sono anche le esperienze personali, il vissuto di ognuno, che hanno comunque importanza nelle scelte, nelle vocazioni, nelle propensioni a indagare, esplo-

3 Cfr. https://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/9/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=3af36f36bc&print=1&no_cache=1&

4 M. Morasso, *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, Hoepli, Milano, 1907.

rare, ricercare. Questo vale anche per i grandi artisti. E probabilmente valse anche per Marinetti, l'iniziatore dell'avanguardia artistica del futurismo ed estensore del suo Manifesto.

3. Marinetti e l'automobile

Maurizio Scudiero, lo storico dell'arte forse più impegnato sullo studio e la ricerca sul futurismo avanza una ipotesi che può essere considerata anche maliziosa. Lo Scudiero infatti scrive⁵ che:

fatto determinante per la nascita del futurismo fu l'automobile di Marinetti. Ne possedeva una perché era molto ricco: era nato ad Alessandria d'Egitto dove il padre, un facoltoso avvocato, si era trasferito con la famiglia. Spedito a Parigi per fare l'università, si era impadronito del francese, lingua che usava quando scriveva di poesia. Ecco una delle ragioni per cui Marinetti fece pubblicare il *Manifesto* a Parigi, oltre al fatto che la città era in quel momento il principale centro culturale del mondo, più di quanto lo fossero New York o Berlino. L'Italia, che si stava avviando al cinquantenario dell'Unità, era ancora in enorme ritardo da questo punto di vista rispetto agli altri paesi... Nel 1908 egli risiedeva a Milano ed ebbe un incidente: al volante della sua grossa automobile. In quella circostanza Marinetti ebbe l'illuminazione: l'automobile, la meccanica e la velocità potevano essere elementi di rinnovamento della cultura italiana.

In effetti, a un cronista russo Marinetti rivelò che l'idea futurismo gli era sbocciata in una sera dell'ottobre del 1908, quando stava scorrazzando per le strade di Milano a bordo della sua auto.

Stavamo passando un'allegria serata nel nostro caffè notturno preferito, frequentato da donne elegantissime. Era già notte fonda quando alla compagnia venne l'idea di rinfrescarsi con un giro in automobile per la città. (...) Iniziammo a correre per le vie sprofondate

⁵ M. Scudiero, *Il Futurismo e la velocità*, in *Il Futurismo, la velocità e l'automobile*, AISA - Associazione Italiana per la Storia dell'Automobile, Milano, 2009.

nel sonno. (...) L'automobile non camminava: volava. Intorno regnava la tenebra. Ed ecco che a un giro infelice del volante, a una manovra malriuscita, l'automobile plana in un fosso. Voliamo nell'abisso (...). Al momento della caduta è balenata l'idea del futurismo⁶.

In questa commistione tra novità tecnologica, curiosità intellettuale, ricerca sperimentale e, si potrebbe dire, consumismo di un personaggio agiato e economicamente, scattò una molla creativa che comunque si poggiava su una ricerca intellettuale, un pensiero poetico che si era proteso fino ad allora in formulazioni teoriche e a cui il Manifesto futurista dette forma organizzata e strutturata... appunto un anno dopo l'incidente sopra ricordato. E l'automobile fu quasi eletta a totem in uno dei punti del Manifesto che affermava enfaticamente e un po' pomposamente, per lo stile della attuale prosa digitale⁷:



Marinetti alla guida della sua Isotta Fraschini

la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa, col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

⁶ <https://www.mizarart.com/marinetti-caffeina-deuropa/>

⁷ <http://www.internetculturale.it/it/548/marinetti-e-il-futurismo-il-manifesto-del-futurismo>

4. La velocità nella comunicazione

La velocità nella comunicazione nella seconda rivoluzione industriale ha avuto uno sviluppo tecnologico che assunse dimensioni economiche rilevanti imperniato su quattro elementi. Il primo è costituito dalla possibilità di comunicazioni nazionali, internazionali e intercontinentali dovute all'invenzione del telegrafo senza fili di Guglielmo Marconi. Il secondo elemento si deve alla diffusione delle prime trasmissioni radiofoniche. Il terzo è costituito dall'avvio della diffusione dei collegamenti telefonici. Il quarto è il cinema, un formidabile e ricercato salto tecnologico rispetto alle arti visive.

4.1 Il telegrafo senza fili

I primi due elementi poggiano su un sedimento comune: la ricerca scientifica portata avanti da tutta una serie di ricercatori di diversi paesi sull'elettromagnetismo e quindi sulla capacità delle onde elettromagnetiche, in cui siamo immersi, di portare informazioni a grandi distanze. Si chiamano hertziane dallo scienziato tedesco Henrich Hertz che annunciò la scoperta nel 1885 e oggi sono comunemente chiamate onde radio o radio frequenze.

Questa scoperta apre la strada, innanzi tutto, al telegrafo senza fili di Guglielmo Marconi che mirava a sostituire la trasmissione telegrafica che si svolgeva su cavi che si dispiegavano su reti fisiche di trasmissione, sulla base della tecnologia sviluppata negli USA da Samuel Finley Breese Morse. Marconi mirava a sostituire la fisicità del telegrafo di Morse la cui diffusione tramite rete di trasmissione aveva un forte costo economico e finanziario e... non poteva attraversare gli oceani.

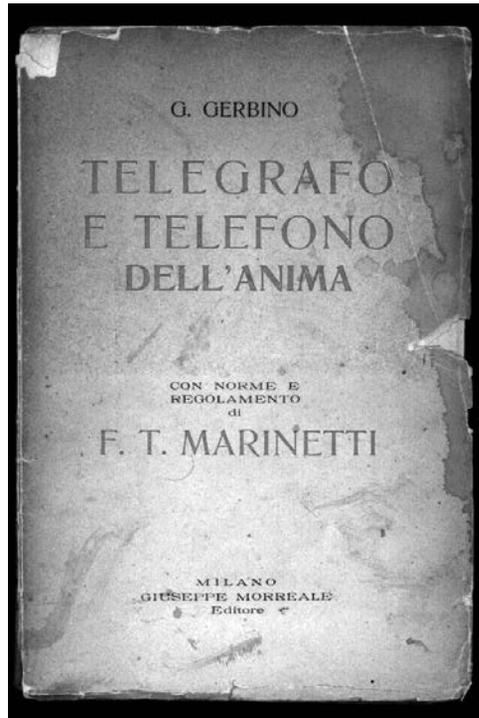
Al contrario il telegrafo senza fili, aveva il vantaggio di essere il primo sistema di comunicazione in grado di trasmettere l'informazione quasi istantaneamente su distanze continentali e intercontinentali. Da segnalare come questa scoperta non fu brevettata in Italia perché alla domanda di iscrizione di Marconi l'ufficio brevetti di Milano rispose che non la considerava degna di protezione. Irlandese di parte materna, Marconi la brevettò in Gran Bretagna e da lì fece, come è noto, i primi esperimenti con stazione ricevente negli Stati Uniti.

Da questa invenzione, come per una apparente serendipicità, nacque la radio.

Il telegrafo senza fili, oltre ai vantaggi rispetto al sistema Morse, presentava quello che all'apparenza sembrava un grave handicap: mentre la trasmissione su cavi di Morse si svolgeva Peer to Peer e quindi era una trasmissione criptata che arrivava al solo destinatario, il telegrafo senza fili di Marconi partiva da un punto di trasmissione ma la ricezione del segnale era ampia quindi non aveva il carattere di riservatezza e di privacy del sistema precedente.

4.2 La radio

Da quel supposto handicap della scoperta di Marconi nacque però la radio che è considerata la seconda grande scoperta tra i mezzi di comunicazione di massa dopo la stampa a caratteri mobili introdotta dal tedesco Johannes Gutenberg nel 1455. Le prime applicazioni foniche al telegrafo di Marconi partirono nella seconda metà dell'Ottocento, a cura anche di Marconi, proseguirono fino ai primi anni del Novecento per incominciare a concretizzarsi prima in Gran Bretagna e poi nel resto dei paesi europei e negli Stati Uniti nei primi anni Dieci, proprio in coincidenza con lo sviluppo del movimento futurista. La radio, che ancora oggi, nelle forme digitali e nell'uso in mobilità rappresenta in termini numerici il mezzo più diffuso di comunicazione di massa. La televisione, che è tecnologicamente sua figlia, sulla base di sviluppi scientifici della metà del Novecento e di applicazioni sviluppate dagli anni Quaranta, è certamente più invasiva e ancora più sconvolgente per gli stili di



Giovanni Gerbino, *Telegrafo e telefono dell'anima*, Morreale, Milano, 1926

consumo e altro, ma in termini di audience rimane seconda.

Inutile dire che il uturismo si appropriò di questa innovazione mediale, così come della successiva del telefono, che davano alla comunicazione la velocità, anzi l'immediatezza, che era il verbo che voleva declinare in tutte le arti.

4.3 Il telefono

Le reti del telegrafo su cavo di Morse non rimasero però disoccupate. Oltre a rimanere in funzione nell'immediato per usi territoriali limitati e richiedenti carattere di riservatezza, furono l'infrastruttura su cui si estese lo sviluppo della telefonia. Anche in questo caso la ricerca scientifica e lo sviluppo tecnologico hanno inizio alla fine dell'Ottocento, ma le prime applicazioni ci furono all'inizio del Novecento. Anche in questo caso in coincidenza con il movimento futurista.

Reti telefoniche che sono oggi l'intelaiatura su cui passa il protocollo internet e le applicazioni web, e si completano con il wi-fi che si poggia sempre sullo spettro delle frequenze delle onde elettromagnetiche.

Se si considera poi che radiofonia e telefonia si completano grazie all'utilizzazione delle reti elettriche, appare chiaro il disegno costruttivo che si dipana dalla prima rivoluzione industriale fino alla terza. Al tempo della seconda rivoluzione industriale, questo crocevia di innovazioni si svela nella sua complessità e chiarezza al movimento futurista lo interpreta indicando il file rouge che caratterizza il tutto: la velocità, che tutte le rivoluzioni industriali imprimono a industria e società e che il futurismo rappresenta prima in tutto lo spettro delle arti visive e poi cavalcando gli allora nuovi media.

La velocità che tutto tiene, nel passaggio da una rivoluzione industriale all'altra.

4.4 Il cinema

Il quarto elemento, cioè il cinema, merita un discorso a parte. Anche in questo caso la ricerca si sviluppa alla fine dell'Ottocento e le applicazioni sono dei primi anni del Novecento e vedono il movimento futurista come un vivace protagonista. Un discorso a parte perché può essere considerato come una trasposizione del movimento impresso sulle tele dai pittori futuristi nell'applicazione tecnologica dei fra-



Thais (A.G. Bragaglia, 1917)

telli Lumiere che a sua volta realizza *Il sogno stroboscopico di Marey e Muybridge*.

Cinema che nasce allora in un luogo raffazzonato alla bisogna, il Salon Indien du Grand Café sul Boulevard des Capucines, a Parigi; con un lenzuolo bianco appeso a delle aste che faceva da schermo improvvisato; con un pubblico che va a vedere lo spettacolo spinto dalla stessa curiosità con cui andava a quelli degli illusionisti. Pubblico pagante, che il 28 dicembre del 1895 si presentò primo box office per assistere alla proiezione del film *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*.

A distanza di sette anni dal Manifesto futurista di Marinetti del 1909, viene pubblicato nel 1916 il Manifesto della cinematografia futurista, a firma dello stesso Marinetti e di altri esponenti di punta del futurismo, che dichiarava e



La cinematografia futurista,
manifesto futurista pubblicato
su *L'Italia Futurista*, n. 10, 1916

definiva il cinema arte futurista⁸.

Per essere futurista il cinema non doveva esprimersi in maniera lineare, con canoni tradizionali simili alla letteratura, allo spettacolo teatrale o musicale che piaceva ai ceti abbienti. Doveva essere uno spettacolo antigrazioso, deformatore, sintetico, dinamico, parolibero, fatto di figure distorte, di rappresentazioni geometriche, di inquadrature inusuali. Una cinematografia sperimentale in cui trovassero posto quelli che adesso si chiamano *visual effect*, e anche l'uso della sovrapposizione che può essere definita come una sorta di anticipazione dei *digital effect*; così come l'uso del montaggio per permettere la scomposizione della scena come avveniva nei quadri futuristi.



Fotogrammi del film *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1895)

⁸ M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini, Trento, 1990; G. Lista, *Il Cinema futurista*, Le Mani-Microart's Edizioni, Genova, 2010; Rossella Catanese (a cura di), *Futurist Cinema. Studies on Italian Avant-garde Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.

5. La velocità nei trasporti

Proseguendo un'attività di ricerca iniziata con la prima rivoluzione industriale, dalla seconda metà dell'Ottocento, cioè con la seconda rivoluzione industriale, i progressi tecnologici nei materiali della metallurgia e nella progettazione di macchine, portarono un formidabile progresso nei trasporti che riguardò le ferrovie, la navigazione marittima e l'ultima nata, la navigazione aerea. Progresso che aveva come identità e risultato la velocità.

5.1 Il treno

Noi canteremo... il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta⁹.

Nel cuore della prima rivoluzione industriale, l'inglese Richard Trevithick, nel febbraio del 1804, mosse il primo treno trascinato dalla forza del vapore, per il trasporto di materiale dalla miniera di carbone, la fonte di energia più utilizzata nella seconda rivoluzione industriale, da e per Pennydarren nel Galles. La forza meccanica innestata dal vapore creato dalla combustione del carbone inizia a sostituire drasticamente nei trasporti la fatica umana e la forza animale. Con effetti sociali devastanti, nell'immediato, nell'occupazione, nelle stratificazioni professionali e nei modi di produrre e innestando l'inurbamento verso le grandi città e i loro centri manifatturieri. Nuove povertà e nuove ricchezze si scontrarono drammaticamente. Il potere si spostò dalla rendita dei grandi latifondi agrari ai nuovi grandi imperi industriali.

La seconda rivoluzione industriale sviluppa ulteriori progressi nella ricerca e

⁹ <http://www.internetculturale.it/it/548/marinetti-e-il-futurismo-il-manifesto-del-futurismo>

nelle tecnologie che stimolarono la diffusione delle reti ferroviarie a livello nazionale e transnazionale, cambiando il paesaggio nei territori che attraversavano e il paesaggio urbano delle città dove l'architettura delle stazioni ferroviarie ne fa dei veri e propri monumenti e perni di riferimento della mobilità delle grandi città.

Lo sviluppo maggiore della rete ferroviaria si ebbe in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Fu negli Stati Uniti, in quel territorio immenso, che andava dal freddo quasi artico del nord al caldo quasi equatoriale del sud e da un oceano all'altro del globo, che la ferrovia produsse gli effetti economici maggiori. La seconda rivoluzione industriale significò il boom nella costruzione di ferrovie negli USA: la rete ferroviaria triplicò in pochi decenni passando da trentamila a novantamila miglia, collegando le vaste dimensioni continentali di quel Paese. In questo modo indicando tracciati di sviluppo per vaste aree che attirarono popolazioni e immigrazione, specie dall'Europa. Immigrazione favorita dai transatlantici, nuovo portato nella navigazione marittima sempre della seconda rivoluzione industriale.

Il boom ferroviario americano ispirò anche l'Europa continentale: il 5 giugno 1883 entra in servizio dell'Orient Express, lungo la linea Parigi - Costantinopoli: dal cuore dell'Europa continentale alla porta dell'Asia. La sua costruzione nacque infatti dopo un lungo viaggio negli Stati Uniti del suo ideatore: il belga Georges Nagelmackers che però le immaginò con più elevati standard di comfort. I treni USA non prevedevano scompartimenti, mentre lui per quello specialissimo treno ideò una carrozza con corridoio laterale e cabine chiuse disposte in serie, come in un corridoio di un hotel, aggiungendo sempre sul paradigma degli hotel, carrozze salotto e ristorante.

Il risultato di tutto ciò fu la maggiore velocità nella mobilità e nel trasporto di merci e persone non solo all'interno di un singolo Paese ma tra aree continentali diverse. Dalla ferrovia, o meglio dalla velocità che comportò nel trasporto di merci e persone, prese l'avvio il tracciato che portò gli USA a divenire una potenza mondiale economica. Le società ferroviarie diventarono veri e propri centri di potere, capaci di decidere, con il tracciato della rete e le sue fermate, sviluppo o arretratezza di un territorio. Potere che fu pressoché azzerato nella Terza rivoluzione industriale con i progressi dell'industria e della diffusione dell'auto e quelli nel trasporto aereo che successivamente, in tempi a noi recenti, riguardarono di nuovo anche le ferrovie con l'alta velocità.

5.2 I transatlantici

Per quanto riguarda i trasporti marittimi, grazie allo sviluppo della ricerca e tecnologia nella metallurgia, all'introduzione dell'elica e al motore compound (cioè a più stadi, che operano in combinazione per ottenere più energia), si poterono costruire i primi scafi prima in ferro e successivamente in acciaio. Scafi che permisero la costruzione di navi di forte stazza e capaci di maggiore velocità. Il nome transatlantici gli venne dal fatto che la prima traversata marittima transoceanica si è compiuta proprio attraverso l'Atlantico. Le rotte prevalenti si svolgevano infatti fra l'Europa e il Nord America e, limitatamente all'Argentina, anche verso il Sud America. Furono le rotte che videro una immigrazione di milioni di uomini e donne principalmente dall'Europa verso il Nord America.

5.3 L'aereo

Se l'automobile fu il primo amore di Marinetti e del futurismo nel campo della mobilità, quella per l'aereo fu vera passione. Era il 17 dicembre 1903, proprio a metà della seconda rivoluzione industriale, che i fratelli Wilbur e Orville Wright, dopo anni di studi e ricerche, arrivarono a far decollare una macchina volante a cui aveva applicato un motore con un buon rapporto peso-potenza, ed eliche aeronautiche appositamente studiate, risolvendo difficili problemi di matematica e fisica teorica. Ed era il 1927, quando l'americano Lindbergh compie la prima trasvolata in solitario e senza scalo a bordo del suo monoplano denominato Spirit of Saint Louis, realizzando una velocità inverosimile per allora di 188 km/h. Imprese che furono accompagnate anche in Europa da esperienze e realizzazioni importanti. Conferma di una ricerca scientifica e tecnologica che procedeva quasi di conserva in tutti i Paesi.

Come potevano questi risultati non colpire la riflessione futurista? La strada come sempre venne aperta da Filippo Tommaso Marinetti, che nel 1912 pubblicò *L'aeroplano del Papa*, un romanzo nel quale immaginava di rapire il sommo pontefice dopo un avventuroso volo in aereo fin sopra il Vaticano: fuor di metafora, era la religione tradizionale scacciata dalla nuova religione-morale della velocità, avente automobili e aeroplani divinità come i santi.



Filippo Tommaso Marinetti, *L'aeroplano del Papa*. Romanzo profetico in versi liberi, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914

Le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri... l'aeroplano che plana si tuffa s'impenna, ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile¹⁰.

Ciò che si celebra nel *Manifesto* è la capacità della velocità aerea di cambiare la percezione della realtà e delle cose che ci stanno intorno assume aspetti e valori diversi rispetto alla percezione nelle velocità terrestri, essendo caratterizzata la prima da una mobilità perenne¹¹.

Questa celebrazione si fa epopea nell'immaginario futurista nel 1931 con le trasvolate atlantiche del gruppo di idrovolanti di Italo Balbo che da Orbetello, senza scalo, raggiunsero in sorvolate successive prima Rio de Janeiro e poi New York e Chicago. Al loro rientro Filippo Tommaso Marinetti così commentava l'avvenimento alla radio:

Ecco la musica del cielo con tubi d'orgoglio flautati, trapani ronzanti da scavatori di nebbie, vocalizzi di gas entusiasti; martelli sempre più ebbri di rapidità e radiose eliche applaudenti. Ronza, brilla e ride fra gli scintillii turchini dell'orizzonte l'ampia musica di Balbo e degli Atlantici... Rombo, rombo, rombo dei motori che passano a pochi metri dalla mia testa¹².

10 <http://www.arte-argomenti.org/manifesti/aeropittura.htm>

11 <http://www.arengario.it/>

12 http://www.arengario.it/futurismo/_pdf/testi-conferenze/ferioli-aviazione.pdf

Il futurismo e il Centro Sperimentale di Cinematografia

Daniela Currò

Il nome del Centro Sperimentale di Cinematografia è stato spesso associato in maniera più o meno diretta al neorealismo, in quella che potremmo considerare un'apparente contraddizione, quasi un'associazione ossimorica tra la scuola di cinema voluta e creata dal regime fascista e i giovani intellettuali antifascisti che, formati all'interno del Centro Sperimentale, nell'immediato dopoguerra rappresentarono le nuove leve del cinema nazionale, impegnate in un profondo rinnovamento della cultura e della società italiane¹. In questo testo cercheremo invece di delineare i rapporti tra futurismo e il Centro Sperimentale, che sono meno ovvi ed esplorati, ma nondimeno esistono e sono significativi.

Di certo si può argomentare che la Cineteca Nazionale, istituita dalla legge dello Stato n. 958 del 29 dicembre 1949, esattamente settant'anni fa proprio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, conserva diverse pellicole riconducibili ai temi e all'estetica del futurismo, alcune delle quali il lettore troverà nella rassegna che questo catalogo accompagna. Eppure, oltre alla prevedibile associazione rappresentata dalle pellicole conservate dalla Cineteca Nazionale, vi sono almeno altri tre principali punti di contatto tra Centro Sperimentale di

¹ M. Musumeci ha già delineato questa «duplice apparente contraddizione che può essere assunta quale carattere distintivo della vita e delle origini di questa istituzione» nel suo saggio *La teoria e la prassi: il Centro Sperimentale di Cinematografia*, in N. Genovese (a cura di), *Barbaro & Chiarini. I teorici del cinema dietro la macchina da presa*, Edizioni De Spectaculis, Messina, 1988, pp. 107-120.



Thais (A.G. Bragaglia, 1917. Archivio Cineteca Nazionale)

Cinematografia e futurismo, a cui con un'indagine più profonda se ne potrebbero aggiungere molti altri. Questi tre punti di contatto sono identificabili con altrettante illustri personalità da un lato legate al futurismo, vuoi in quanto esponenti del movimento futurista, vuoi in quanto suoi illustri studiosi, e dall'altro al Centro Sperimentale, di cui potrebbero simboleggiare delle fasi storiche ben precise e distinte. Penso ad Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), Umberto Barbaro (1902-1959) e Mario Verdone (1917-2009).

Anton Giulio Bragaglia non ha bisogno di presentazioni: pioniere della fotografia e del cinema futurista, intellettuale dagli interessi più vari, artista poliedrico, nonché regista cinematografico e teatrale. Nel suo saggio *Fotodinamismo futurista* (1913) rivendica la fotografia, e implicitamente il cinema, come arte futurista in virtù della sua capacità di afferrare il movimento e la realtà moderna nelle proprie qualità trascendentali ed esprimere la soggettività dell'artista superando

i limiti del determinismo tecnologico e il rischio della mera riproduzione meccanica del reale². Per il cinema dirige quattro film: il breve *Un dramma nell'Olimpo* e i lungometraggi *Thaïs*, *Il mio cadavere* e *Perfido incanto*, tutti prodotti nel 1917 dalla Novissima Film di Roma, di cui l'unico sopravvissuto fino ai giorni nostri è *Thaïs*. Il carattere d'avanguardia di questo film, incluso nella presente rassegna, è chiaramente conferito dalle scenografie astratte e geometriche, caratterizzate da linee sinuose e spezzate, surreali e fortemente simboliche disegnate da Enrico Prampolini. Nel 1918, Anton Giulio fonda la Casa d'Arte Bragaglia, che sarà punto d'incontro per intellettuali e artisti e ospiterà mostre dei principali esponenti delle avanguardie artistiche italiane ed europee, da Giorgio De Chirico a Mario Sironi, da Gustav Klimt a Egon Schiele, fino ai dadaisti. Nel 1922 fonda il Teatro Sperimentale degli Indipendenti, che dirigerà fino al 1936 e diverrà un punto di riferimento per le avanguardie italiane, portando in Italia il meglio della drammaturgia internazionale dell'epoca.

Sono sicuramente i suoi interessi e attività in campo teatrale e cinematografico che lo spingono a confrontarsi qualche anno dopo con i temi della formazione dell'attore e più in generale della formazione nelle discipline cinematografiche. Infatti, nel 1932 Anton Giulio Bragaglia presenta alla Corporazione dello Spettacolo un progetto dettagliato per l'istituzione di una scuola statale di cinema, progetto che viene approvato dalla Corporazione stessa in meno di un mese, anche se in formato ridotto e limitatamente a una scuola per attori, e porta all'istituzione di una Scuola di Cinema presso l'Accademia di Santa Cecilia, che è a tutti gli effetti premessa e precedente del Centro Sperimentale di Cinematografia. Non a caso il testo di Bragaglia, pubblicato originariamente nel gennaio 1932 nella rivista «Educazione fascista», viene riproposto con una premessa di Mario Verdone in un articolo dal titolo *I 'precedenti' del CSC* pubblicato nel 1960 – anno della morte di Bragaglia stesso – per il numero speciale di «Bianco

2 Si veda G. Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova, 2010.

e Nero» dedicato al 25° anniversario del Centro Sperimentale³.

Insomma Bragaglia è legato alle origini del CSC, o meglio a quello che viene ancor prima, ai suoi “precedenti”. Prima che il Centro Sperimentale sia fondato come scuola di cinema nel 1935, sono varie le campagne portate avanti da riviste e intellettuali per regolare le scuole cinematografiche private, spesso in mano ad avventurieri senza scrupoli, e per l’istituzione di una seria scuola che insegni le tecniche e discipline cinematografiche. Bragaglia nel suo testo propone una Scuola Statale di Cinema, che precisa essere cosa ben diversa da una scuola per attori cinematografici, e idealmente si configura come “scuola totale” che includa la “scuola classica” e la “scuola tecnica”: «Scuola d’Arte Scenica (attori, sceneggiatori, assistenti, direttori) e Scuola di Tecnica Cinematografica (fotografi, fonici e costruttori di scene). I primi devono studiare arte rappresentativa, i secondi devono apprendere elementi di ottica, acustica e costruzione scenica»⁴. Bragaglia aggiunge: «nel nostro caso noi dobbiamo apprezzarle e utilizzarle ambedue, essendo questa nostra arte del cinema da entrambe costituita»⁵. La scuola proposta da Bragaglia deve essere una scuola pratica, costantemente aggiornata dal punto di vista tecnico, dato che nel cinema la tecnica è costantemente in evoluzione e modifica il cinema stesso. Considerati i precedenti di Bragaglia nell’utilizzo del mezzo fotografico e cinematografico, questa attenzione per la tecnica non stupisce: Bragaglia conosceva bene l’importanza di competenze tecniche nel campo della fotografia e della composizione scenografica e sapeva che attraverso di esse poteva meglio esprimersi l’intento dell’artista, si ripensi a *Thais*.

Nella sua relazione per la Corporazione dello Spettacolo, Bragaglia utilizza come riferimento le principali scuole ufficiali esistenti in Unione Sovietica, in Germania, in Francia e negli Stati Uniti, il che dimostra una conoscenza molto approfondita dell’insegnamento negli altri paesi all’avanguardia in campo cinema-

3 M. Verdone (a cura di), *I ‘precedenti’ del CSC*, «Bianco e Nero». Numero speciale dedicato ai XXV anni del C.S.C., 1960, anno XXI n. 12.

4 Ivi, p. 51.

5 Ibidem.

tografico. Bragaglia riferisce il concetto che «un buon attore fonocinematografico deve essere anche un buon attore da teatro»⁶ e menziona ripetutamente i metodi “sperimentali” delle scuole in Russia, quasi ad anticipare quello che nel 1935 diventerà il nome ufficiale della scuola di cinema dello Stato.

A Bragaglia si lega anche la figura di Umberto Barbaro, altra personalità che si forma all’interno di quel vasto e variegato universo che può essere ricondotto al futurismo e che segna un punto di contatto importante tra futurismo e Centro Sperimentale di Cinematografia. Barbaro insegna al Centro Sperimentale dal 1936 al 1943, dall’agosto 1944 è nominato commissario straordinario del CSC, e poi Direttore negli anni 1946-47. Tra gli animatori e poi direttore di *Bianco e Nero*, è proprio uno di quegli insegnanti che più ispirarono gli studenti del Centro Sperimentale negli anni Quaranta, e fu sostenitore del neorealismo fin dai suoi inizi.

Barbaro inizia a occuparsi di cinema attorno alla fine degli anni Venti. Fino ad allora si era dedicato a sperimentazioni in generi diversi: dal teatro, ai racconti, al romanzo *Luce fredda*, pubblicato nel 1931. A teatro Barbaro muove i suoi primi passi proprio nella cerchia di Anton Giulio Bragaglia e dal 1926 al 1929 collabora attivamente con il già citato Teatro degli Indipendenti come autore di testi importanti, quali il dramma grottesco *Inferno: mistero contemporaneo in 7 quadri* rappresentato il 21 marzo 1927, su un filosofo che si butta da un grattacielo ma rimane sospeso a mezz’aria, il successivo *Il bolide*, sempre in sette quadri, presentato il 7 giugno 1927, dal gusto squisitamente futurista e *Scalari e Vettori*, messo in scena il 17 marzo 1928 dal fratello di Anton Giulio, Carlo Ludovico, con una scenografia costruttivista fatta di ruote dentate.⁷

Barbaro è anche tra i fondatori del Movimento Immaginario, corrente d’avanguardia di ambito futurista, spesso definita come “futurismo di sinistra”, fondata con Vinicio Paladini, Buonaventura Grassi e Dino Terra, tutti comunisti come lui. In realtà l’immaginario si pone come un movimento sincretico, capace di

⁶ Ivi, p. 59.

⁷ M. Verdone, *Umberto Barbaro tra Futurismo e Immaginario*, in N. Genovese (a cura di), *Barbaro & Chiarini. I teorici del cinema dietro la macchina da presa*, cit. pp. 77-92.

unire e superare tutti gli altri. Il primo – e unico – numero della rivista del movimento, «La ruota dentata», si apre con questo invito: «Futuristi, suprematisti, cubisti, espressionisti, surrealisti, costruttivisti, realisti, avanguardisti, tutti con il Movimento Immaginario!»⁸. L'immaginario non è in concorrenza con le altre avanguardie ma vuole raggruppare intellettuali di provenienza diversa, «secondo l'unico criterio per cui sembra possibile oggi raggrupparsi: per un comune modo di vedere la realtà e per volere rendere creativa e modificare con l'arte questa realtà»⁹. L'immaginario si riconosce nell'antinaturalismo, nell'esasperazione della soggettività e dell'immaginazione, nell'utilizzo del sogno e della deformazione. Tra l'altro vale la pena ricordare che nel già citato primo numero de «La ruota dentata», la copertina, opera di Vinicio Paladini, è un fotomontaggio dove, «in un groviglio di elementi macchinistici, bottiglie di spumante, bellezze al bagno e orchestrali femministe, grattacieli», si riconoscono personaggi – cari al critico – come Charlie Chaplin, Ivan Mosjuskina, Heinrich George, Mary Pickford; e semicalvo, in atteggiamento assorto, enigmatico, quasi da trapezista prima del lancio, appare proprio Umberto Barbaro, il quale, così come lo definisce uno slogan, o forse autopresentazione, dello stesso giornale, è semplicemente così: «colloidale, leggermente alcalino – cioè corrosivo – aderente e amante dei volteggi difficili»¹⁰. Vinicio Paladini fu anche lo scenografo dell'unico lungometraggio diretto da Umberto Barbaro, *L'ultima nemica*, del 1938.

E arriviamo infine a Mario Verdone, che abbiamo già avuto modo di citare diverse volte in questo testo, più giovane di una generazione rispetto a Bragaglia e Barbaro, quindi non un esponente del futurismo ma uno studioso tanto appassionato da guadagnarsi quasi una medaglia di futurista “onorario”, ovvero il titolo

8 Ivi, p. 85. Si veda anche F. Andreatta, *Prima della specializzazione. La traiettoria di Umberto Barbaro dalla letteratura al cinema* in R. De Berti, M. Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, ETS, Pisa, 2008.

9 Citazione di U. Barbaro fornita in M. Verdone, *Umberto Barbaro tra Futurismo e Immaginario*, cit. p. 85.

10 Ivi, p. 91.

di futurista “indiretto”¹¹. Mario Verdone arriva al Centro Sperimentale per la prima volta nel 1941 e, dopo la guerra, vi rientra nel 1948 grazie a Chiarini, che nel frattempo era stato nominato vicepresidente del CSC. Dal dicembre 1960 Verdone è responsabile dell’Ufficio Studi del CSC, che promuove e coordina tutte le iniziative culturali del Centro Sperimentale, inclusa la rivista «Bianco e Nero», ed è anche vicedirettore del Centro e responsabile di tutti i rapporti con l’esterno e della programmazione della Cineteca Nazionale.¹²

Il rapporto tra Verdone e il futurismo comincia da giovanissimo quasi per caso e nel corso degli anni si sviluppa e cresce di conoscenza in conoscenza, di amicizia in amicizia, creando un network di contatti che gli consentono di diventare probabilmente lo studioso più esperto del movimento futurista della sua epoca. Il suo saggio *I futuristi che ho conosciuto*¹³, è una miniera sterminata di nomi e aneddoti:

Personalmente, mi sono avvicinato ai futuristi quando avevo diciott’anni e facevo a Siena del piccolo giornalismo. Ebbi nel ’35 da giornalisti più anziani l’invito a far parte dell’Ufficio Stampa della Mostra Nazionale dei Vini Tipici allestita nella Fortezza Medicea. [...] Il premio “bacchico” era presieduto dallo stesso Marinetti, e mi trovai a banchettare con il capo del futurismo, gli scrittori e membri della giuria Luciano Folgore, Bino Sanminatelli e Luigi Bonelli, non pretendendo di essere altro che una timida e rispettosa comparsa: che tuttavia documentò la serata con un articolo pubblicato durante la Mostra e riprodotto nel mio *Diario parafuturista* (1990). Ma un mio amico giornalista, Rodolfo Della Felice, non mancò di offrirmi l’iscrizione al Gruppo dei Futuristi

11 «Perché abbiamo intitolato questo volume *Il mio futurismo*? Perché il Movimento futurista di Marinetti non ha solo figli diretti (molti), ovvero i futuristi militanti nei vari campi dell’espressione durante il periodo storico riconosciuto 1909-1944. Ne ha anche di indiretti (pochi) ma illustri e autentici come Mario Verdone.» in P. Perrone Buriali d’Arezzo, *Mario Verdone e il Futurismo*, in M. Verdone (a cura di), *Il mio futurismo. Pannorama di protagonisti e temi futuristi*, Nuove Edizioni Culturali, Milano, 2006, p. 9.

12 A. Baldi, *La scuola italiana del cinema. Il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla storia alla cronaca (1930-2017)*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 2018.

13 M. Verdone, *I futuristi che ho conosciuto*, 2001, in M. Verdone (a cura di), *Il mio futurismo*. cit. pp. 17-24.

Dissidenti, che si era formato a Firenze, non ricordo se per iniziativa di Emilio Settemilli o di Antonio Marasco. Naturalmente, non potendo considerarmi futurista “in servizio permanente effettivo”, per usare una scherzosa espressione di Tullio Crali, non vedevo come potevo passare tra i “dissidenti”. [...].

Venne a Siena Antonio Giulio Bragaglia, sia per fare alcune conferenze sulla scenografia moderna (di Enrico Prampolini, specialmente, che andai a trovare, anni dopo, nel suo studio romano), sia per portare alcuni suoi spettacoli al Teatro dei Rozzi (e ne parlai come critico teatrale nei giornali locali).

Il mio trasferimento a Roma negli anni Quaranta non aveva affievolito ma anzi fatto aumentare le mie simpatie futuriste, tanto che Enzo Benedetto, che più tardi frequentavo nella sua casa di via Machiavelli, collaborando anche al suo giornale «Futurismo oggi», mi disse più volte, senza mezzi termini: «tu sei futurista!». [...]

Mi recavo a tutte le “prime” al Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia (agli “Indipendenti”, per ragioni cronologiche, non c’ero mai stato). Prima feci parte della *claque*; poi chiesi audacemente allo stesso “corago sublime” i biglietti d’ingresso. E qui incontrai anche Umberto Onorato, caricaturista teatrale, a proposito del quale, allora, non avevo realizzato che aveva avuto esperienze futuriste. [...]

Passato a lavorare, nel 1941, al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (ora Scuola Nazionale di Cinema) vi ritrovai Virgilio Marchi, quale docente della Sezione Scenografia, dove insegnavano anche Guido Fiorini, un seguace di Le Corbusier, e Antonio Valente, scenotecnico agli “Indipendenti” e creatore del Carro di Tespi. Venivano a tenere conferenze, o comunque avevano rapporti con il direttore Luigi Chiarini e “l’immaginarista” Umberto Barbaro, suo stretto collaboratore e redattore, come me, nella rivista «Bianco e Nero», Auro d’Alba, Vinicio Paladini, Massimo Bontempelli, Curzio Malaparte, Mario Massa, Carlo Bernari dell’U.D.A. (Unione Distruttori Attivisti), altra frangia partenopea d’avanguardia.

Le diverse esperienze e conoscenze mi incoraggiarono a seguire la “pista” futurista, più che oscurata nel dopoguerra, e scrissi un saggio che pubblicai nel 1952 nel mio *Gli intellettuali e il cinema*, su Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti e le influenze futuriste nel film *Fantasia* di Walt Disney, per gli episodi ideati dall’oriundo tedesco Oskar Fischinger.

Incontravo Antonio Giulio Bragaglia agli spettacoli nel Teatro dell’Università e poiché gli dimostravo il mio interesse per il futurismo, per i suoi film del 1916 *Thaïs* e *Perfido incanto*, e in genere per il cinema d’avanguardia, mi incoraggiò a incontrare

Arnaldo Ginna, l'autore del film *Vita futurista*, anch'esso del 1916. Vagavo nel quartiere Parioli per individuare la casa di Ginna, di cui non possedevo l'indirizzo esatto, e finalmente mi fermai a una portineria e chiesi di Arnaldo Ginna. "Qui non c'è nessun Ginna" mi disse il portiere. "C'è il conte Arnaldo Ginanni Corradini". "Proprio lui" replicai conoscendo la storia del suo nome, inventato da Giacomo Balla (mentre il fratello Bruno diventò Corra). Finalmente potei parlare con quel futurista per me leggendario e potrei incontrarlo più volte. Era quasi sorpreso (e con lui Remo Chiti, Ruggero Vasari, Mario Dessy, Bruno G. Sanzin, lo stesso Primo Conti, e non so quanti altri) che si volesse continuare a parlare di Futurismo. Nacque da quei colloqui il libro sui fratelli Corradini: *Ginna e Corra - cinema e letteratura del futurismo* (1967, 1968, 1990). Nel 1965 era uscito il mio libro sull'animatore del Teatro degli Indipendenti e del Teatro delle Arti, un lustro prima scomparso, Antonio Giulio Bragaglia."¹⁴

Le incursioni di Verdone nella storiografia futurista si fanno sempre più costanti, con la redazione di un numero monografico di «Bianco e Nero» interamente dedicato ai rapporti tra cinema e futurismo e di numerosi volumi dedicati alle varie arti investite dal futurismo.¹⁵ Verdone stringe contatti tra gli altri con Alberto Viviani, Francesco di Cocco e Pippo Oriani – nel 1997 riesce finalmente a proiettare in pubblico il suo film *Velocità*, fino ad allora introvabile – e con tanti altri, in Italia ed all'estero. L'unica eccezione è forse Ardengo Soffici: «se trascurai di contattare, a suo tempo, Ardengo Soffici, è perché aveva mostrato la sua insofferenza, e quasi disprezzo, verso un critico da me molto apprezzato, quello che lui considerava astiosamente un "rinnegato", Ricciotto Canudo, definito da Apollinaire *le barisien*».¹⁶ A buon diritto Verdone può quindi essere considerato uno

¹⁴ Ivi, pp. 17-20.

¹⁵ M. Verdone (a cura di), *Fascicolo speciale su cinema e futurismo*, «Bianco e Nero», anno XXVIII, numero 10-11-12 ottobre-novembre-dicembre 1967. Nel già citato saggio *I futuristi che ho conosciuto* Verdone fornisce un lungo elenco di sue pubblicazioni su argomento futurista tra fine anni Sessanta e fine anni Novanta, a cui si rimanda.

¹⁶ M. Verdone, *I futuristi che ho conosciuto*, cit., p. 21.

dei più appassionati sostenitori e rivalutatori del futurismo, soprattutto in un'epoca in cui «molti lo definivano il fu-futurismo. Forse era proprio questo ostracismo, questa *damnatio memoriae* (...), che mi inducevano a credere in Marinetti e nei suoi. E vagheggiavo di essere come lui voleva: “moltiplicato e ubiquitario”».¹⁷



Velocità (P. Oriani, T. Cordero, G. Martina, 1930 Archivio Cineteca Nazionale)

¹⁷ Ivi, p. 22.

La nuova musica prima della nuova musica, o della mancata apparizione del futurismo italiano

Roberto Giuliani

Soprattutto in passato uno dei vezzi della storiografia musicale, che come le altre storie non è mai oggettiva, era quello di individuare un primato – o comunque un “prima” – inventivo. Ne sono un esempio i programmi di storia della musica del Ventennio, tesi a dimostrare la nascita musicale di tutto nel bacino italiano. Vezzi nazionalistici ai quali però nel dopoguerra sono seguiti altrettanto imbarazzanti storture ideologiche. Per cui ora non imbarazza, in alcuni casi, argomentare delle scoperte italiane, perché se non tutto musicalmente è nato in Italia, molto, musicalmente e artisticamente, vi è stato germinato.

Per tradurre nel merito dell’argomento: il futurismo musicale italiano ha portato alla ribalta delle intuizioni che decenni dopo hanno fatto capolino anche in altri contesti nazionali? e perché queste intuizioni all’epoca non hanno avuto corso?

La domanda si pone come un obbligo storiografico soprattutto pensando a quello che è stata (e che è ancora testimoniata sui libri delle rispettive storie) l’esperienza del futurismo in letteratura e nella storia dell’arte.

Possibile che, nel paese della musica – concetto che sfugge a molti politici e a molti insegnanti ma che è ben chiaro a tutti appena passati i confini italiani – la declinazione creativa futurista abbia fatto la fine di tante altre velleitarie dichiarazioni? Dall’arte sacra al progetto di donna futurista, fino alla cucina futurista,

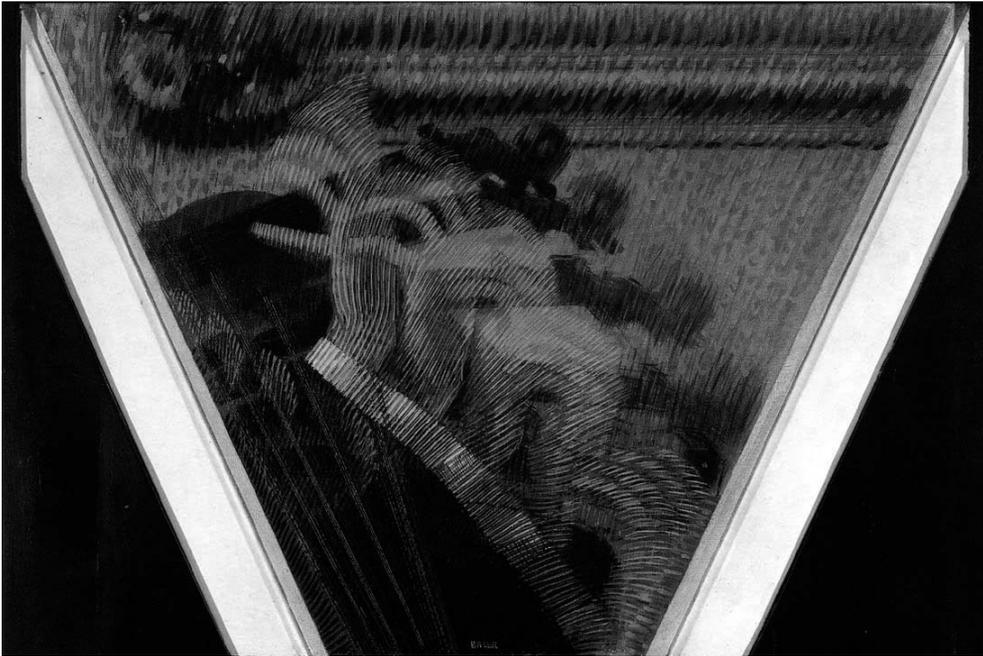


Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1911

con la sua marinettiana *Vivanda futurista*: «Una gelatina di pollo per metà incastonata di quadrati di carne di giovane cammello cruda, strofinata con aglio e affumicata e per metà incastonata di sfere di carne di lepre stracotta nel vino. Da mangiarsi, innaffiando ogni boccone di cammello con un sorso di acqua del Serino e ogni boccone di lepre con un sorso di Scirà (vino Turco, fatto di Mosto, senz'alcool)».

In sintesi, cosa – evidentemente – è mancato perché si avesse in musica un pari di Marinetti, che ha sfregiato la letteratura con le sue *Parole in libertà*, o un pari di Boccioni, con il suo dipinto *La città che sale*, o di Balla, col suo quadro *Le mani del violinista*?

A difesa dei musicisti, c'è subito da dire che «Distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono», o «usare il verbo all'infinito» e abolire aggettivi e avverbi, come prescrive il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, lascia comunque sul foglio una tessitura comunicativa che, seppur pos-



Giacomo Balla, *Le mani del violinista*, 1912

sa giungere al limite tollerabile dalla teoria dei codici, rende al lettore la possibilità di comprensione, o se non altro di orientamento in un testo.

In maniera più sfumata può dirsi della pittura futurista. Il suo *Manifesto tecnico* del 1910, firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini (non proprio dei dimenticati dalla storia, come invece è stato per la musica) parla della «sensazione dinamica»: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari». Tensioni simili percorrevano peraltro l'Europa, basti pensare agli anni cubisti di Picasso.

E per la musica? Partiamo dal generale (se non generico) *Manifesto dei Musicisti futuristi*, firmato nel 1911 da Francesco Balilla Pratella e pubblicato nel volu-

metto *Musica Futurista* dall'editore Bongiovanni a Bologna:

Io mi rivolgo ai giovani, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive. Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono, belli di violenza, audaci di ribellione e luminosi di genio animatore. [...] I giovani ingegni musicali che stagnano nei conservatori hanno fissi gli occhi sull'affascinante miraggio dell'opera teatrale sotto la tutela dei grandi editori. La maggior parte la conduce a termine male e peggio, per mancanza di basi ideali e tecniche; pochissimi arrivano a vederla rappresentata, e di costoro i più sborsando denaro, per conseguire successi pagati ed effimeri o tolleranza cortese. La sinfonia pura, ultimo rifugio, accoglie gli operisti mancati, i quali, a loro disciplina, predicano la fine del melodramma come forma assurda e antimusicale. Essi d'altra parte confermano la tradizionale accusa di non essere gl'italiani nati per la sinfonia, dimostrandosi inetti anche in questo nobilissimo e vitale genere di composizione. La causa del loro doppio fallimento è unica, e da non ricercarsi nelle innocentissime e non mai abbastanza caluniate forme melodrammatiche e sinfoniche, ma nella loro impotenza. [...]

Fin qui, argomenti generalmente presenti nel movimento futurista, come la fede nei giovani «belli di violenza», e l'attacco sanguinario agli atteggiamenti accademici e al potere commerciale degli editori, conditi dallo stucchevole confronto, sotteso, tra le vette del sinfonismo tedesco e i successi dell'operismo italiano.

I grandi editori-mercanti imperano; assegnano limiti commerciali alle forme melodrammatiche, proclamando, quali modelli da non doversi superare e insuperabili, le opere basse, rachitiche e volgari di Giacomo Puccini e di Umberto Giordano. Gli editori pagano poeti perché sciupino tempo ed intelligenza a fabbricare e ad ammannire – secondo le ricette di quel grottesco pasticciere che si chiama Luigi Illica – quella fetida torta a cui si dà il nome di libretto d'opera. [...] Unico, Pietro Mascagni, creatura di editore, ha avuto anima e potere di ribellarsi a tradizioni d'arte, a editori, a pubblico ingannato e viziato. Egli con l'esempio personale, primo e solo in Italia, ha svelato le vergogne dei monopoli editoriali e la venalità della critica, ed ha affrettata l'ora della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettesco della musica. Con molta genialità, Pietro Mascagni ha avuti vari tentativi d'innovazione nella parte armonica e

nella parte lirica del melodramma, pur non giungendo ancora a liberarsi dalle forme tradizionali. [...] Il futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente e impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro. Esso proclama la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento; proclama che arte è disinteresse, eroismo, disprezzo dei facili successi. [...]

Certo Mascagni incarnava alcune delle caratteristiche amate dagli esteti del futurismo: giovane, bello, estroso, veloce, esempio di «razza latina», caratteristiche peraltro riscontrabili anche in Puccini, che in quanto a innovazioni del linguaggio musicale, ammesso che abbiano un senso le graduatorie, non è certo da meno, lanciato verso le vette che raggiungerà con *Turandot*, portando, per dirla con Antonino Titone, al «disfacimento del melodramma».

Già, le innovazioni musicali, ma sinora non abbiamo trovato indicazioni tecniche per dar vita al compositore futurista, indicazioni che dobbiamo cercare nel *Manifesto tecnico della Musica futurista*, datato 11 marzo 1911, sempre di Francesco Balilla Pratella:

1. Bisogna concepire la melodia quale una sintesi dell'armonia, considerando le definizioni armoniche di maggiore, minore, eccedente e diminuito come semplici particolari di un unico modo cromatico atonale.
2. Considerare la enarmonia come una magnifica conquista del futurismo.
3. Infrangere il dominio del ritmo di danza borghese, considerando questo ritmo quale un particolare del ritmo libero, come il ritmo dell'endecasillabo può essere un particolare della strofa in versi liberi.
4. Con la fusione dell'armonia e del contrappunto, creare la polifonia in un senso assoluto, non mai usato fino ad oggi.
5. Impossessarsi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici dell'orchestra, e considerare l'istrumentazione sotto l'aspetto di universo sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti.
6. Considerare le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori.
7. Non scambiare per forma sinfonica i soliti schemi tradizionali, trapassati e sepolti, della sinfonia.

8. Concepire l'opera teatrale come una forma sinfonica.
9. Proclamare la necessità assoluta che il musicista sia autore del poema drammatico o tragico per la sua musica. l'azione simbolica del poema deve balzare alla fantasia del musicista, incalzata dalla volontà di esplicare motivi passionali. I versi scritti da altri costringerebbero il musicista ad accettare da altri il ritmo per la propria musica.
10. Riconoscere nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica.
11. Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli [sic] automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina e il regno vittorioso dell'Elettricità.

Se può andar bene come ennesimo elenco estetico e proclamatorio, ben meno utile (in quanto autodefinitosi "tecnico") è come manuale di composizione, anche se alcune parole d'ordine, come atonalità, enarmonia, poliritmia, uso del verso libero, indicano una tendenza. Per mettere però tutto il nuovo, o seminuovo, assieme, Pratella dimentica che i compositori da tempo hanno abbandonato la via dell'armonia accademica, della pulsazione ritmica regolare, dell'uso limitato degli invece infiniti colori dell'orchestra, dell'ossequio alle forme classiche, e già Wagner ha spazzato con la sua idea di *Wor-Ton-Drama* la diade musicista/poeta, per fare solo un esempio, mentre in più luoghi dell'Europa i portati classici e romantici hanno ceduto il passo a nuovi atteggiamenti compositivi.

Ma, fondere armonia e contrappunto, per «creare la polifonia in senso assoluto», può disorientare più d'uno, e così, di fatto – seppur cercando col lanternino si possano trovare musicisti "puramente" futuristi – i risultati artistici non sembrano incidere sulla storia quanto poteva lasciar presagire il manifesto.

Trovare insomma qualcuno che trasfondesse tutto ciò in una partitura, senza copiare quanto di molto e di meraviglioso era già stato fatto tra Otto e Novecento, non era facile, e infatti non fu. Né la composizione *Musica futurista*, né *L'aviatore Dro* di Pratella, rappresentano infatti la incarnazione dei sopracitati programmi, fors'anche perché la stessa natura di *happening* provocatorio del futurismo, più affine al cabaret che all'opera lirica, risulta difficile da articolare, o da

imbrigliare, in un programma complesso quale è quello di una composizione, che si dispiega nel tempo e nello spazio, dunque agendo in maniera più complessa rispetto un quadro.

Ciò nonostante, almeno una intuizione, poi troppo poco esperita, va qui sottolineata. Il punto 11. (scritto però da Marinetti), a parte l'esperienza degli intonarumori di cui si parlerà tra poco, sembra essere stato riascoltato in Italia a decenni di distanza, da quelli che diventeranno punti di riferimento pre e post Darmstadt.

«Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura», e «dare l'anima musicale [...] dei grandi cantieri industriali», è prodromo a un uso dei suoni e dei rumori per il quale si dovrà ancora aspettare molto, un seme rivoluzionario, insomma, che non ha ricevuto la necessaria cura, quasi inaridendosi nell'uso potenzialmente rivoluzionario degli intonarumori.

Crepitatori, gorgogliatori, rombatori, ronzatori, scoppiatori, sibillatori, stropicciatori e ululatori: una serie di nuovi strumenti inventati da Luigi Russolo nel 1913, che poi nel 1922 li riunì nel visionario Rumorarmonio. Si trattava, nella fase originale, di grandi scatole in legno dotate all'esterno di un altoparlante (come una tromba di grammofono) e all'interno contenenti ingranaggi, ruote, corde e altri materiali che, sollecitati tramite una manovella, potevano produrre suoni di altezza e intensità diversa grazie ad una leva che ne variava per esempio la lunghezza, e ne erano stati costruiti nelle estensioni di soprano, contralto, tenore e basso (si noti al proposito – intonazione e registri – la contraddizione dell'adesione a logiche appartenenti a quanto invece si combatteva a parole).

Nella storia infatti, l'invenzione di un nuovo strumento e le connesse innovazioni tecnologiche, sono in stretto rapporto con le innovazioni compositive, e non sempre è facile comprendere, anche per nostra carenza documentale e di ricerca, se lo strumento sia stato modificato per rispondere alle nuove esigenze compositive, o di volume di suono, o se l'invenzione di un nuovo oggetto, o la modifica di uno preesistente, abbia ispirato il compositore.

Sta di fatto che, pur posti davanti a due strade diversamente interessanti (comporre per un'orchestra interamente costituita da intonarumori o fonderli assieme ai suoni dell'orchestra), ci troviamo invece spesso di fronte a un uso quasi maldestro dell'intonarumori, inserito in maniera non organica in un tessuto compositivo popolato da strumenti classici (ne sono un esempio la *Serenata* e il

Corale di Antonio Russolo – fratello di Luigi – per intonarumori e strumenti, dove la possibile penetrazione non riesce proprio a uscire dalla provocazione per approdare a un prodotto artistico compiuto, nuovo, e rasenta il ridicolo).

Un indizio musicale però solleva il nostro interesse e lascia sognare quello che poteva essere: *Il Risveglio di una città*, appena sette battute pubblicate il 1° marzo 1914 su «Lacerba», rivista letteraria varata l'anno prima da Giovanni Papini e Ardengo Soffici, tra le cui tesi non a caso si legge quanto segue:

Noi siamo inclini a stimare il bozzetto più della composizione, il frammento più della statua, l'aforisma più del trattato, il genio mancato e disgraziato ai grand'uomini olimpici e perfetti venerati dai professori.

Queste pagine non hanno affatto lo scopo né di far piacere, né d'istruire, né di risolvere con ponderanza le più gravi questioni del mondo.

Sarà questo un foglio stonato, urtante, spiacevole e personale.

Sarà uno sfogo per nostro beneficio e per quelli che non sono del tutto rimbacilliti dagli odierni idealismi, riformismi, umanitarismi, cristianismi e moralismi.

Il Risveglio di una città presenta un organico, dal basso in alto della partitura, fatto esclusivamente da sibulatori, gorgogliatori, ronzatori, scoppiatori, stropicciatori, crepitatori, rombatori, ululatori, e restituisce nella sua brevità l'immagine sonora delle brume di un'alba industriale, con un crescere di spessore, che dà l'idea del risveglio e del movimento, e che potrebbe essere sfondo sonoro alla boccioniana *La città che sale* citato precedentemente, per quanto possano reggere gli accostamenti tra arti diverse.

L'approdo al rumore è d'altronde una dei temi ricorrenti, collocato dai futuristi in una successione storica che ne spiega la consequenzialità e l'ineludibilità. Così infatti ne parla Luigi Russolo nell'*Arte dei rumori* del 1913.

Per eccitare ed esaltare la nostra sensibilità, la musica anelò sviluppandosi verso la più complessa polifonia e verso la maggior varietà di timbri o coloriti strumentali, ricercando le più complicate successioni di accordi dissonanti e preparando vagamente la creazione del rumore musicale. Questa evoluzione verso il "suono-rumore" non era possibile prima d'ora [...] D'altra parte, il suono musicale è troppo limitato nella varietà qualitativa dei

Dal « *Risveglio di una città* » per Intonarumori. - L. Russolo

The image shows a musical score for Luigi Russolo's 'Risveglio di una città' for Intonarumori. The score is divided into two systems. The left system shows the initial rhythmic patterns for seven categories: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, and Sibilatori. The right system shows the dynamic contours for these categories, with markings for Fortissimo (FF), Forte (F), and Piano (P).

Luigi Russolo, partitura de *Il Risveglio di una città*, 1914

timbri. Le più complicate orchestre si riducono a quattro o cinque classi di strumenti, differenti nel timbro del suono [...] Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei “suoni-rumori”. Ognuno riconoscerà d’altronde che ogni suono porta con sé un viluppo di sensazioni già note e sciupate, che predispongono l’ascoltatore alla noia, malgrado gli sforzi di tutti i musicisti novatori. Noi futuristi abbiamo tutti profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l’*Eroica* o la *Pastorale*.

Come spesso accadeva però, anche la sera della presentazione de *Il risveglio di una città*, proposta assieme a *Si pranza sulla terrazza del Kursaal* e a *Convegno d’aeroplani e di automobili*, il concerto finì con una scazzottata tra il pubblico e i futuristi.

Mancava dunque ancora una sostanziosa parte di strada da fare, ma soprattutto ai futuristi non era chiaro che il rumore, o i suoni della natura, dovessero essere non ricopiati, scimmiettandoli, ma che piuttosto dovessero essere ricreati, ripensati, plasmati, resi docili alla creatività (laddove vi fosse) del compositore.

Come per altri versi della storia dell'arte figurativa, l'esposizione *sic et simpliciter* della lamiera industriale o del sacco, se non vi fosse per esempio Burri a modificarlo, non assurge necessariamente a opera d'arte, rimanendo nella fascia estetica della provocazione che non ha sviluppo, ma testimonia solo sé stessa.

Poi, sulle sperimentazioni italiane peserà prima la guerra (incarnando in negativo alcune delle parole d'ordine dei futuristi: guerra «igiene del mondo») e a seguire la cappa plumbea degli anni di Mussolini, attento a celebrare musicisti dei quali la storia ha poi fatto perlopiù giustizia, e che invece nel Ventennio venivano proposti e riproposti nei programmi da concerto e nelle trasmissioni radiofoniche; musicisti che i Futuristi della prima ora avrebbero apostrofato irrispettosamente con le parole «vivai della impotenza, maestri e professori, illustri deficienze».

E dovrà passare ancora una guerra mondiale, la seconda, perché si riallacci idealmente a quel periodo la nuova musica, senza più bisogno di manifesti, sperimentando con libertà in tutte le direzioni possibili della forma e del suono.

Depero e il cinema futurista

Giovanni Lista

Fin dalle prime sperimentazioni pittoriche e plastiche futuriste, la ricerca estetica di Depero appare intimamente percorsa da una volontà di restituzione del ritmo del movimento che, passando per l'esperienza scenica della sintesi teatrale, rivela una natura squisitamente cinematografica e proietta ogni suo tentativo di "meccanizzazione" futurista verso uno stile di montaggio proprio dell'articolazione sintagmatica del linguaggio cinematografico. Detto altrimenti, l'esperienza di Depero è radicata in una propensione alla composizione dinamica delle forme e alla scansione ritmica del movimento, approcci che per loro stessa natura appartengono a una modalità espressiva di tipo "cinematografico" e tendono a trattare l'oggetto d'arte, pittorico, plastico o teatrale futurista, come l'oggetto di una spettacolarizzazione dinamica totalizzante. Tale attitudine verso la spettacolarizzazione "proto-cinematografica" dell'opera d'arte, si sedimenta nel gusto pittorico, nello stile plastico e nell'approccio compositivo della prima sperimentazione deperiana, a partire dall'esordio futurista. Una volta intrapresa la fase estetica propriamente "meccanica", il rapporto con il cinema supera il livello di inconsapevole convergenza di ispirazioni e di modalità espressive, coagulandosi attorno a una serie di progettualità specifiche, mai realizzate, ma intimamente pervase di un'intensa e appassionata volontà di coniugare le potenzialità caratteristiche del mezzo cinematografico con le velleità spettacolari della sua visione futurista.

Tra novembre e dicembre 1914, Depero redige il manifesto *Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale* in cui sviluppa l'intuizione di un'arte che si esibisca per il suo carattere spettacolare, che colpisca e sorprenda

i sensi, scardinando la griglia delle norme estetiche tradizionali¹. Si tratta di creare un “dramma plastico” visivo, al quale «tutti gli elementi concorrono, si intuiscono, trasparenti, costruiti...». Tre mesi dopo, la convergenza tra la ricerca di Balla sul «complesso plastico» e quella di Depero sull’«essere vivente artificiale», si concretizza nella redazione del manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo*, datato 11 marzo 1915 e firmato da entrambi gli artisti. Anche in questo nuovo progetto teorico-operativo, l’approccio di Depero, solidale a quello di Balla, appare fortemente finalizzato a raggiungere una sintesi plastica e astratta della realtà, una «fusione» espressiva degli ordini in cui si manifesta la vibrazione universale, «dinamica, simultanea, plastica, rumoristica». Depero realizza i «complessi plastici» in cui fa interagire la concatenazione plastica di una mobilità scandita da ritmi meccanici. Fatalmente e velocemente, la scena teatrale diventa poco dopo il *locus* privilegiato nel quale Depero sente di poter coniugare le potenzialità plastiche ed espressive della propria estetica astratto-costruttivista. La ricerca scenografica e teatrale diventa lo spazio di espressione più proficuo a concretizzare la sua tendenza alla solidificazione plastica dei volumi, alla cristallizzazione delle forme mediante la geometrizzazione dinamica e alla meccanizzazione ludica della figura antropomorfa.

Il punto di partenza da cui si può misurare la portata della deviazione cinematografica intrapresa dal modello teatrale deperiano è la sintesi teatrale *Colori* (1915-1916)², ideata come uno scenario astratto, che supera per radicalità e asciuttezza drammaturgica l’approccio della coeva *Der gelbe Klang* [Il suono giallo] di Kandinskij. La scena, ridotta a una «stanza cubo-azzurra» irreali, è abitata da quattro «individualità astratte» sagomate in forme geometriche e caratterizzate ciascuna da un colore e da un timbro vocale specifico. L’azione deriva unicamente dai movimenti irregolari e meccanici di queste forme indefinibili manovrate come marionette. Ognuna si esprime tramite onomatopee astratte

¹ Lo scritto è ora ripreso nel volume di F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l’universo*, Abscondita, Milano, 2012, pp. 14-27.

² Ivi, pp. 38-39. Il testo era stato pubblicato sulla rivista «Gli Avvenimenti», poi ripreso nel secondo volume della raccolta *Teatro Futurista Sintetico*, aprile 1916.

dando vita a una tipologia individuale ben definita, mediante il principio della sinestesia e dell'analogia plastica. Depero gioca sulla capacità di forma e colore di interagire stimolando nell'osservatore la visualizzazione emotiva di un'individualità scenica, in grado di emergere per contrappunto e di differenziarsi così dalle altre. In tal senso, *Colori* testimonia la volontà di trasferire sulla scena teatrale un assetto alternativo alla percezione, interamente innescata sulla sinestesia e la corrispondenza plastica di suono forma e colore. La storia appena successiva della collaborazione mancata con l'impresario dei Balletti Russi, Sergej P. Diaghilev, che gli aveva commissionato, nel novembre 1916, i costumi e le scene plastiche per *Le Chant du Rossignol* di Stravinskij, è ampiamente conosciuta³.

In quello stesso periodo, la rivista fiorentina «L'Italia futurista», annuncia la produzione di *Vita futurista*, primo film realizzato dal movimento, con la direzione tecnica di Arnaldo Ginna ed Emilio Settimelli. Il film, privo di sceneggiatura, viene concepito come un canovaccio di nove sequenze autonome e slegate, realizzate in modo estemporaneo a Firenze e sulle circostanti alture di San Miniato, con la collaborazione alla regia di Marinetti, Balla, Chiti e Corra⁴. Nell'ottobre successivo, la rivista pubblica il sommario di "alcune parti" di *Vita futurista*, sequenze realizzate con diversi procedimenti formali, in cui i futuristi interpretano se stessi e il proprio vissuto con l'estemporaneità del teatro del varietà. Al di là del modello del documentario etnografico, nel film confluiscono soprattutto due orientamenti formali: le ricerche cerebriste del gruppo fiorentino, per quanto riguarda la resa linguistica dell'alogismo che traduce i processi dinamici della mente, e le idee di Marinetti sul montaggio fluido delle parole in libertà e sul cinema come arte performativa, inteso dunque come captazione diretta della realtà in azione, come restituzione del gesto vivo e non di un'attività recitata secondo lo psicologismo letterario del teatro. Il manifesto *La cinematografia futurista*, pubblicato poco dopo, ribadisce il programma di trasgressione linguistica futurista applicata al linguaggio cinematografico. Il cinema deve sganciarsi dall'im-

3 Cfr. G. Lista, *La Scène futuriste*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi, 1989.

4 Cfr. G. Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova, 2010.

pianto solenne del teatro filmato e sconnettere i legami causa-effetto della catena narrativa. In tal senso, il cinema futurista prefigura il tratto più significativo del cinema moderno, ovvero la volontà di esplicitare il lavoro tecnico-meccanico della macchina da presa e rendere manifesti i processi di scrittura filmica. Il cinema futurista deve puntare a una «sinfonia poliespressiva», sovvertire la visione antropocentrica tradizionale attraverso il «dramma d'oggetti», costruire «analogie cinematografiche» usando la realtà come uno dei due elementi della comparazione attingendo al vocabolario infinito dell'universo. Il vocabolario inesauribile della realtà concreta fornirà direttamente tutte le modalità espressive attraverso le forme elementari e autosignificanti della materia stessa.

La libera associazione immaginativa del paroliberismo marinettiano è la radice teorica dell'assemblaggio cinematografico per analogia, che cerca di stabilire un'equivalenza tra lo stato d'animo e l'immagine. L'idea futurista di una catena associativa per immagini appare, quindi, come un'audace intuizione cinematografica che prefigura il principio costruttivo-dialettico del "montaggio delle attrazioni" dei registi russi degli anni Venti. Ma, diversamente da questi ultimi, per i futuristi italiani l'accostamento delle immagini deve imitare il modello dei processi dinamici del pensiero, l'associazione analogica, la memoria, l'attenzione, l'immagine onirica, ecc., senza produrre nessun effetto ideologico finale. In altri termini, il nuovo medium deve permettere di sondare gli strati non formalizzati del linguaggio, la sfera del pensiero in movimento e il dinamismo intrinseco, quindi, alla realtà fenomenica. Poco tempo prima, a New York, nel pieno degli studi critici sulla natura ontologica del linguaggio cinematografico, lo psicologo Hugo Münsterberg aveva pubblicato il volume *The Photoplay: a psychological study* [Film: il cinema muto nel 1916]⁵, nel quale affermava che la validità estetica del cinema risiede non nella sua attitudine riproduttiva, bensì nella capacità di tradurre nel linguaggio tecnico del medium i procedimenti e i comportamenti psichici fondamentali, dall'attenzione, tramite il primo piano o il dettaglio, alla memoria, tramite il flash-back, al montaggio stesso, che traduce la proprietà dell'immaginazione di saltare ellitticamente da un luogo all'altro. Analizzando i

5 Per la traduzione italiana, cfr. H. Münsterberg, *Film: il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma, 1980.

codici specifici del linguaggio cinematografico e riconoscendovi una maggiore gamma espressiva rispetto a quelli della scena teatrale, Münsterberg individuava il modello formale del cinema non più nella realtà da duplicare, ma nella struttura funzionale della mente umana. La riflessione teorica futurista, quindi, si poneva perfettamente al passo con l'analisi teorica condotta a livello internazionale attorno al nuovo linguaggio.

Dopo la prima al Teatro Niccolini di Firenze il 28 gennaio 1917, *Vita futurista* viene proiettato anche a Roma, il 14 e il 15 giugno di quello stesso anno, al Teatro Costanzi. Molto probabilmente, Depero assistette alla proiezione insieme al gruppo dei futuristi ed è con questo bagaglio di interesse verso un sistema di rappresentazione ancora in via di definizione, ma già ricco di intuizioni formali e possibilità estetiche, che si dedica subito dopo alla stesura dei «drammi plastici». Durante l'estate del 1917, trascorsa a Capri in compagnia dell'amico scrittore Gilbert Clavel, Depero scrive infatti i testi di *Suicidi e omicidi acrobatici*, *Avventure elettriche*, *Ladro automatico* e *Sicuro*, quattro «drammi plastici» apparentemente concepiti come scenari per balletti teatrali. In realtà, ad un'analisi più attenta, i quattro testi svelano una struttura letteraria piuttosto liminale, molto più credibile come canovaccio cinematografico che come sintesi teatrale⁶. Scrivendoli, Depero pensava piuttosto al cinema, come dimostrano il ritmo serrato, la gestualità e la rapidità eccentrica dell'azione, le esplosioni comiche e acrobatiche, il cambio repentino di situazioni, e in generale tutta l'impalcatura drammaturgica, tipica della logica spettacolare del music-hall e del caffè concerto confluita direttamente in quella cinematografica.

Il primo dramma plastico, *Suicidi e omicidi acrobatici* (luglio 1917, Anacapri), inscena quattro surreali episodi di morte, legati in modo illogico tra loro da personaggi che ricorrono in modo estemporaneo da una sequenza all'altra. Si tratta probabilmente della scomposizione radiografica e caleidoscopica, vista a ritroso nel tempo, di un adulterio che si conclude con un suicidio. Nell'episodio iniziale, intitolato *Precipitazione rossa*, il suicidio di una donna "ricca" è visualizzato tra-

⁶ I «drammi plastici» sono stati ripubblicati, a cura di B. Passamani, nel volume *Depero e la scena*, Martano, Torino, 1970. I manoscritti, conservati tra le carte del fondo Depero del Mart, includono vari disegni e indicazioni sceniche.

mite la metafora scenica di un «occhio rosso fuoco a dischi concentrici verdi tempestato di perle azzurre e gioielli d'oro». La vertigine psichica della donna e quella fisica della caduta vengono trasmessi dalla danza ebbra della donna-occhio, che innesca una precipitazione ritmata e a spirale, ulteriormente sdoppiata tra il suo movimento e quello dell'ombra, fino a concludersi con un tonfo sordo e il risolversi della tempesta cromatica in un unico disco-occhio verde acceso. Lo spazio della scena si sdoppia a sua volta, raccontando, da un lato, la traiettoria fisica e interiore della caduta e, dall'altro, la discesa lenta e regolare di «membrestecche» che danno gli ultimi sussulti di vita alla fine della caduta mortale.

Il secondo episodio, *Spirale umana che sale*, propone una tripartizione dello spazio: la metà anteriore della scena occupata da una scalinata azzurra che scende verso il proscenio, e due scene arretrate verso il fondo, la sala da lettura di un fumatore inondata di luce rossa a sinistra, e una camera da letto matrimoniale verde a destra. L'azione si sviluppa attraverso un ideale montaggio degli spazi: a sinistra, il fumatore di sigaro, individuato dalla gigantesca luce rossa lampeggiante della brace, ride impazzito e si strappa i capelli che diventano saette con cui poi si infilza gli occhi; l'azione si sposta nella scena di destra, dove si innesca una «lotta meccanica tragicomica tra marito e moglie», con brutale deformazione di corpi, strappi di membra e «squarciamenti magici». La lotta coniugale si conclude con il reciproco omicidio corredato da «bellissimi effetti luminosi» applicati al complesso plastico *Lotta tra uomo e donna*, portato fisicamente sulla scena. Il personaggio del Conte, tutto in bianco con bastone, sigaro e cilindro, entra producendosi, con agitazione meccanica e ritmo convulso, in una ripetuta salita/discesa delle scale amplificata dal continuo effetto di accensione/spengimento di un occhio luminoso bianco/nero. Il dinamismo del Conte si blocca ed entrano in scena dei nani bianchi che salgono a spirale nel vuoto alla ricerca della donna in rosso scomparsa nel primo episodio.

La terza sequenza, *Funerale a semicerchio*, presenta di nuovo una scena multipla divisa in un primo spazio antistante, con una pista ciclabile e un canale sulla cui riva giace un cadavere, e altri due spazi uguali in profondità. Il Conte riemerge da un buco nero collocato sulla sinistra. Seguito dai nani bianchi, inscena una grottesca cerimonia funebre con il cadavere, sepolto in una fitta «pioggia d'oro» nello spazio a destra. Con una brusca rottura del ritmo scenico, il Conte impaz-

zisce, mette in fila i nani, uccide il ciclista che percorre la pista, gli ruba il fucile, scompare e riappare per poi uccidere i nani uno ad uno provocando dieci buchi neri nella scena. Il Conte prende infine il posto del ciclista morto, recuperandone l'andamento ondeggiante che raddoppia a sua volta la traiettoria oscillante della barca lungo il canale.

Il dramma si conclude con il quarto episodio, intitolato *Danza degli anelli*, che illustra l'indifferenza e lo scorrimento della vita collettiva. Nell'arena di un circo equestre, compaiono in sequenza i personaggi-tipo che abitano l'universo ludico ed eccentrico dello spettacolo, dalla figura della ballerina, bianca e luminosissima, che esegue il numero di equilibrismo a cavallo, al «ginnasta dorato», al trucco della scomposizione del corpo e della danza delle singole membra, fino all'atleta nero, che conclude la carrellata anche sul piano della simbologia cromatica. Senza alcun nesso di causa effetto, ricompare allora il Conte, sghignazzante, che chiude il dramma in un freddo e grottesco omicidio generale.

Il testo, percorso da una vena surreale e da una comicità a tratti macabra, tradisce l'influenza della poetica tenebrosa di Clavel, autore di scritti onirici dalla vena cripto-surrealista. Lo stesso tema del suicidio sembra derivare direttamente da Clavel, in quanto Depero ha realizzato le illustrazioni per la novella scritta dall'amico poco prima dell'estate caprese, *Un istituto per suicidi*, che si colloca a metà tra futurismo ed espressionismo. Assimilando a suo modo le suggestioni del racconto claveliano, Depero lascia però scaturire immagini, invenzioni, stimoli d'ordine diverso. Il nodo tematico della morte, dell'omicidio, del suicidio o del crimine, viene filtrato dalla visione ludica e cristallina dell'artista, rielaborato attraverso la cultura corrente dell'intrattenimento⁷. Il dramma, infatti, non risiede nella concatenazione narrativa degli eventi, pressoché assente, ma su un crescendo dinamico prodotto dall'accostamento di elementi grotteschi e alogici che si susseguono fino alla definitiva catarsi, rovesciata però in questo caso nella deflagrazione del senso, che viene a coincidere sul piano drammatico con la follia, con la violenza e con la morte.

⁷ Ma è certamente tramite Clavel che Depero ha recepito l'evoluzione del caffè concerto verso la gesticolazione meccanica, frenetica e angolare, ispirata anche dalle prime pellicole del cinema muto, cfr. R. B. Gordon, *Le Caf'conc' et l'hystérie*, «Romantisme», anno XVIII, n. 64, 1989, pp. 53-67.

A questa parabola anti-narrativa corrisponde una progressione dinamica ottenuta attraverso il ricorso a espedienti cinetici e plastici. La suddivisione della scena in spazi e settori narrativi distinti crea sul piano drammaturgico lo stesso effetto del montaggio cinematografico, alternando e legando per successione cronologica piani spaziali e temporali distinti. Depero valorizza l'azione scenica pura, il travolgente presentarsi di cose, atti, performance meccanico-dinamiche, in una iperattiva sarabanda dai toni surreali. L'intero impianto sintetico poggia su un'intelaiatura dinamica fatta di azioni repentine, vertigini, sussulti e cadute, momenti di lotte e inseguimenti, salite, discese, ritmi serrati, agitazioni, scomparse, apparizioni, fino ai numeri acrobatici finali. Depero guarda, in altri termini, al mondo del circo, del varietà e del caffè concerto, all'estetica della sorpresa, all'effetto di improvvisazione ed estemporaneità alla Feuillade o tipica del cinema burlesque francese, trovando nel gusto e nella poetica del dinamismo cinematografico, la componente strutturale del nuovo dramma sintetico, in grado di completare e amplificare l'efficacia e l'incisività cinetica e ritmica della scena plastica.

Il secondo dramma plastico, intitolato *Avventura elettrica* (agosto 1917, Anacapri), riprende la divisione in quattro parti, costruendo un impianto drammatico che lo colloca chiaramente a cavallo tra avanguardia futurista, cinema popolare e gusto espressionista. La struttura, estremamente semplificata, ruota intorno ad un triangolo amoroso, ma in realtà viene sostenuta dall'irrompere nel tessuto diegetico di espedienti formali tipici della poetica futurista, dall'elettricità alla velocità, dallo spostamento dinamico alla vita ultraterrena, componenti tematiche in grado di spezzare e rivitalizzare l'avanzamento narrativo dell'azione.

La scena si apre su una stazione ferroviaria antistante la strada ferrata, l'abitazione del capostazione, un ristorante e un treno in arrivo da cui scende un ingegnere con la mania degli inchini, subito connotato in senso marionettistico e nella direzione di un dinamismo automatizzato. L'uomo si innamora fulmineamente della moglie epilettica del capostazione, anch'essa dunque caratterizzata da un cinetismo meccanizzato e sussultorio. Depero fa seguire l'incontro amoroso da una serie di momenti di generale mobilità compulsiva, violenta e disorganizzata, come percorsi da una corrente di elettricità che scompone l'ordine delle cose, producendo un dinamismo meccanizzato, disorganico, caotico e fine a se stesso: l'uomo fa un inchino attraverso un tavolo, la donna, come fosse una ma-

rionetta a molla, risponde scattando in un inchino in avanti e uccidendo un bambino per la violenza del colpo, gesticola, ordina cibo, mangia e distrugge il ristorante. Alla fine i due salgono su un treno e partono. Il capostazione si accorge della fuga della moglie, diventa furioso, «l'occhio gli si sbarra ingigantito – verdissimo, accesissimo», distrugge la stazione e infine si lancia all'inseguimento del treno.

La seconda parte si apre con un cambio di scena, l'azione si svolge in un'altra stazione, più povera e immersa in un paesaggio naturale. In primo piano due locali sovrapposti, una stanza inferiore con una sedia e una superiore con tre croci a terra e tre ceri. Il capostazione rincorre il treno percorrendo ampi avvallamenti, giri vorticosi e risalite, per poi urtare alle spalle un altro treno e cadere mortalmente su un isolotto di sabbia. La coppia, scesa dal treno, sale su una vettura che precipita poco dopo da un ponte altissimo. Nel locale superiore, si illuminano simbolicamente tre letti con tre croci e si accendono le tre candele. Con un passaggio scenico macabro e alogico, i tre cadaveri, distesi e immobili sull'isolotto, si rianimano, «strisciano, galleggiano, arrampicano, salgono», vengono prelevati da un treno e deposti nei tre letti del locale superiore, tra le candele accese. Nella notte un altro treno carica tre casse da morto e inizia a riattraversare il paesaggio, per poi scomporsi a sua volta sul ponte, lasciando precipitare le tre casse che si arrestano, dondolando, sui fili della corrente elettrica.

La terza parte ruota attorno ai tre cadaveri rivivificati dall'elettricità. Il fronte del palcoscenico è occupato dai locali d'appartenenza dei tre personaggi, l'ufficio del capostazione, la cucina del ristorante e lo studio dell'ingegnere, sovrastati dai fili elettrici con le casse penzolanti. I cadaveri, rianimati dalla scossa elettrica, si muovono meccanicamente e simultaneamente, «a scatti, a giri improvvisi, a tremolio velocissimo, urti e rimbalzi», e si proiettano sussultoriamente ciascuno nel proprio spazio, con movimenti sconclusionati, che li fanno apparire trasfigurati in senso marionettistico. La luce si accende in sequenza da uno spazio all'altro, illuminando prima il capostazione che scatta galvanizzato al telegrafo, suona campanelli, taglia fili e preme bottoni, provocando urti e incidenti fra treni lontani e fughe improvvise di locomotive al sole; poi la moglie nel ristorante, che «dirige e impasta bastonando le cuoche»; infine l'ingegnere che con enormi compassi cambia i progetti disegnando ponti obliqui e strade verticali, in uno

scenario di folle squadernamento plastico. La scena viene assorbita nel buio e tre figure nere trascinano via in catene i tre corpi elettrizzati. Nell'ultima sequenza i tre corpi appaiono nelle tre casse e, con movimenti sussultori e agitazione elettrica, si esauriscono ritmicamente e lentamente fino alla morte.

Depero ricorre al sovrainvestimento ludico e grottesco della morte come espediente che amplifica il contrappunto tra immobilismo e rigidità da una parte, elettrificazione e parossismo dinamico dall'altra. Sull'elemento surreale di una morte svuotata di ogni carica tragica, fa perno l'impianto di una azione orchestrata come una frastagliata trama di inseguimenti, giri, ritorni, precipitazioni, urti, cadute, dondolamenti, scosse, sussulti, lanci, proiezioni, movimenti automatici scanditi da un ritmo meccanico e marionettistico, atti compulsivi privi di contenuto psicologico, accostati e sovrapposti esclusivamente per il loro potenziale cinetico e dinamizzante. Tale scelta formale, tipicamente futurista, trova un naturale allineamento con l'approccio dinamico e rocambolesco dello stile cinematografico della stagione muta, del genere *slapstick comedy* in particolare, perfettamente incarnato dalle produzioni comiche della Keystone.

Il cinema di Mack Sennett, infatti, si basa su una comicità fisica e diretta, fondata sul gesto, sulla mimica e sull'accumulazione vorticoso di gags slegate, prive di un filo narrativo e logico che le tenga insieme, ma accostate in maniera serrata per intensificare l'effetto di un dinamismo autosufficiente e reiterato. Analogamente ai personaggi delle comiche *slapstick*, che si muovono in uno spazio policentrico come corpi elastici, producendosi in slanci, cadute, rimbalzi acrobatici e scatti dinamici, i personaggi deperiani appaiono ridotti allo stato di marionette meccaniche, arrivando così a collimare con l'estetica cinematografica della stagione muta, imperniata su un dinamismo eccentrico organizzato a livello del profilmico con finalità comiche.

Il terzo dramma plastico, *Ladro Automatico* (agosto 1917, Anacapri) è quello che testimonia nel modo forse più evidente la progenitura cinematografica dell'ispirazione deperiana. Il testo è costituito da tre episodi slegati, *Ladro ipnotista*, *Ladro magnete* e *Ladro scattante*, incentrati sul personaggio-marionetta di un ladro automatizzato al centro di situazioni acrobatiche di matrice futurista da un lato, ma immediatamente riagganciabili all'estetica del film poliziesco americano dall'altro.

Nella prima parte, il protagonista compare «incastonato» in un complesso plastico affisso alla parete di un ristorante occupato da sedici avventori seduti a quattro tavoli distinti per colore. Mentre questi ultimi danno le spalle alla parete, il ladro si stacca di soppiatto dalla composizione plastica, fuoriesce dal quadro e li ipnotizza, provocandone una gestualità automatica e subito dopo un comportamento elettrizzato, con lanci di oggetti e azioni incontrollate, fino alla consegna dei loro averi. Mentre gli avventori, ancora incoscienti, abbandonano il ristorante, irrompono con un balzo quattro poliziotti, subito bloccati a loro volta dall'ipnosi del ladro. La scena si conclude con il ladro che apre la giacca, svelando una serie di scomparti in cui dispone in ordine gli oggetti rubati, e poi riprende posizione all'interno del complesso plastico da cui era fuoriuscito.

Nella seconda parte, il protagonista appare in strada, provvisto di un magnete fissato a degli armadi movibili, con cui attira oggetti che vanno a riporsi negli scaffali. Con un macchinario a manovella attira a sé gioielli, orologi e anelli dalla vetrina di una gioielleria, stoffe, vestiti e cappelli da quella di un negozio di abbigliamento, dolci e torte da quella di una pasticceria, provocando la reazione dei tre proprietari, che compaiono armati sulla porta e sparano tre colpi. Con lo stesso stratagemma, il ladro attira a sé le pistole, che rivolte verso i proprietari, sparano e li uccidono, con il simultaneo passaggio cromatico delle tre vetrine dal rosa, giallo e verde al nero, con tre mani rosse che si agitano sintetizzando simbolicamente l'atto di violenza. Ricomparso poco dopo sulla scena con atteggiamento calmo e indifferente, il ladro viene improvvisamente circondato da una squadra di otto poliziotti, ognuno dei quali impugna due revolver; il ladro magnetico punta il dito verso l'alto e al suo gesto tutte le canne vengono attirare in aria, trascinando violentemente con sé i poliziotti e producendo un'esplosione di violenza con sedici cadaveri allineati a terra sulla scena.

Per l'ultima parte del dramma, la scena è divisa su due piani e sviluppata in profondità. Nella parte bassa, è rappresentato un ristorante notturno con un grosso pilastro centrale e sulla sinistra un «buco segreto» ritagliato nel pavimento. Sul piano rialzato, la strada attraversata dalla linea tranviaria, un negozio al centro, un ascensore in corrispondenza del pilastro sottostante. In profondità sulla destra, infine, una seconda linea tranviaria che costeggia un fiume attraversato da un ponte. Il ladro «scattante» esce dai negozi ed è subito circondato da

quattro poliziotti armati, rapidamente seminati con «uno scatto fulmineo nello spazio» che lancia la figura elastica a bordo del tram di passaggio. I poliziotti, presi alla sprovvista, lo inseguono precipitosamente dimenticando i revolver, che rimangono «fermi nel vuoto». Il ladro riappare in profondità, mentre attraversa il ponte, salta sul muricciolo e si lancia nel fiume. La rocambolesca scena si chiude nel silenzio. La sequenza successiva si apre con una nuova apparizione a sorpresa del ladro, che sbuca dalla botola scavata nel ristorante. Derubata una folla terrorizzata, il ladro apre una porta segreta nel pilastro, svelando un ascensore occupato da quattro servi di colore che raccolgono velocemente il bottino. Poi comincia la risalita in ascensore fino al livello stradale, mentre il piano superiore della scena scende, lasciando scivolare verso il basso «tetti, camini, cupole e campanili», fino all'arrivo all'abitazione del ladro «a 3.000 metri d'altezza».

Il legame formale con l'estetica cinematografica emerge nella costante ricerca di un ritmo e di una tensione serrati lungo tutto lo sviluppo drammatico. Nei tre episodi, l'intera catena diegetica, infatti, risulta sostenuta dall'aggancio successivo di sequenze costruite esclusivamente attorno a un momento epifanico e performativo di dinamismo. Si tratta in altri termini di perni di accensione dinamica che innescano l'azione catalizzando il passaggio al momento drammatico successivo, ma che di fatto non hanno la funzione di "raccontare" o "narrativizzare", bensì di scandire la catena diegetica rilanciandone il ritmo e la carica di sorpresa. Anche la scena di chiusura non ha le caratteristiche di un epilogo, né la struttura di un momento catartico finale, ma al contrario potrebbe essere considerata come un nuovo momento di esaurimento dell'azione scenica in corso e apertura della sequenza successiva con i suoi nuovi colpi di scena e rocamboleschi sviluppi.

Questa logica costruttiva fondata sull'assemblaggio-accostamento di sequenze successive coincide concettualmente con il montaggio filmico, assimilando come proprio fondamento strutturale la scrittura cinematografica. Si tratta di una forma di montaggio ancora primitiva e inconsapevole, non utilizzata come vero e proprio meccanismo di produzione di senso, ma investita come espediente costruttivo che vivifica il ritmo dell'azione, la scandisce mantenendola serrata e battente, aprendo e chiudendo delle parentesi spazio-temporali all'interno delle quali il momento teatrale scaturisce dalla simbiosi tra estetica plastico-rumorista,

accensioni dinamiche e logica del colpo di scena, per poi esaurirsi e riaprirsi nuovamente. Tutti e tre gli episodi di questo dramma plastico, dunque, appaiono orchestrati secondo uno stesso modello strutturale, inaugurati da una performance dinamica e a sorpresa del ladro, seguita dall'irruzione rocambolesca della polizia da cui scaturisce un momento di esplosione violenta e dinamica, subito riassorbita da un nuovo espediente dinamico e risolutivo del ladro.

Accanto alla logica del montaggio, Depero integra anche l'espediente cinematografico del colpo di scena, che rilancia l'attenzione disattendendo le aspettative dello spettatore, e il ritmo e la tipologia dell'azione tipica del film poliziesco americano. Nell'approccio deperiano, peraltro, il colpo di scena è una risorsa spettacolare cruciale, nella quale si compenetrano naturalmente la logica cinematografica della sorpresa e l'estetica futurista del complesso plastico. Entrambi i modelli estetici e formali si condensano nell'impianto drammatico per promuovere l'avanzamento dell'azione in senso propriamente futurista da un lato, e squisitamente cinematografico dall'altro. In modo altrettanto evidente, più che negli altri drammi plastici, Depero attinge poi al bagaglio estetico tipico del cinema poliziesco americano, che a partire dal 1911 aveva fatto la sua comparsa derivando direttamente dalla letteratura, gettando fin da subito le basi di una vera e propria formalizzazione di "genere", consolidando e dotandosi di codici di rappresentazione specifici e modelli estetico-linguistici esclusivi. In realtà l'affiatamento immediato tra letteratura poliziesca e cinema è testimoniato fin dai cosiddetti serial del muto.

Il quarto e ultimo dramma plastico, *Sicuro*, che si svolge su una scena dai toni grigio-chiarissimi e con un grande quadrato bianco, riporta a una dimensione essenzialmente magico-meccanico-cinetica. Ad ogni gesto fisico di un «uomo-verde», gli oggetti si animano, si radunano, spariscono, appaiono. Mentre si va formando questa natura morta mobile, automatizzata e geometrizzata, anche il personaggio del quadro si anima e sul grande quadrato bianco si va formando un paesaggio geometrico che, a successivi comandi mimici dell'uomo verde, si scompone e si trasforma. Una composizione cinetica si anima, sviluppata dalla meccanizzazione plastica e automatizzata di tutte le componenti della scena, le quali cooperano per innescare la performance di vita autonoma e automatica degli oggetti, in cui consiste il dramma stesso. Sebbene frammentario, *Sicuro* sembra con-

servare, rispetto agli altri drammi plastici, un sottotesto concettuale ancora autenticamente futurista, fondato su un'idea di spettacolo che poggia sul principio futurista del dramma di oggetti in sé, e dunque molto più vicino a un'idea di "cinematografizzazione del teatro" d'avanguardia, che non all'istanza di un vero e proprio "teatro cinematografico".

La struttura e l'orchestrazione scenica dei «drammi plastici» capresi confermano, in conclusione, l'adesione di Depero a un'estetica teatrale che nasce, rispettivamente, dall'assimilazione del linguaggio del cinema e dall'applicazione dell'approccio plastico-dinamico che caratterizza la sua ricerca futurista. L'universo scenico che ne deriva è improntato su un'economia di dinamismo eccentrico e rocambolesco, tutto giocato sul gesto scattante e automatico, sul movimento rapido, sconclusionato, sussultorio e scandito, su una mimesi compulsiva, meccanizzata e fine a se stessa, sganciata dalla coerenza organica e dalla motivazione psicologica, e investita solo della propria evidenza spettacolare, straniante, e perciò comica, come suggerito dalla celebre riflessione di Bergson sul riso⁸. Le trovate deperiane chiamano in causa uno spazio operativo necessariamente più ampio, sul piano tecnico, di quello offerto dal palcoscenico teatrale e perciò plausibilmente proiettate verso un progetto di tipo cinematografico.

Nel novembre del 1917, infatti, Depero si reca a Roma per firmare un contratto con una casa di produzione cinematografica locale. Si trattava probabilmente di un film tratto dall'adattamento cinematografico di uno o più dei suoi "drammi plastici" o di un semplice progetto di ripresa degli stessi. Lo documenta anche una lettera autografa nella quale Clavel chiede all'amico Depero se sia stato raggiunto l'accordo finanziario e se abbia siglato il contratto per il film. L'accordo non andò a buon fine e i «drammi plastici» non divennero mai materia per il cinema.

Nel 1925, forse in ottobre, Depero si reca a Parigi per l'allestimento della sezione futurista alla grande *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* che, inaugurata in giugno, si protrae fino a dicembre. I futuristi selezionati sono solo Balla, Depero, Prampolini, che presentano sculture, modellini e dipinti installati nelle sale del Grand Palais. Alcuni loro quadri figurano anche

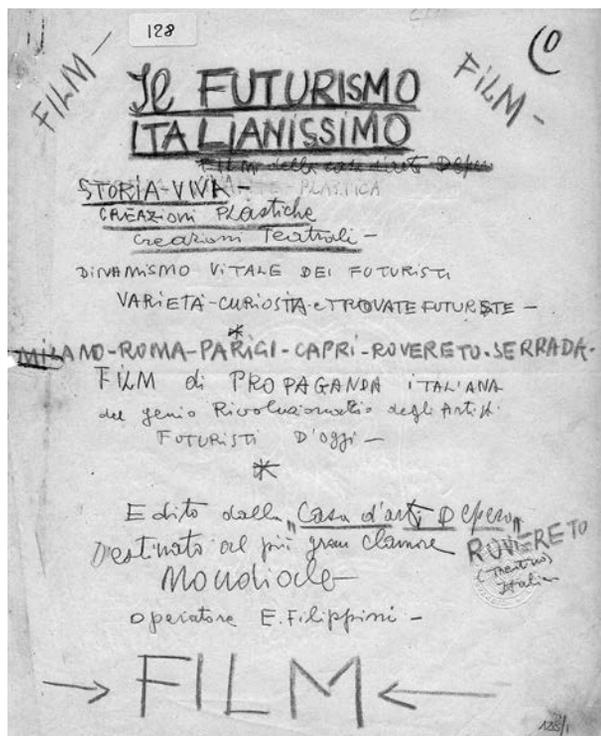
⁸ H. Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

alla mostra internazionale *L'Art d'aujourd'hui* che si svolge in dicembre, con la partecipazione di artisti cubisti, espressionisti, costruttivisti e astratti di diversi paesi, alla Galerie Poznansky. Depero compie il viaggio in compagnia di Marinetti, Balla, Folgore, Orazi, Jannelli e Prampolini. La data esatta e la durata del soggiorno sono incerte, anche perché sembra che Depero sia tornato di nuovo, poco dopo, a Parigi. Nel marzo 1926, redige però un manoscritto intitolato *Parigi avanguardista e futurista (autointervista)*, che rimarrà inedito, in cui raccoglie le sue impressioni parigine, raccontando inoltre i contatti e gli incontri che ha avuto con gli artisti avanguardisti che guardavano con simpatia al futurismo italiano. Verso la fine del manoscritto, Depero scrive: «Anche nel cinematografo le ricerche avanguardiste sono affannose. Il rumeno Gad ha architettato un film audacissimo presso il quale lavorano artisti d'avanguardia francesi, italiani e russi. Ho visto *Entr'acte*, film proiettato alla mostra nel cinema d'avanguardia. Film di velocità, assurdità, esagerazioni esilarantissime di meccanicità proiettata in tutti i suoi splendori. È di Clair in collaborazione col pittore futurista e dadaista Picabia»⁹. Queste due informazioni confermano l'interesse di Depero per il cinema.

Nel primo caso si tratta del regista rumeno Henri Gad, pseudonimo di Henri Fishman¹⁰, che Depero ha potuto incontrare grazie al poeta francese Pierre Albert-Birot presentatogli da Prampolini. Il film in corso di lavorazione era *Le Cabaret épileptique* che Gad terminerà solo tre anni dopo, nel 1928. Depero scrive che vi partecipavano «artisti d'avanguardia francesi, italiani e russi» forse perché Gad gli promise di integrare nel film i suoi progetti futuristi. Il film di Gad meriterebbe comunque di essere studiato per le innovazioni formali e per le sue

9 Il manoscritto è conservato in tre versioni, leggermente diverse, tra le carte del Fondo Depero al Mart (Dep. 4.1.5.). Il testo è di grande interesse, ma gli incontri raccontati da Depero non rientrano nell'argomento di queste pagine.

10 Prima di insediarsi a Parigi, Henri Gad aveva collaborato ai giornali di Bucarest, come «Rampa» e «Clopotul», poi si era inserito nel gruppo avanguardista del settimanale «Contimporanul», fondato nel 1922 da Ion Vinea e Marcel Janco, che pubblicava scritti di Breton, Marinetti, Arp, Eliade, Klee, ecc.



Il primo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)

Il film ha per sottotitolo *Film di propaganda italiana del genio rivoluzionario degli artisti futuristi d'oggi* e prevede una serie di sequenze slegate che illustrano il «dinamismo vitale dei futuristi», cioè le esperienze esemplari della loro attività, dalla pittura alla scultura, dall'arte decorativa al tea-

affinità con le tematiche futuriste¹¹. Nel secondo caso, dopo aver assistito alla proiezione di *Entr'acte*, Depero reagisce con grande rapidità, annunciando già nel marzo 1926, con una nota sulla rivista futurista «L'Antenna» di Milano, l'imminente realizzazione di «un originissimo film futurista che sarà proiettato nelle principali città del mondo»¹².

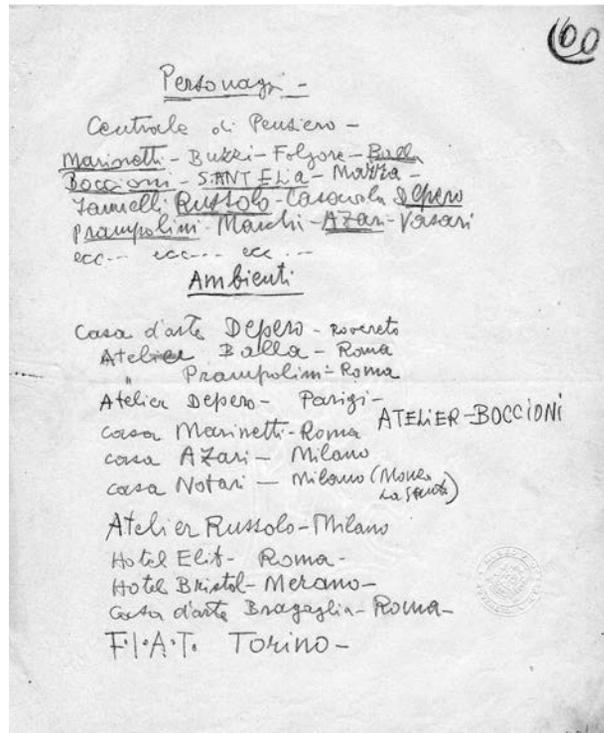
Di questo primo progetto realmente cinematografico, intitolato *Il Futurismo italianissimo* e mai giunto a realizzazione, resta una inedita sceneggiatura manoscritta, tracciata con il caratteristico gusto deperiano per il gioco formale dei caratteri grafici e la composizione lu-

¹¹ Una copia del film è conservata nella sezione «domaine audiovisuel» della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi.

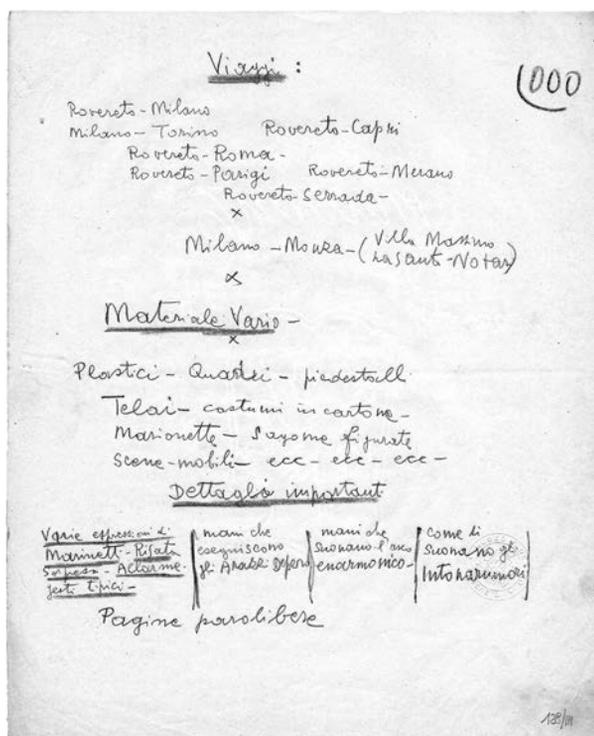
¹² Notizia pubblicata su «L'Antenna», a. I, n. 1, 25 marzo-9 aprile 1926.

tro, dalla musica alla scultura, restituite attraverso fatti di «storia viva» e «creazioni plastiche e teatrali». Depero promuove quindi a sua volta un approccio tautologico della realtà che appartiene al genere del film etnografico poiché si tratta di rendere la totale alterità di un microcosmo che vive sulla base di una cultura della creazione d'avanguardia.

In altre parole, sul modello compositivo del film *Vita futurista* rielaborato in termini di film-performance, i personaggi sono i futuristi stessi, il loro gruppo è la cosiddetta «Centrale del Pensiero». Presentati in successione negli ambienti del loro lavoro quotidiano, i futuristi sono filmati alle prese con il rito della creazione: la carrellata inizia con Marinetti che declama su uno sventagliamento di *Zang Tumb Tumb* sul fondo; poi appare Russolo che suona i suoi strumenti intonarumori, dipinge nell'officina, che è il suo studio milanese sotto i tetti, e tiene conferenze con accompagnamento al piano di Casavola; Depero, che si introduce indossando il gilet futurista e poi guida nella sua Casa d'Arte a Rovereto, nei vari saloni e reparti del laboratorio, in cui sono previsti dettagli ravvicinati delle mani al lavoro, cui seguono riprese di «personaggi meccanici», dei *Balli Plastici*, dei complessi plastici motorumoristi, delle sue prime affiches e architetture pubblicitarie, una spiegazione del ritratto psicologico, collegata a una visione di Azari in volo, ma anche scene di vita vissuta come i «futuristi al



Il secondo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)



Il terzo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)

Savini», «Depero in montagna», un «banchetto futurista», «Marinetti al mare», ecc.

Altre sequenze prevedono l'associazione in montaggio di inquadrature descrittive legate a opere di Balla, con un cane che cammina e a seguire l'immagine del quadro *Dinamismo di un cane al guinzaglio* e, ancora, quella di mani che suonano, e a seguire il quadro *Le mani del violinista*; lo studio di Prampolini viene ricostruito con quadri, opere plastiche e scenografie teatrali; i futuristi del quotidiano «L'Impero», Mario Carli, Armando Mazza e Emilio Settimelli vengono colti al lavoro mentre escono ed entrano nella

redazione del giornale; il teatro sintetico è reso con uno spettacolo organizzato da Marinetti nel teatro di Anton Giulio Bragaglia e l'immaneabile celebrazione di Boccioni e di Sant'Elia è proposta attraverso le loro opere. Il film è anche una celebrazione dell'arte-vita del futurismo che non considera l'attività creativa come un mestiere specialistico e professionale separato dalla quotidianità.

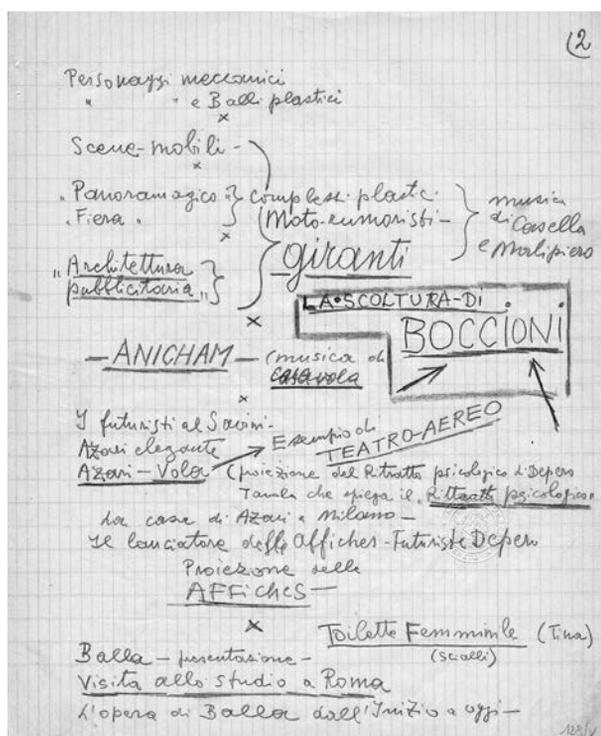
L'articolazione sintattica del film avviene per semplice giustapposizione additiva. Dopo la presentazione dei futuristi e della loro produzione più rappresentativa, la macchina da presa stacca e ci si trova negli spazi eccentrici del Cabaret del Diavolo, all'Hotel Elif di Roma, interamente allestito da Depero; un altro stacco e Depero immagina di trovarsi a un banchetto che celebra il successo dei futuristi

a Parigi. Il film termina con un caleidoscopio di inquadrature che legano dinamicamente immagini eterogenee dell'opera deperiana nei vari campi d'applicazione, dalle marionette alla danza, ai cartelli pubblicitari, alle glorie plastiche, all'arredamento e al mobilio, fino al passaggio celebrativo di un «corteo futurista mascherato» che Depero vuole come «chiusa magica geniale», ma di cui non resta documentazione. La formula utilizzata, tuttavia, lascia supporre che Depero abbia voluto rispondere in modo puntuale al film *Entr'acte* di René Clair e Picabia.

Ricostruita approssimativamente dal manoscritto di otto pagine, la sinossi de *Il futurismo italianissimo* suggerisce che l'artista pensasse a una pellicola estremamente dinamica sul piano ritmico e formale, ben ragionata e articolata nell'ordinamento e nella coordinazione delle sequenze. La ripresa sarebbe stata affidata al cineoperatore Emidio Filippini, fotografo e amico di Depero, con passate esperienze cinematografiche. Pur mancandogli, invece, un'esperienza diretta in un campo diverso da quello dello spettatore affascinato dal potere cinematografico di manipolazione della realtà, Depero esprime una grande sensibilità dell'organizzazione visiva delle immagini e una ricerca di produzione di senso attraverso il meccanismo del montaggio. In linea con il dinamismo eccentrico e il coordinamento alogico con cui aveva già concepito i "drammi



Il quarto foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)



Il quartultimo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)

enarmonico»; «Come si suonano gli intonarumori». Sembra che pensasse a un montaggio associativo, privo di una finalità narrativa ma in grado di puntare sulle analogie plastiche e grafiche delle diverse inquadrature, modulando il passaggio dall'una all'altra attraverso l'elemento ritmico del movimento. Lo scopo doveva essere quello di costruire un'epopea per immagini dell'esperienza futurista, sintetizzata dai suoi rappresentanti al lavoro o al centro dell'evento creativo o ancora citati attraverso l'impatto destrutturante della loro ricerca specifica, come nel caso dei quadri di Balla montati per accostamento analogico a immagini della realtà in movimento per descrivere la rivoluzione formale da lui apportata alla lettura estetica del dato fenomenico.

plastici" del 1917, nelle sequenze finali Depero prevede che la macchina da presa si muova in maniera antinaturalistica, emulando, attraverso un montaggio rapido che costruisce una catena visiva al di fuori delle regole di spazio e tempo, i meccanismi sciolti del pensiero, che passa incontrollato da un oggetto all'altro, da una visione all'altra.

In uno degli appunti del manoscritto, Depero parla di «dettagli importanti» e affianca quattro scene così sintetizzate: «Varie espressioni di Marinetti: risata, sorpresa, allarme, gesti tipici»; «Mani che eseguiscono gli arazzi di Depero»; «Mani che suonano l'arco

Il tono del film, volutamente epico, assume così un valore propagandistico grazie alla specificità delle personalità rappresentate, chiamate a restituire la multidisciplinarietà dell'estro futurista e l'estrema varietà dei campi d'applicazione sperimentati. Attraverso il potere associativo del montaggio, presumibilmente concepito in misura serrata, Depero traccia l'immagine di una personalità futurista di gruppo, una sorta di ritratto molteplice di un corpo collettivo d'avanguardia, un'umanità distinta per genio e audacia che si spinge agli estremi della creazione diventando quasi una comunità etnografica a parte, una tribù dell'arte che vive in uno spazio sociale separato dal mondo corrente e regolato da un sistema di valori autonomo.

L'incontro parigino con le avanguardie europee, occasionato dall'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, non può che rilanciare l'interesse dei futuristi per una ricerca cinematografica che corrisponda alla specificità delle loro idee. Nel 1926 Marinetti pubblica un nuovo testo teorico, rivendicando polemicamente contro l'avanguardia francese il primato futurista sul



Il terzultimo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)



Il penultimo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)

cedente del film *Voyage au Congo* realizzato poco prima da Marc Allégret, durante un viaggio con lo scrittore André Gide in Africa equatoriale. Il film francese non era ancora uscito, ma Gide aveva pubblicato nel gennaio 1927, presso l'editore Gallimard e con lo stesso titolo, il diario del viaggio raccontando egualmente del film che era stato girato con un grande rispetto per i popoli africani.

Il film *Equatore* viene concepito da Depero come una sorta di moderno reportage documentario nelle colonie dell'Africa, dal Congo Belga alla Somalia italia-

cinema «astratto e puro»¹³. Verso la metà del 1928, a tre anni di distanza dalla prima sceneggiatura, Depero annuncia un altro progetto cinematografico, il viaggio-film *Equatore*, da girare in Africa da maggio ad agosto dello stesso anno, nel corso di un periplo da Dakar a Mogadiscio. Anche in questo caso, ne traccia un «abbozzo-programma» che documenta tutta l'organizzazione capillare che precede il progetto, testimoniando l'entusiasmo e la determinazione con cui intraprende l'impresa. Come per il progetto precedente, non riuscirà però a trovare i fondi necessari alla realizzazione.

Va appena segnalato l'ante-

13 F. T. Marinetti, *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*, in «L'Impero», Roma, 1 dicembre 1926.

na, che avrebbe dovuto restituire, con spirito didattico, il folklore, il clima dei paesi esotici, l'atmosfera tipica e primitiva della vita indigena, dall'attività della caccia alle discipline dell'arte autoctona, e infine l'operatività delle missioni cattoliche sullo sfondo del vissuto quotidiano nelle colonie. Depero avrebbe assunto la direzione artistica del progetto, mentre il tenente d'artiglieria friulano Lucchese, dotato di un'esperienza pluriennale nei paesi tropicali, avrebbe ricoperto il ruolo di guida tecnica, capo caccia e interprete; il conte colonnello Biego di Costalbissola, infine, aviatore militare reduce della guerra d'Africa e della Grande Guerra, si sarebbe occupato della segreteria generale. Depero non lascia appunti di sceneggiatura, ma un programma di viaggio scrupoloso, completo di previsioni di spesa, organizzazione dei finanziamenti, ripartizione dei fondi per l'alloggio, l'equipaggiamento e i mezzi di locomozione, tracciati e indicazioni dei percorsi e degli itinerari.

L'unica nota di sceneggiatura documenta la volontà di Depero di evidenziare il potenziale espressivo del mezzo cinematografico sfruttandone al massimo gli espedienti antinarrativi, come la sovrapposizione e la compenetrazione, a cui ricorre per connotare in via associativa la componente dell'esotismo, del dettaglio di colore, dell'elemento folklorico, culturale e rituale che descrivono la natura



L'ultimo foglio autografo della sceneggiatura per il film *Il Futurismo italianissimo* di Depero (marzo 1926. Archivio MART)

indigena e “altra” del profilmico. Depero pensa a un approccio oggettivo, di taglio documentaristico, che escluda ogni psicologismo borghese o residuo di rappresentazione narrativa, senza per questo rinunciare a restituire la verità etnica e la natura antropologica delle culture attraversate.

Prevede così scene di «teatro negro» e cerimonie indigene con riti di matrimoni e funerali soffermandosi, ad esempio, su una sequenza giocata sull’opposizione dialettica tra l’immagine ritmica del passo lento e flessuoso degli animali esotici, come il cammello, il leone e la tigre, e quello meccanizzato e cadenzato delle nuove creature generate dalla catena industriale, come la locomotiva e le eliche ruotanti degli aeroplani. Sullo stesso principio, segue una scena analoga basata sulla contrapposizione compenetrata tra il lento e fluido scivolamento di piroghe e zattere lungo il fiume e, in contrasto, la traiettoria scandita e accelerata di biciclette e automobili in strada. In ogni caso, la novità nell’approccio rappresentativo risiede nel superamento del livello di mera messinscena e nella presa diretta di un dato di realtà integrale e non ricostruito, né manipolato. Sebbene mai portato a termine, il progetto testimonia ancora una volta l’intraprendenza deperiana e la sua sensibilità naturalmente cinematografica, ulteriormente consolidatasi a contatto con le correnti avanguardistiche parigine, una sensibilità che era già affiorata nei suoi «drammi plastici» e che qui emerge con grande visionarietà e, al tempo stesso, con un forte senso dell’effetto documentario.

Anche il soggiorno newyorkese compiuto tra il 1928 e il 1930 deve essere stato vissuto con uno spirito d’osservazione e un’accelerazione percettiva di umore tutto cinematografico. Giunto a Manhattan sulla nave Augustus, Depero viene sopraffatto immediatamente da un’entusiastica euforia per «questa metropoli d’acciaio e d’ardimento», come si legge nelle cartoline che invia agli amici. Alloggia in una pensione che trasforma in un *Center of futuristic creation* demolendo i vecchi bagni, riverniciando le porte, quando non gira di notte per le strade della città. Dipinge quadri con una visione esaltata di New York in cui appaiono «palazzi compenetrati, luci raggianti...». La prima mostra è alla Guarino Gallery con quadri, arazzi, disegni, manifesti e cuscini; nei due anni successivi presenterà altre mostre con bozzetti pubblicitari, progetti d’architettura e allestimenti. Disegna paralumi, ferri battuti, costumi per gli spettacoli di varietà del Teatro Roxy e copertine per la rivista cinematografica «Movie Makers». Non riesce però a

stabilire rapporti costruttivi con l'avanguardia americana, allora totalmente calamitata dalla sperimentazione surrealista. L'esperienza newyorkese consolida piuttosto il livello ormai avanzato di una ricerca ampliata a livello interdisciplinare.

Depero frequenta assiduamente i teatri musicali di Broadway e le sale cinematografiche. Racconterà in particolare di due film, uno sul tema delle mani come strumento espressivo autonomo, l'altro su New York che definisce come «una sinfonia dei grattacieli». Si tratta forse di una nuova diffusione del film documentario di Charles Post Mason, *Greater New York by Day and by Night: The Wonder City of the World*, in cui i movimenti inabituali della cinepresa, combinati con angolazioni visive insolite ed eccentriche, traducono la possanza e la dimensione colossale delle forme urbane della metropoli americana. Depero scrive una bozza di progetto di *New York - Film vissuto. Primo libro parolibero sonoro*, accompagnato da due dischi, con dedica all'amico fotografo torinese Arturo Benvenuto Ottolenghi, un simpatizzante del futurismo. Poi riprende le fila della riflessione teorica sul mezzo cinematografico centrando l'argomento e stabilendo una corrispondenza diretta tra cinema e pittura moderna. Scrive così il testo *Il cinematografo e la pittura dinamica d'oggi*, datato "New York, 22 novembre 1929" e destinato alla rivista americana «Movie Makers», che verrà tradotto ma mai pubblicato.

L'artista riconosce ufficialmente al cinema il merito di aver «velocizzato la nostra impressionabilità», abituando la percezione a ritmi rapidi, serrati e improvvisi, a simultaneità repentine e contrasti d'immagini, a salti temporali e spaziali che trasportano «dalle meraviglie di una foresta africana alla stazione climatica più mondana; dal mare al monte; dal piccolo lago all'oceano sconfinato, dalla cittadina tutta silenzio alla metropoli rumorosa». Il cinematografo è diventato, in altri termini, l'equivalente visivo dello slancio immaginativo moderno, lo spazio sensibile nel quale trova concretizzazione lo sviluppo del nuovo spirito d'osservazione e dello sguardo percettivo moderno, potenziati dalle scoperte scientifiche e dal progresso tecnologico e abilitati a spaziare in una dimensione di realtà espansa, incapaci ormai di «localizzare la propria attenzione grafica per delle ore su un'immagine unica e statica». Depero ne trae la convinzione che «il cinematografo sia il maestro suggeritore del dinamismo pittorico che impera in tutta l'arte mondiale». Cita l'opera pionieristica di Balla, che con *Le mani del violini-*

sta e *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, attirò accuse di «trucco cinematografico» e «insano acrobatismo pittorico», segnando invece i primi passi di una pittura volta a «fissare sulla tela con sensibilità tutta nuova e sorprendente, un fenomeno grafico di visione in moto».

Secondo Depero, l'insaziabile ansia dei pittori futuristi verso la cattura dell'energia in circolazione nel divenire dell'evento dinamico è stata fin dalle origini nutrita dalla velocità del cinema, che ha depositato la propria sorprendente forza espressiva sulla moderna cultura visiva già sedimentata nell'esperienza impressionista, divisionista e cubista, nutrendo uno slancio estetico inedito che si concretizza nel dinamismo plastico. Riprendendo la riflessione di pochi anni prima, Depero accosta per evidenza cinema e pittura futurista, parlando della «scompaginante rivelazione di una pittura cinematografica, eruttata dall'avvento dinamico e meccanico della nostra vita» e conclude il testo con un'equazione lampante, secondo la quale il «quadro antico sta al quadro futurista come una vecchia sbiadita fotografia di cinquant'anni fa sta al film dinamico parlante di oggi»¹⁴.

Tornato in Italia, Depero si aggira ansioso a Milano. Prepara nuove mostre e tiene conferenze nelle più celebri istituzioni milanesi, l'Umanitaria, il Convegno, il Lyceum, ma è come se fosse ormai preda di una nostalgia del superattivismo americano, cioè preso dalla malinconica coscienza di un vitalismo accelerato esperito come finalmente possibile. Nei ritmi della metropoli, ma anche nell'innovativo teatro popolare americano, ha intravisto un approccio rapido, dinamico, costantemente mutevole ed estemporaneo, intrinsecamente vicino alle logiche costruttive del film. A ulteriore conferma della fascinazione cinematografica esercitata su Depero dalla realtà e dalla cultura newyorkese, una volta in Italia l'artista continua a lavorare sul progetto *New York – film vissuto*, con l'idea di riassumere la sua esperienza americana in un libro-raccolta di testi, fotomontaggi, fotografie e incisioni sonore. Il progetto, come i precedenti, non verrà mai realizzato.

Ma, oltre a nutrire la dimensione teorica, l'entusiasmo per la natura ultradi-

¹⁴ Il testo sarà successivamente pubblicato in italiano sul numero unico «Futurismo», rivista edita da Depero nella primavera del 1932. Lo scritto è ora ripreso nel volume di F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, cit., pp. 133-134. Vedi anche il catalogo *Come un film*, Casa d'Arte Depero, Rovereto, 2019.

namica dell'esperienza newyorkese si sedimenta anche nella pratica operativa. Tra il 1933 e il 1934, Depero riprende e adatta i manoscritti americani pensati per il progetto *New York – film vissuto*, facendone una serie di «testi cinematografici» singoli: *Auto-film Depereclame*, redatto in quattro versioni; *Il giorno e la notte, vita vissuta + trasfigurazione sognata, film*; *Alla conquista del trionfo, film*, poi modificato in una nuova sceneggiatura dal titolo *Gloria conquistata*, che rimarrà incompleta. In ciascuno dei testi Depero inserisce esplicitamente la definizione «film», chiarendo in modo esplicito la chiave di lettura all'interno della quale vuole costruire il proprio regime espressivo. Il filo conduttore che lega i testi è la volontà di “rappresentare” la propria vita in chiave cinematografica, con ritmi discontinui, ellittici e spezzati, accentuando la dimensione visivo-figurativa della struttura testuale, più che la sua concatenazione narrativo-diegetica. Il trattamento cinematografico riservato alla narrazione accentua l'idealizzazione epica dell'artista come individuo eletto, destinato alla gloria, intimamente ed entusiasticamente immerso nel flusso della propria vita come nelle pagine di un romanzo. La sceneggiatura *Gloria conquistata* comporta i personaggi, pudicamente nascosti dietro pseudonimi, di Marinetti, Diaghilev, Massine. La sintassi filmica è intesa come susseguirsi di stati d'animo e compenetrazioni liriche. L'ultima scena del manoscritto incompleto prevede una gara di nuoto tra Pinocchi di legno nel mare di Capri.

Anche quando parla di arte teatrale o di spettacoli di marionette, la tensione creativa di Depero si proietta verso un linguaggio scenico interiormente dotato di quella “novità del cinema” e soprattutto, come aveva detto Ricciotto Canudo della sua capacità di «sintesi linguistica delle arti», di essere un'arte globale: dalla fotografia alla pittura o alla musica, di fatto tutte parti integranti dell'esperienza artistica deperiana. Ma sono soprattutto il senso del fluire dinamico della vita e l'idea di esistenza come durata e continuità interiore che organizzano, a ben guardare, l'approccio concettuale di Depero, orientando la sua interpretazione del rapporto tra arte e vita verso quella direzione spontaneamente cinematografica con la quale l'artista declina sempre l'espressione artistica. In tal senso, la dimensione riflessiva di Depero e la sua naturale propensione verso il linguaggio cinematografico come spazio privilegiato della continuità e della vita dinamica, mostrano una matrice evidentemente bergsoniana, e una lampante vicinanza

all'idea filosofica secondo cui soltanto la coscienza, agendo come uno sguardo esteriore in grado di strutturare e organizzare nella durata, è in grado di produrre il flusso di una continuità, stabilendo connessioni tra istanti immobili e isolati e dando così senso al tempo.

Nell'ultimo capitolo de *L'évolution créatrice* (L'evoluzione creatrice), lo stesso Henri Bergson paragona il principio organizzativo dell'intelligenza al cinematografo, perché, come quest'ultimo, l'intelligenza estrapola dal divenire delle "istantanee" e cerca di riprodurre il movimento mediante la successione di tali immagini spezzate e immobili, mettendo in atto una sorta di principio cinematografico interiore¹⁵. Come nel cinematografo il principio dinamico risiede nella natura tecnica del mezzo, che innesca lo scorrimento materiale della pellicola, allo stesso modo nella nostra esperienza percettiva esso risiede nella coscienza e nel suo meccanismo interiore di strutturazione dell'istante nella durata, superandone l'immobilità nella continuità e organizzandone il flusso in un divenire astratto, uniforme e invisibile, situato al fondo dell'apparato stesso della conoscenza. Depero appare intimamente votato allo stesso obiettivo creativo: inseguire il principio dinamico del linguaggio cinematografico nell'arte per inoculare nell'espressione figurativa quella continuità e quella durata vitale che appartengono alla dimensione transitoria dell'esistenza e non al regime immobile della rappresentazione. In altri termini, ricostruire in nuce, nei limiti del quadro o nello spazio scenico o nel microsistema del teatro di marionette o sul set di un film, l'ingranaggio intellettuale che produce la conoscenza.

15 L'impostazione bergsoniana delle ricerche futuriste sul tema del movimento risale alle origini. Com'è noto, nella fase iniziale della sua riflessione sulla poetica futurista dell'arte, U. Boccioni aveva letto la scelta antologica degli scritti di H. Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, traduzione di G. Papini, Carabba, Lanciano, 1909.

Una sinfonia poliespressiva: cinema, futurismo e percezione sinestetica

Rossella Catanese

L'avanguardia futurista ha elaborato una propria riflessione sul cinema come medium ibrido, crocevia di linguaggi ed espressioni artistiche; il presente saggio intende proporre un'analisi dell'esperienza sensoriale nel cinema futurista.

Il futurismo, movimento d'avanguardia che ha esplorato differenti settori dell'arte, della comunicazione e del sapere, si è interessato al cinema in funzione della complessità dei rapporti tra società e tecnologia: allo stesso tempo, il cinema rappresentava un'altra opportunità di creare nuove connessioni tra i sensi cercando corrispondenze e complementarità nell'ambito della percezione sensoriale.

Tale corrispondenza tra modalità sensorie implicate dall'arte è stata definita sinestesia¹. Il termine definisce una particolare condizione neurologica, che descrive un'insolita e potente corrispondenza tra i diversi sensi: uno stimolo sensoriale abitualmente percepito da un senso viene esperito simultaneamente da un altro, che può dare, per esempio, la sensazione di annusare dei colori o ascoltare profumi. Questa peculiarità nella condizione percettiva non descrive esclusivamente un disordine cerebrale, ma semmai un complesso paradigma di mescolanza dei sensi, a cui contribuiscono sia l'ibridazione mediale che l'arte sperimenta-

¹ Per una panoramica sul concetto di sinestesia, si vedano: R. E. Cytowic, *Synesthesia*, MIT Press, Cambridge - London, 2002; M. Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia: dalla questione Molyneaux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata, 2005; M. Córdoba Serrano, D. Riccò, S. A. Day (a cura di), *Synaesthesia: theoretical, artistic and scientific foundations*, Fundacion internacional Artecittà, Granada, 2014.

le. Diversi esperimenti tra arte e scienza hanno descritto la sinestesia e hanno mostrato come entrambe le aree dello scibile si siano avvicinate a questo fenomeno che definisce sia un problema cerebrale che una tendenza artistica.

Nei suoi primi anni, il giovane cinematografo permetteva al pubblico di provare emozioni profonde e intense, che rispondevano allo stimolo di una modalità sensoriale con sensazioni pertinenti diversi ambiti percettivi². Fin dalle sue origini, il medium cinematografico proponeva un linguaggio ludico e ricreativo che rispondeva alle aspettative di un intrattenimento popolare. Eppure, anche il cinema diveniva oggetto di riflessione dei movimenti d'avanguardia, ovvero di quei gruppi di artisti che tentavano innovazioni estetiche radicali come modo d'espressione di una cultura moderna. Infatti, all'epoca delle avanguardie artistiche, gli artisti esploravano forme alternative di espressione e questo valeva sia per la pittura che per altri linguaggi, come il cinema. I film dei registi d'avanguardia volevano sondare le possibilità tecniche del medium contribuendo all'evoluzione nel campo del linguaggio cinematografico, creando opere distanti dalle convenzioni narrative codificate e maggiormente indirizzate ad attitudini e metodi sperimentali. La prima di queste avanguardie ad aver reso pubblici i propri manifesti programmatici è stata il *Futurismo*, fondato da Filippo Tommaso Marinetti il 20 febbraio del 1909, con la pubblicazione di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* sulla prima pagina del quotidiano parigino *Le Figaro*. Il manifesto dava alla luce un movimento artistico che ha definito una nuova tipologia di gruppo intellettuale, nonché artefatti radicalmente moderni, che hanno scolpito nuovi confini tra arti e linguaggi, secondo un approccio innovativo, orientato alla società di massa e alle sue abitudini culturali. Lo scopo era di dare un taglio netto con la storia, fare tabula rasa del passato, in un'attitudine dichiaratamente provocatoria, che rimandasse anche a riferimenti alle scoperte scientifiche coeve³.

² Per le relazioni tra cinema e sinestesia, si veda: R. Catanese, F. Scotto Lavina e V. Valente (a cura di), *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2019.

³ G. Berghaus (a cura di). *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, p. 1.

La combinazione ibrida di diversi ambiti estetici, nonché di esperienze sensoriali, è uno dei più importanti contributi della poetica futurista: infatti, i futuristi hanno lavorato sia su diversi media che su settori estetici differenti. I loro manifesti coprivano un vasto insieme di media e di linguaggi artistici, compreso letteratura, pittura, scultura, teatro, radio, grafica, perfino la cucina⁴. Le proposte culinarie futuriste erano ironicamente provocatrici e miravano a distruggere il prestigio della cucina italiana tradizionale al fine di ottenere la creazione di un'umanità moderna in un mondo altrettanto moderno. Secondo le ricette futuriste, infatti, le pietanze devono seguire finalità visive, in una concezione del gusto artificiale e assurda, in cui i tradizionali utensili andrebbero rimpiazzati con un equipaggiamento tecnico-scientifico, come lampade a raggi ultravioletti, ozonizzatori ecc., per modernizzare le formule culinarie con l'innovazione scientifica. Questo interesse per la cucina riflette sul gusto come uno dei numerosi ambiti sensoriali che gli artisti futuristi volevano impiegare, sottolineando il valore e il significato delle esperienze sensoriali futuriste. Infatti, il futurismo fornisce una varietà di esempi che si riferiscono a diversi ambiti percettivi, o che si applicano a questi sensi attraverso le loro performance, i loro scritti, le loro opere d'arte.

Nell'ambito delle arti dello spettacolo, il concetto ottocentesco wagneriano di *Gesamtkunstwerk* (dal tedesco 'opera d'arte totale') combinava discipline come danza, musica, scenotecnica e mirava al coinvolgimento armonioso di tutti i sensi. La definizione della sinestesia nel linguaggio della poesia è un'eredità del decadentismo francese, di matrice simbolista, ma Marinetti fu in grado di combinare le nozioni di sinestesia e opera d'arte totale nel concetto di "simultaneità", concetto che si riferisce alla stimolazione contemporanea di olfatto, gusto, udito, vista e tatto⁵.

⁴ «Questa nostra cucina futurista, regolata come il motore di un idrovolante per alte velocità, sembrerà ad alcuni trepidi passatisti pazzesca e pericolosa: essa invece vuole finalmente creare un'armonia tra il palato degli uomini e la loro vita di oggi e di domani». F. T. Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano, 1989 (ed. or. 1932), p. 33.

⁵ «Gli artisti dei movimenti futuristi, Dada e poi surrealisti ritenevano che i loro sensi inferiori dovessero essere rivitalizzati dopo la morte temporanea. Secondo loro si era data troppa enfasi alla visione (attraverso il museo) al punto di trascurare i sensi inferiori». Mia traduzione da: C. Verbeek, *Prière de toucher! Tactilism in Early Modern and Contemporary Art*, «Senses & Society», vol. 7 (n. 2), 2012, p. 227.

Nel mescolare allo stesso tempo uno stimolo multisensoriale e un'opera d'arte interdisciplinare, i futuristi hanno dimostrato la propria dirompente eredità del *Gesamtkunstwerk*. Anche il cinema era visto come una sorta di opera d'arte totale: l'ultimo stadio di un vasto campionario di *mirabilia*, come Panorama, Panoptica e simili dispositivi immersivi dell'Ottocento dedicati all'espansione dell'esperienza visuale.

Sia l'immersività dell'arte che le sue forme multidisciplinari promosse dai gruppi d'avanguardia sono direttamente connesse con il processo artistico della sinestesia: alcuni degli artisti dell'avanguardia futurista, infatti, provenivano da diversi settori dell'arte (ad esempio, Luigi Russolo giunse ad interessarsi di musica dopo precedenti esperienze in pittura e poesia) per arrivare a sperimentare alcuni percorsi creativi in modalità radicalmente innovative. Non è casuale il fatto che, anche nel caso di diverse e successive esperienze cinematografiche nate in seno ai circuiti delle avanguardie, questi autori provenissero spesso da un variegato contesto artistico e culturale di formazione (pittura, scultura, architettura, letteratura, ecc.), in cui l'approccio al medium cinematografico non veniva da una conoscenza tecnica del mezzo ma dal fascino esercitato dalle novità lessicali del linguaggio; anzi, in qualche modo questo elemento forniva una diversa spontaneità, mostrando un approccio diretto e meno mediato da percorsi convenzionali. Semmai, l'interesse per il cinema scaturiva dalla suggestione per le sue enormi potenzialità in quanto arte cinetica.

Il concetto di relazione sinestetica è al centro della ricerca del compositore Alexander Scriabin, che scrisse il suo *Prometheus* (1911) per una tastiera a colori, con la finalità di esprimere la corrispondenza tra tonalità e sfumature cromatiche, ispirandosi agli esperimenti precedenti dell'organo a colori di Louis-Bertrand Castel, nel diciottesimo secolo. Entrambi ispirarono i contributi, precedenti all'esperienza futurista, dei fratelli Ginanni Corradini (in seguito noti come Arnaldo Ginna e Bruno Corra), la musica cromatica⁶. La svolta sinestetica di Ginna e Corra potrebbe essere descritta come lo sviluppo di una riflessione su colore e astrazione che emerge dalla tendenza generale del nuovo secolo verso una sorta

⁶ R. Catanese, *Prospettive ed esperimenti nel cinema futurista*, «Avanguardia» n. 42, 2009, p. 116.

di «training sensoriale» finalizzato a educare lo spettatore verso una nuova armonia estetica⁷.

Tra gli artisti futuristi, Carlo Carrà pubblicò il manifesto *La Pittura dei Suoni, Rumori, Odori*, dedicato al coinvolgimento di tre sensi: vista, udito, olfatto. Carrà ratifica come le tele futuriste intendevano esprimere una corrispondenza fra diversi campi sensoriali:

Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc.⁸

I luoghi e le istituzioni menzionati da Carrà richiamano le mire utopistiche e simboliche dell'avanguardia, in particolare la finalità di mescolare arte e vita quotidiana, per suggerire un'ancora più immersiva esperienza visiva dei quadri futuristi. In letteratura, Marinetti ha teorizzato e applicato l'«analogia» come estrema possibilità della metafora letteraria, in una diretta trasposizione sinestetica di modalità, definendo una nuova grammatica nonché un panorama inedito e totalizzante per la letteratura: «L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policrono, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia»⁹.

7 Sul tema dell'armonia estetica del colore, si vedano: A. Ronetti, *La "Musica cromatica" come training sensoriale nelle sperimentazioni futuriste*, «Quaderni del CSCI», n. 13, 2017, pp. 25-32; J. Yumibe, *Harmonious Sensations of Sound by Means of Colors: Vernacular Color Attractions in Silent Cinema*, «Film History» vol. 21, n. 2, 2009, pp. 164-176.

8 C. Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori*, Manifesto futurista, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1913.

9 F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1912.

Se già l'arte futurista della scenografia ha portato alla reinvenzione dello spazio scenico, rimuovendo i confini tra osservatore e immagine spaziale, come nel caso di Enrico Prampolini (che ha rimpiazzato lo scenario dipinto con un'architettura scenica dinamica ed elettromeccanica, implementata da un motore ed elementi plastici e luminosi)¹⁰, l'immersività totale, in un'evoluzione del palcoscenico teatrale, può essere garantita dal medium cinematografico. Infatti, Marinetti e il suo gruppo hanno identificato nel cinema «la possibilità di un'arte eminentemente futurista e il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista»¹¹. Il cinema diviene pertanto la risposta alla questione della «complessa sensibilità» degli artisti moderni. Gli elementi tipici del linguaggio cinematografico, che conferiscono nella costruzione di una narrazione visiva, erano individuati dai futuristi nella visione frammentata e nella configurazione «poliespressiva». Entrambe le formule erano riconosciute come principi basilari che potevano essere ottenuti attraverso il montaggio, ovvero l'equivalente cinematografico dell'assemblaggio in scultura¹² e del collage in pittura.

Sebbene l'assenza di sonoro nel cinema muto definiva una specifica forma di fruizione (e una specifica tipologia spettatoriale), la sinestesia era un argomento comune nelle discussioni sul cinema italiano delle origini. Nel 1907, lo psicologo sperimentale Mario Ponzo sosteneva che lo spettacolo cinematografico implicasse un'esperienza di visione indirizzata non solo alla visione, bensì diretta al coinvolgimento e l'interazione di diverse sensazioni. La presenza di altre persone all'interno del cinema aveva un certo impatto su altri campi sensoriali, come udi-

10 O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge-London, 2003, p. 143.

11 F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla e R. Chiti, *La cinematografia futurista*, «L'Italia Futurista», n. 9, 1916.

12 «Una composizione scultoria futurista avrà in sé i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastri nelle linee muscolari di un corpo. Così, dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota d'un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore». U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1912.

to e olfatto. Secondo Ponzo, le immagini attuano processi di integrazione, che richiedono la collaborazione attiva da parte dello spettatore. Lo spettatore deve puntare verso «l'estremo limite della coscienza» per rievocare la memoria delle sensazioni e ratificare l'efficacia dell'immagine; Ponzo, infatti, afferma che la sintesi complessa di sensazioni, oltre al predominante stimolo visivo, integrano e completano la parzialità della visione¹³.

Il gruppo futurista non ha lasciato un corpus di lavori che possono essere direttamente connessi con il loro paradigma teorico. Per giunta, il loro film principale è perduto e pochissimi titoli sono disponibili.

Ciononostante, la riflessione sull'estetica cinematografica è elaborata nel manifesto intitolato *La cinematografia futurista*, pubblicato nel 1916 nella rivista «L'Italia futurista». Questo manifesto è uno degli interventi più significativi proposti da un gruppo d'avanguardia a proposito del cinema:

OCCORRE LIBERARE IL CINEMATOGRAFO COME MEZZO DI ESPRESSIONE per farne lo strumento ideale di UNA NUOVA ARTE immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella poliespressività verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. (...)

Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a forzare i limiti della letteratura marciando verso la pittura, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.¹⁴

13 M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, in *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, vol. XLVI, disp. 15a, 1910-1911, pp. 943-950 (poi in S. Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino, 2013, pp. 149-153).

14 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit.

Innanzitutto, il concetto di «poli-espressività», in un approccio inter-semiotico, esprime la consapevolezza dei futuristi del potere e della libertà offerti da un'esperienza ibrida tra linguaggi artistici. Questa ibridazione delle forme espressive coinvolge anche i sensi che implicano la percezione; per i pittori d'avanguardia un leit motiv della ricerca artistica del Novecento consisteva nell'idea di catturare la velocità e il movimento, il cinema permetteva di valicare la staticità delle arti visive tradizionali in questa direzione. Pertanto, l'idea di combinare linguaggi artistici e campi semiotici può essere interpretata come una combinazione di differenti domini sensoriali. Il movimento futurista ha sempre proposto di unificare le arti attraverso l'unità dei sensi, come una propria scelta poetica. Chiaramente, intendendo la «poli-espressività» come l'obiettivo a cui guardare, i futuristi mostravano la propria profonda conoscenza delle tendenze coeve nel paesaggio artistico, rivelando la propria abilità nel superamento dei confini disciplinari per produrre opere dotate di grande originalità¹⁵.

Al contempo, i futuristi hanno intercettato l'urgenza di un rinnovamento nella cultura italiana del nuovo secolo. All'inizio del XX secolo, infatti, le trasformazioni culturali e la diffusione della conoscenza scientifica hanno offerto numerosi vantaggi, con un certo impatto su molteplici scoperte e brevetti, determinando nuove modalità della comunicazione umana, nuovi soggetti, linguaggi, tecnologie; in una parola, i media. Essi hanno determinato un cambiamento della natura della comunicazione portando a trasformare l'orizzonte di aspettative e ricezione. Significa che gli strumenti della comunicazione collettiva non sono semplici unità tecnologiche e culturali autonome, ma funzionano come un sistema nella sua complessità, una rete di relazioni fra tecnologia e società. Fra questi dispositivi, il cinema è il medium che implica tempo, movimento e contingenza¹⁶. Il movimento è uno degli elementi centrali che hanno costituito uno shock

15 Sul ruolo del concetto futurista di «poli-espressività» nel cinema, si vedano: G. Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova, 2010; M. Verdone, *Cinema e letteratura del Futurismo*, Manfrini, Calliano, 1990.

16 Sulla relazione fra la tecnologia del dispositivo cinematografico e la temporalità, si vedano: M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge - London, 2002; F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986.

epistemologico per la percezione spettatoriale. Due anni prima della fondazione del Futurismo e prima della sua breve esperienza all'interno del movimento, il giornalista, scrittore e pensatore Giovanni Papini scrisse il saggio *La filosofia del cinematografo*, in cui menzionava i segreti e i trucchi della fotografia (immagini incredibili e false foto di spettri) applicati al cinema, ovvero film che mostravano persone che sparivano sul pavimento, figure che uscivano dalle tele incorniciate, corpi che si frammentavano (citava Georges Méliès quando descriveva un uomo che teneva la sua stessa testa tra le mani come fosse un pallone), persone che attraversavano i muri:

Grazie ai suoi stratagemmi fotografici esso ci permette di pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro. (...) Il mondo quale ce lo presenta il cinematografo è pieno di un grande insegnamento di umiltà. Esso è fatto soltanto di *piccole immagini di luce*, di piccole immagini a due dimensioni, e che danno, nonostante ciò, l'impressione del moto e della vita. Esso è il mondo spiritualizzato-ridotto al minimo, fatto colla materia più eterea ed angelica, senza profondità, senza solidità, simile al sogno, rapido, fantastico, irreal¹⁷.

Lo studio del movimento a cavallo tra i due secoli era caratterizzato da una conoscenza in transizione che metteva in discussione le nozioni di essere, sostanza e visibilità; basti pensare che Wilhelm Roentgen ha scoperto i raggi X nel 1895 e che Albert Einstein ha teorizzato la relatività nel 1905. Inoltre, fu molto intenso l'impatto filosofico della geometria non-euclidea nel diciannovesimo secolo; ebbe impatto sui fondamenti di matematica e scienza.¹⁸ Se la quarta dimensione sarà cruciale per i cubisti, nella loro ricerca sui molteplici punti di vista, l'opera futurista taglia con tutte le unità del passato. Un movimento macchinico è citato nel manifesto *La cinematografia futurista*, in cui i futuristi citano il potere del

17 G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», anno XLI, 18 maggio 1907, pp. 1-2.

18 Sui rapporti tra arte e scienza nell'arte novecentesca, si veda: L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, MIT Press, Cambridge - London, 2013 (ed. or. 1983), p. 25.

cinema di animare l'inanimato attraverso «DRAMMI D'OGGETTI CINEMATOGRAFATI (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzati). Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana»¹⁹.

La proposta di indirizzare al cinema i drammi d'oggetti evidenzia «l'ossessione lirica per la materia»²⁰ dei manifesti futuristi. I manifesti futuristi spesso trattavano della relazione binaria tra movimento (inteso come moto universale) e corpo umano, sia nel cinema che nel teatro, reminiscenze delle pratiche fisiche proprie dell'intrattenimento popolare coevo, come il teatro di varietà o le prime comiche cinematografiche. Per Marinetti, similmente alla velocità del pilota di auto da corsa, il valore meccanico della tecnologia del nuovo secolo avrebbe potuto migliorare la fisicità umana. L'immaginario futurista è cresciuto sulla fantasia di un corpo metallico resistente agli urti, nel desiderio di dominare tempo e spazio immaginandosi come un proiettile in velocità e in uno statuo perpetuo di "prontezza" combattiva. In *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, Marinetti scriveva: «Un automobile [*sic*] da corsa, col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia!*»²¹.

Nel 1921, ne *L'alcova d'acciaio*, affermava: «Sento la materia del mio cuore trasformarsi, metalizzarsi, in un ottimismo d'acciaio»²². Attraverso la rinascita nella complessa forma di un ente uomo-macchina, il corpo futurista mira a fondere la carne nel metallo. La «carne metallizzata» è la versione futurista della metafora globale del corpo come motore umano: dalle teorie ottocentesche della termodinamica agli ideali del taylorismo e fordismo che equiparavano il corpo

19 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit.

20 F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, cit.

21 Id., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio 1909.

22 Id., *L'alcova d'acciaio*. Casa Editrice Vitagliano, Milano, 1921, p. 180.

dei lavoratori a delle macchine per calcolare l'efficienza dei gesti degli operai²³, l'ossessione utopistica del corpo meccanizzato ha influenzato il pensiero sociale a cavallo tra i due secoli, ma divenne uno degli elementi cardine dell'estetica futurista. La controversa descrizione del dinamismo ci ricorda che il futurismo ha un vasto debito con le analisi cinetiche effettuate da Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge, pionieri nella ricerca sulla fisicità e sul movimento anche da prima della nascita del medium cinematografico. È noto che la zoopraxografia di Muybridge e la cronofotografia di Marey ispirarono i dipinti di Giacomo Balla e Carlo Carrà, nonché gli esperimenti fotografici del Fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia. Umberto Boccioni scrive nel suo saggio *Pittura e Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*: «È quest'amore appassionato per la Realtà che ci fa preferire un danzatore americano di cake-walk all'audizione della Walkiria, che ci fa preferire i fatti del giorno cinematografati a una tragedia classica»²⁴. Questo evidenzia l'impatto della cultura cinematografica dell'epoca sul retroterra culturale di pittori come Boccioni, addirittura in anticipo sul manifesto dedicato al cinema.

Accanto all'importanza del cinema nell'arte futurista, è altrettanto considerevole ricordare le acquisizioni concettuali dei futuristi a proposito del dispositivo cinematografico: alcune conquiste del linguaggio cinematografico, come le penetrazioni spazio-temporali ed espressive, l'uso del ritmo, le associazioni libere, l'attenzione per il movimento, sono tutte pertinenti alla prospettiva futurista quanto all'apparato cinematografico. In termini concettuali, il cinema è parte della mitologia futurista di macchine, velocità, sintesi, che incorporano la nuova sensibilità del XX secolo.²⁵ Un punto altrettanto cruciale è legato alla concettualizzazione del cinema come *metamedium*. Secondo Carolina Fernández Castril-

23 Tra le cause di quella che Karl Marx definirà *Entfremdung*, alienazione dei lavoratori.

24 U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, Vallecchi Editore, Firenze 1971 (ed. or. 1914).

25 V. Valente, *Futurism and Film Theories. Manifesto of Futurist Cinema and Theories in Italy in the 1910-1920s*, in R. Catanese (a cura di), *Futurist Cinema: Studies on Italian Avant-garde Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017, p. 46.

lo, questo termine si riferisce a un medium che utilizza media precedenti come materiale primario.²⁶ La logica dei metamedia risponde ai paradigmi estetici contemporanei, ma nel caso dell'esperienza futurista rimanda alla relazione fra arte e nuove tecnologie. Nell'ambito delle loro ricerche, i futuristi hanno identificato aspetti specifici di ogni medium, sostituendo narrative precedenti e modelli estetici per un sistema basato su multiple interrelazioni tra vecchie e nuove forme di espressione²⁷. In questo processo, i futuristi hanno potuto applicare il loro immaginario ad una nuova era macchinica, determinando una nuova convergenza fra arte e tecnologia. Le relazioni intermediali stabilite all'inizio della storia del cinema sono fondamentali per comprendere l'autonomia e lo sviluppo futuro del medium cinematografico; pertanto, i futuristi consideravano il mezzo perfetto della nuova era, data la sua abilità di unificare diverse discipline artistiche in un unico linguaggio totale e sintetico. Tale sintesi di una realtà accelerata, secondo i futuristi, avrebbe dovuto «velocizzare l'immaginazione creatrice» attraverso una «deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale».²⁸

Nel loro film collettivo *Vita futurista* (1916), girato, prima della pubblicazione del manifesto, da Arnaldo Ginna, con Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Mario Carli, Emilio Settimelli, Remo Chiti, Giacomo Balla, Neri Nannetti, Lucio Venna, Ungari e Spina (pseudonimo del fratello di Settimelli), i futuristi usarono tecniche di montaggio e pionieristici effetti speciali per realizzare i propri progetti. Fu una delle prime esperienze d'avanguardia al cinema; l'aspetto performativo del film può essere inteso come un'elaborazione combinata della sintesi futurista e dell'"attrazione" debitrice del vaudeville, in relazione alla struttura

26 C. Fernández Castrillo, *Rethinking interdisciplinarity: Futurist cinema as metamedium*, in E. Adamowicz e S. Storchi (a cura di), *Back to the Futurists. The avant-garde and its legacy*, Manchester University Press, Manchester, 2013, pp. 272-273.

27 *Ivi*, p. 283.

28 F. T. Marinetti et al., *La cinematografia futurista*, cit.

delle comiche delle origini, che Marinetti amava molto.²⁹

È stato detto che la «poli-espressività» non era un metodo o una tecnica ma un nuovo medium espressivo, una nuova forma d'arte che ha trovato nel cinema la sua corrispondenza più alta.³⁰ Le innovative riflessioni futuriste sul cinema hanno dunque forgiato l'evoluzione del medium cinematografico per diversi decenni; sebbene non siano stati in molti gli studiosi che si sono occupati di questo tema³¹, queste tracce hanno segnato profondamente la storia del cinema sperimentale e l'elaborazione concettuale che lo sottende.



Due immagini tratte da *Vita futurista*
(A. Ginna, 1916)

²⁹ Sul rapporto tra Marinetti e il cinematografo, si veda: W. Strauven, *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Pisan di Prato, 2006.

³⁰ C. Saba, *Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna, 2006, p. 125.

³¹ L'esiguità delle risorse è anche da imputarsi all'inaccessibilità dei film: alcuni dei titoli principali sono stati perduti (come *Vita futurista*) e altri non sono stati mai realizzati, come *Velocità* (1917) di Marinetti, rimasto sotto forma di sceneggiatura.

Futurismo nel futuro. Eredità e influenza nella (post) modernità

Vito Zagarrio

Mi fa particolarmente piacere che il Teatro Palladium ospiti *Sounds for Silents*, la rassegna dedicata al futurismo tra cinema e musica, perché incarna quelle contaminazioni tra le varie arti e discipline che sono tra le anime più originali del Teatro dell'Università Roma Tre. In questo caso il cinema si ibrida con la musica, seguendo una linea che è ormai diventata tradizionale degli eventi del Palladium, dove spesso il pubblico ha potuto gustare la musica dal vivo di un'orchestra classica o di un *ensemble jazz* che accompagnavano la proiezione di un film muto. Da qui anche l'idea di questo progetto finanziato dal MIUR e dal MIBACT, che vuole coniugare il piacere della (audio) visione con la riflessione teorica.

È interessante anche, della rassegna del Palladium, che il fuoco non sia soltanto sul futurismo puro e duro, ma sugli "elementi di futurismo" nel cinema delle avanguardie ed anche in certi testi del cinema mainstream. È naturale, del resto, allargare i confini del futurismo, visto che il cinema futurista vero e proprio è quasi inesistente, ha lasciato poche tracce, ed è importante soprattutto dal punto di vista della teorizzazione e della provocazione storica.

Il futurismo anticipatore

Rimando in questo senso a un saggio di prossima pubblicazione di Andrea Minuz, che ricostruisce le basi teoriche del futurismo italiano¹. Delle sue osservazioni, ne prendo in prestito una in particolare che mi pare utile per la nostra triangolazione tra futurismo, cinema e musica: è quando Minuz accenna a Schönberg:

Anche gli esperimenti in campo musicale vedono nel cinema un ulteriore stimolo di ridefinizione per nuove possibilità linguistiche ed espressive, soprattutto nella chiave di una integrazione della musica e della pittura attraverso la dinamizzazione della relazione percettiva tra suono e colore. È in quest'ottica che bisogna considerare l'interesse per il cinema di Picasso o Survage o Schönberg, o degli italiani Ginna e Corra che con la loro ricerca sulla *musica cromatica* danno vita a uno dei più concreti progetti di esplorazione cinematografica delle arti messi in gioco nella prima parte degli anni Dieci. Nella diversità delle loro esperienze o nei tentativi di avvicinamento al cinema che in alcuni casi resteranno magari solo un'intenzione vaga e non articolata, questi artisti hanno in comune la rimozione del carattere tecnologico, dell'effetto di realtà e delle potenzialità comunicative del cinema. Sono cioè più interessati a ricondurre il cinema nell'orizzonte delle arti tradizionali che a sondarne l'effettiva modernità tecnologica, più attratti dall'«utopia di una nuova arte sintetica, in cui possono confluire gli elementi purificati ed essenzializzati di altre arti» che dalla ricerca di uno specifico del film.²

Quell'«utopia di una nuova arte sintetica» è un'espressione che Minuz ricava da Paolo Bertetto – peraltro consulente e indiscusso esperto della rassegna Palladium – una formula che ci può essere utile anche per rileggere il futurismo nel futuro, cioè l'oggi dominato da una nuova arte sintetica, il digitale.

¹ Cfr. A. Minuz, *L'interesse degli artisti per il cinema e il Manifesto futurista*, in A. Cervini, Id., *Gli artisti, il cinema e le avanguardie storiche* (capitolo 4), in C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Le storie del cinema. Modelli, culture, narrazioni*, Carocci, Roma, 2020 (in corso di stampa).

² P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, p. 20.

Questo coinvolgimento di Schönberg con il cinema mi pare molto interessante: il compositore intuisce le potenzialità specifiche del montaggio e degli altri elementi del linguaggio cinematografico,

che riconduce a un più vasto e articolato progetto di astrazione, come la prosecuzione cromatica e visiva della musica dodecafonica e seriale. Anche se le analogie tra linguaggio del film e linguaggio musicale lo interessano anzitutto nel quadro di una comune pratica non-rappresentativa, a partire dalla metà degli anni Venti, Schönberg diventa anche un assiduo frequentatore delle sale cinematografiche, così come emerge dalla corrispondenza con Berg e Webern, che ci restituisce l'ammirazione del compositore tedesco per i film espressionisti e per Chaplin.³

Queste riflessioni sono significative della relazione tra il cinema e l'avanguardia che avviene in quegli anni, segnati in particolare dall'ampliamento delle possibilità espressive che le arti più tradizionali intravedono nel cinema. Minuz sviscera bene il contesto degli anni dieci, e in particolare nell'area francese del "post-cubismo" e in quella del futurismo italiano, dove si definiscono le basi per lo sviluppo del cinema d'avanguardia nel decennio successivo:

Il cinema è una risposta plausibile all'uscita dai confini percettivi del quadro e il campo ideale per la prosecuzione di una serie di ricerche già avviate nel campo del cubismo (la scomposizione e l'analisi del movimento, la frammentazione e rielaborazione dei punti di vista e dello spazio), che nell'immagine in movimento possono trovare un ulteriore rilancio. Nei primi anni Dieci, il cinema si trova così all'incrocio del problema della dinamizzazione delle forme pittoriche, da un lato, e della visualizzazione cromatica del-

³ Cfr. A. Minuz, *L'interesse degli artisti per il cinema*, cit. Schönberg si interessa anche al cinema sonoro: «Non voglio considerare il film sonoro come una semplice addizione di immagine, parola e musica», dichiara in una conferenza pubblica negli studi della più importante casa di produzione cinematografica tedesca, la Universum Film AG, nel 1927, «ma come uno strumento nuovo e autonomo per l'espressione artistica. Mi aspetto che diventi la regola applicare i criteri dell'opera d'arte, criteri che finora sono stati soddisfatti soltanto in casi eccezionali, come quello di Chaplin».

la musica dall'altro; si offre cioè, anzitutto, come la risposta o la prosecuzione ideale del progetto di Kandinsky di un'arte sintetica, fondata in particolare sul rapporto e il gioco di corrispondenze tra la pittura e la musica e interamente votata all'astrazione.⁴

Minuz ricorda come in uno scritto del 1926 Marinetti rivendichi la paternità artistica del futurismo sul cinema astratto, evocando in particolare il film *Vita futurista* di Arnaldo Ginna (del 1916), «unico contributo del futurismo al cinema d'avanguardia, peraltro abbastanza tradizionale nella scrittura (si tratta infatti di un'illustrazione dei temi del movimento futurista costruita come un accumulo di situazione e sketch, di cui sono rimasti solo pochi fotogrammi)».⁵

Indubbiamente il *Manifesto del cinema futurista* rappresenta una svolta radicale nella storia delle prime teorizzazioni del cinema e il futurismo italiano è in tal senso «il primo movimento d'avanguardia che nella sua veste ufficiale pone in atto con il cinema un complesso e dialettico rapporto di influenze, di intrecci ideologici e di modelli di funzionamento»⁶. Il *Manifesto* – scrive Minuz:

vede la luce a sette anni dalla fondazione e dalla nascita ufficiale del movimento, dunque dopo i vari manifesti dedicati alla letteratura, alla musica, alla pittura, al teatro, nonostante sin da subito il cinema si presenti agli occhi dei futuristi come l'incarnazione stessa di quei caratteri della modernità celebrati dal movimento: la velocità, il dinamismo, l'accelerazione della vita e della psiche, la vita metropolitana. Componente essenziale della modernità, il cinema rappresenta quindi per i futuristi una svolta radicale, del tutto organica al ribaltamento "futurista" della vita, ma probabilmente le difficoltà tecniche e finanziarie legate alla produzione di film non permettono al movimento di entrare facilmente in contatto con le pratiche cinematografiche. Se nei fatti e nella concreta portata delle opere effettivamente realizzate, il rapporto dei futuristi con il cinema resta sostanzialmente irrisolto, il contributo del *Manifesto* è indubbiamente rivelante.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Cfr. P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia*, cit., p. 31.

E qui Minuz cita ancora Bertetto: «Le indicazioni fornite dal manifesto sono profondamente eterogenee e di diversa rilevanza estetica, ma rappresentano una sorta di ventaglio di discorso sulle possibilità del linguaggio cinematografico, di innovazione e di trasgressione della norma», immaginando e promuovendo un progetto complessivo di scrittura filmica che «si libera delle necessità narrative, senza peraltro rinunciare alla riproduzione di corpi, di oggetti, e opera nella prospettiva della poliespressività»⁷.

Il futurismo prossimo nostro

È ovvio, dunque, porsi il problema della eventuale continuità di questi elementi a tutt'oggi: esistono elementi futuristi nel cinema “espanso” di oggi, cioè quello che mescola film, video, lungometraggi, corti, documentari, arti elettroniche e digitali, installazioni museali?

È una domanda che porta con sé altre questioni che dominano il dibattito sulla rivoluzione digitale, sulle nuove tecnologie del millennio, sul web, i social, le narrazioni instagram, ecc. Una di queste problematiche è quella che affronta il tema antico continuità-rottura: c'è una rottura tra la rivoluzione digitale e il precedente universo analogico, o c'è una continuità tra le sperimentazioni delle avanguardie e le avventure visive del numerico? Il dibattito è aperto, ma io sono convinto che *historia non facit saltus* e sono più incuriosito dagli elementi di continuità.

Bisogna dunque trovare delle tracce, che a mio avviso sono evidenti in entrambe le linee di tendenza del cinema contemporaneo, nel contesto di una più generale forbice tra high definition e low definition, tra cinema mainstream e cinema di nicchia, entrambi caratterizzati da una implosione del sistema narrativo e da un – conscio o inconscio, portato dal modo di produzione o dagli artisti – desiderio di sperimentazione. Sia, cioè, nel cinema cosiddetto “fuori norma”, vale a dire il cinema di nicchia, indipendente, fuori dai circuiti della sala tradizionale, sia nel cinema mainstream.

⁷ Ivi, pp. 33-34.



Transformers (M. Bay, 2007), cfr. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913)

basato sulla velocità ultrasonica dell'azione e del montaggio; quello che oggi rende sempre più difficile applicare a questi tipi di scene una analisi della grammatica filmica tradizionale, basata sull'indagine inquadratura per inquadratura. Quante sono le inquadrature, o i frammenti di inquadratura di un inseguimento di Jason Bourne? Quanti sono i micro-shot di *Transformers*, che tanto "trasformano" il montaggio da "frastornare" (il gioco di parole è voluto) lo spettatore?

Lo stesso piano sequenza, tradizionale biglietto da visita dell'abilità registica, è ormai impossibile da verificare. Come fare a capire se si tratta di *one shot sequences* genuine o si tratta di manipolazioni digitali? Penso a piani sequenza celebri del recente passato come *Omicidio in diretta* di De Palma, che presentavano già dei tagli realizzati grazie alla postproduzione digitale: soprattutto le panoramiche a schiaffo dentro il palazzetto dello sport consentivano dei tagli "invisibili" realizzabili in montaggio. In quegli schiaffi veloci di montaggio invisibile si possono trovare elementi di futurismo. La stessa cosa avviene oggi, a ben guardare, in elaborati piani sequenza come il folgorante inizio di *La La Land* di Damien Chazelle, dove due panoramiche veloci consentono il taglio. Oppure durante tutto

È proprio da questo che voglio partire perché mi sembra che in quella zona la relazione si ponga in maniera più originale. Ad esempio, mi pare che alcuni elementi dell'estetica futurista siano stati ereditati da quello che David Bordwell chiama il «cinema intensificato»,⁸ il cinema di forte emozione, soprattutto hollywoodiano,

8 Cfr. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, 2006.

Birdman di Iñárritu, un lunghissimo ma fintissimo piano sequenza tagliato col computer. Il digitale permette oggi quello che Hitchcock si doveva inventare in maniera artigianale ai tempi di *Rope*.

Il modello futurista, il desiderio di cinema di Marinetti e compagni è forse presente anche in quella che Warren Buckland chiama la «logica del videogame»⁹. Non si può, infatti, non riflettere su un cinema mainstream fortemente influenzato dal videogame, che sottende un universo teorico che va da Elsaesser a Mittel, da Panek a Jenkins, da Manovich a Buckland¹⁰. Proprio Warren Buckland ha scritto uno dei saggi centrali pubblicati su un numero di «Imago» dedicato alla «logica del videogame». I videogames – scrive Buckland – sono una delle forme più importanti dei nuovi media, *texts that have become computable* (testi che sono diventati calcolabili) secondo la definizione di Lev Manovich, che comincia il suo libro *The Language of New Media* analizzando la struttura dei new media, identificando cinque principi che costituiscono questa “calcolabilità”: la rappresentazione numerica, la modularità, l’automazione, la variabilità, e la transcodifica culturale. La rappresentazione numerica è la chiave dei testi dei *new media*, perché trasforma i media in dati informatici che possono essere manipolati in maniera algoritmica. I dati analogici sono digitalizzati, cioè codificati in valori numerici. Anthony Wilden ha esaminato in profondità la comunicazione tra analogico e digitale, e conclude che «un sistema digitale rappresenta un più alto livello di organizzazione e quindi un più basso tipo di logica. Il sistema digitale offre una più alta *semiotic freedom* perché la sua composizione lo rende immensamente flessibile». Una diretta conseguenza della rappresentazione numerica è la modularità. I new media non sono testi singoli, oggetti fissi, ma possono essere manipolati, modificati e duplicati. La loro specifica struttura dei new

9 Cfr. C. Uva, V. Zagarrío (a cura di), *Oltre il corpo del cinema*, in «Imago», anno VI n. 12, 2016. Vedi anche il numero di «Imago» a cura di E. Menduni, V. Zagarrío, *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, anno II n. 3, 2012.

10 Cfr. D. Rodowick, *Il cinema nell’era del virtuale*, Edizioni Olivares, Milano, 2007 (ed. or. 2001); E. Panek, *The poet and the detective: Defining the psychological puzzle film*, «Film Criticism», n. 31, 2006, pp. 62-88; J. Mittel, *Narrative complexity in contemporary American television*, «The Velvet Light Trap», n. 58, 2006, pp. 29-40; L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002 (ed. or. 2001).

media e la loro organizzazione dei dati crea uno strato informatico, *the computer's own cosmogony*, che è diversa dallo strato culturale, il modo umano di processare e capire i dati, attraverso storie, miti, enciclopedie, rappresentazioni visive. Il computer ha profondamente trasformato la comunicazione, molto più che la stampa nel quindicesimo secolo o la fotografia del diciannovesimo. Il risultato è un *blend of human and computer meanings*, un misto dei modi tradizionali con cui la cultura umana ha modellato il mondo e il modo proprio del computer di rappresentarlo. *The cultural layer has been transcoded into the computer layer*. Ora, secondo Buckland, la «logica del videogame» nello storytelling hollywoodiano è la manifestazione di questo processo di transcodifica.

Si tratta di un cinema di fuochi d'artificio, come scriveva Laurent Jullier¹¹, un cinema basato sulla motion capture, sulla computer graphic, sul lavoro corporeo degli stunt accoppiato a una pura reinvenzione della realtà. Scriveva Gianni Canova alla fine del secolo scorso che il cinema contemporaneo:

è un cinema che sta lì, ti invita sì all'immersione, ma non ti chiede di dargli un senso, di interpretarlo, di scegliere se aderire o no al sistema di valori che ti prospetta: ti chiede soltanto di valutare se ti conviene o meno stare al suo gioco, di valutare a che velocità è più conveniente affrontare il tragitto, il percorso di immersione che ti prospetta. Ti chiede soltanto di attrezzarti e affrontare il *game* nel modo più opportuno affinché tu ne ricavi economicamente piacere emotivo, emozionale, per certi versi psichico. E parlo di gioco, di *game* perché evidentemente la dimensione del film come *ars combinatoria* o come *ludus* che esaurisce in sé il proprio valore d'uso, mi sembrano essere comunque tratti connotativi del cinema contemporaneo. I film sono un "esercizio acrobatico di combinazioni narrative"¹².

11 Cfr. L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006 (ed. or. 1997).

12 Cfr. G. Canova, *Il tramonto del corpo. Crisi dell'antropocentrismo e protagonismo degli oggetti nel cinema contemporaneo*, in G. Petronio, M. Spanu (a cura di), *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma, 1999, pp. 135-148.

Più ovvia e dimostrabile risulta la relazione con il cinema sperimentale, con le opere di avanguardia, con il complesso universo delle *visual arts* e con i metodi suggeriti dai *visual studies* contemporanei. È chiaro che in quel terreno l'eredità del futurismo, non solo quello che teorizza sul cinema ma quello che rifonda un dibattito sull'arte e sulla vita dell'intellettuale.

È molto utile, in questo senso, la lettura di Pietro Montani, che legge non solo Dziga Vertov, ma anche Èjzenštejn in continuità con la rivoluzione digitale:

in quegli anni a un solo cineasta era venuto in mente che il cinema potesse diventare oggetto di un'attiva alfabetizzazione attraverso una grande campagna di "cinematizzazione delle masse", volta all'implementazione di una concreta competenza produttiva. Il cineasta di cui parlo è Dziga Vertov. E l'oggi a cui ho fatto cenno è ciò che sta accadendo, in rete, a partire dalla svolta, ormai già storica, del web 2.0. E cioè un'incontenibile alfabetizzazione di massa – pressoché totalmente autodidattica – nei confronti di forme produttive che, precisamente come il cinema auspicato da Èjzenštejn, interpretano il montaggio come una scrittura audiovisiva in senso pieno e lo praticano secondo una modalità intermediale. Cioè intrecciando media diversi e ottenendone effetti di scrittura audio-visiva che si avvalgono non solo della rispettiva convergenza ma anche delle rispettive differenze¹³.

Così Èjzenštejn e Vertov, che apparentemente rappresentano due concezioni opposte della produzione di senso, «vanno a integrarsi in un'unica figura nella genealogia di un modo di alfabetizzazione intermediale che, grazie alle tecnologie digitali, sta dando luogo a una pratica complessiva di scrittura – apprendimento, interiorizzazione, uso – mai conosciuta prima nella storia delle culture umane». ¹⁴

13 Si vedano le riflessioni fatte dal filosofo in un pezzo inedito in cui parla di una possibile controstoria del montaggio. Cfr. P. Montani, *Il montaggio è morto. Viva il montaggio (Controstoria)*, in C. Uva, V. Zagario (a cura di), *Le storie del cinema. Modelli, culture, narrazioni*, cit. Si veda anche, dello stesso autore, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 30-49.

14 Ivi.

Anche Sandra Lischi, uno dei maggiori esperti italiani di “arti elettroniche e digitali”, coglie nel «video-occhio» l’erede del «cine-occhio» vertoviano, ovvero un occhio elettronico che, legandosi ad apparecchiature leggere e manipolabili, raggiunge la possibilità di offrire punti di vista fino ad allora irraggiungibili, producendo vere e proprie «oggettive irreali», decifrando «in modo nuovo un mondo [...] sconosciuto» e cogliendo la vita «all’improvviso»¹⁵. Con il digitale, in definitiva, il cinema torna ad essere una sottoclasse della pittura: una pittura che si dipana nel tempo. Non più un «cineocchio», come lo definiva Vertov, ma un «pennello cinetico»¹⁶, secondo la nuova, suggestiva definizione di Lev Manovich. Lo nota bene Christian Uva, che ha dedicato molta attenzione critica al tema della continuità – ma al tempo stesso della rottura – tra la tradizione delle avanguardie e l’affascinante effervescenza del nuovo millennio, dominato dall’estetica del web o della Pixar.

«Il grafico e il fotografico – scrive Uva – separati da quando il cinema e l’animazione avevano preso due sentieri diversi, si sono così ricongiunti sullo schermo del computer determinando la nascita di un nuovo linguaggio meticcio che combina le tecniche del cinema moderno con quelle delle immagini in movimento del secolo scorso»¹⁷.

Le strategie visive dei primi prodotti multimediali vanno interpretate, secondo Manovich, come origine del nuovo linguaggio del cinema digitale fondato sulla «mutabilità intrinseca» dell’immagine numerica.¹⁸ In tale quadro si colloca la produzione scientifica dei tanti studiosi che hanno insistito nel sottolineare come l’immagine elettronica (già nella sua veste pre-digitale) abbia di fatto portato a compimento intuizioni e tentativi sperimentali radicati nelle pratiche e nelle teo-

15 Cfr. S. Lischi, *Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull’eredità di Vertov*, in Id. (a cura di), *Cine Ma Video*, ETS, Pisa, 2003, p. 23.

16 Ivi, pp. 378-379.

17 Cfr. C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze, 2012, p. 58.

18 Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., pp. 383-386.

rie di autori come Vertov, Delluc, Epstein, Gance, Èjzenštejn , Zavattini, Astruc o Bazin.

Ha dunque senso – si chiede Uva – continuare ad esprimersi in termini di “rivoluzione”, o addirittura di “stravolgimento”, in relazione all’attuale scenario mediale digitalizzato e, in particolare, con riferimento al D-Cinema. Probabilmente no visto che, come evidenziato, l’apparato concettuale e tecnico su cui si è basato per più di cento anni il cinema fotografico non risulta oggi sostanzialmente smantellato bensì semplicemente riformato¹⁹.

Da questo punto di vista, la nuova transizione tecnologica sembra obbedire perfettamente alla «legge secondo cui – come scriveva Walter Benjamin – le conquiste più recenti si prefigurano nella tecnica trascorsa»²⁰.

La rivoluzione tecnologica riesce a rendere possibili previsioni e utopie che affondano le radici in un passato remoto. La miniaturizzazione dei componenti e l’integrazione delle funzioni che portano alla realizzazione di videocamere sempre più piccole e maneggevoli costituiscono il potenziamento di una tecnologia in embrione sin dalle origini e che trova – nota Uva – una prima, organica applicazione nell’ambito delle avanguardie storiche. Ecco allora *l’uomo-con-la-macchina-da-presa* vertoviano, il quale, facendosi tutt’uno con le «piccole macchine da presa a mano ultraleggere di cui si serve, è già una sorta di cyborg sugellato dalla fondamentale trasformazione dell’occhio biologico in cine-occhio meccanico»²¹. D’altro canto, come attesta la medesima produzione cinematografica di Dziga Vertov (con i suoi dispositivi piazzati su ogni sorta di veicolo in movimento)²²,

19 Cfr. C. Uva, *Cinema digitale*, cit., p. 60.

20 W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2000, p. 67.

21 Cfr. Sandra Lischi, *Dal cine-occhio al video-occhio*, cit., p. 27.

22 Ancor prima, si pensi all’opera di pionieri come Billy Bitzer (noto come l’operatore di David Wark Griffith) che nel 1898 arriva a fissare la sua macchina da presa Mutograph sul paraurti di una locomotiva. Cfr. P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino, 2002, p. 24 (ed. or. 1984).

l'esigenza è simmetricamente quella di emancipare la cinepresa dal corpo umano e dalla sua visione per tentare di restituire concretezza a quel «fantasma di Icaro»²³ centrale anche nelle teorie e nelle pratiche delle avanguardie francesi, le quali sognano, con Jean Epstein e Abel Gance, di portare l'apparecchio di ripresa «all'altezza del soffitto» o di sospenderlo «a un filo»²⁴.

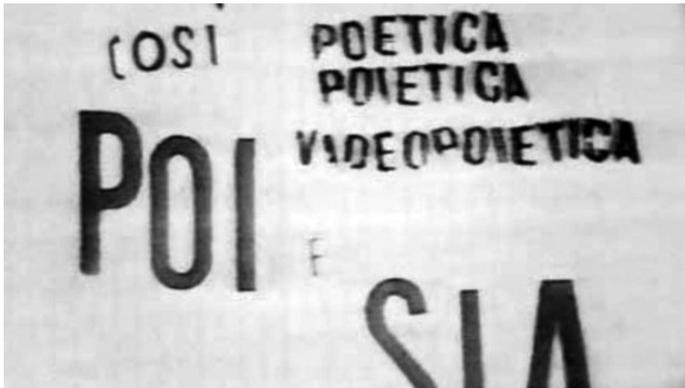
L'analisi di Uva è convincente, e permette di triangolare Vertov, il digitale e il futurismo.

Prendiamo l'opera di Gianni Toti, uno dei più noti "video artisti" italiani, le cui utopiche sperimentazioni della "poetronica" non possono non avere le loro radici nel futurismo. Il legame con le ispirazioni futuriste di Majakowski sono dichiarate: *Incatenata alla pellicola* è un chiaro omaggio al poeta russo, ne ricicla e riusa i fugaci fotogrammi come fossero un materiale di found footage da rielaborare poeticamente.

Ma anche l'eredità col futurismo italiano può essere dimostrata. È chiaro che Toti viaggia su posizione opposte, soprattutto ideologicamente, a quelle di Marinetti & Co. Ma la sua ansia, quasi ossessiva, di sperimentare con le parole, i funambolismi verbali che l'hanno reso famoso per i giochi di parole e le continue invenzioni, non possono non rimandare al futurismo. La vocazione sperimentale, provocatoria, le «parole in libertà» di Toti sono di gran lunga precedenti alla sua vocazione di "videoartista". La sperimentazione di tipo futurista si trova nel Toti giornalista, nel Toti politico, nel Toti organizzatore culturale, nel Toti scrittore, nel Toti poeta, e nel Toti cineasta: penso a *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco* (1973, prodotto dall'Istituto Luce e distribuito dall'Italnoleggio), e *Alice nel paese delle cartaviglie* (il gioco di parole è significativo: prodotto dall'Ente Nazionale per la Cellulosa e per la Carta nel 1980). L'opera prima (e ultima) filmica, in particolare, è una interessante ibridazione ante litteram tra cinema militante e sperimentazione metalinguistica con omaggi alla nouvelle vague.

23 P. Dubois, M. Mélon, C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi (a cura di), *Cine Ma Video*, cit., p. 91.

24 Ivi, pp. 92-93.



La poetronica di Gianni Toti

Del Toti scrittore penso a *L'altra fame* (Milano, Rizzoli, 1970) e *Il padrone assoluto* (Milano, Feltrinelli, 1977); del poeta ricordo soprattutto a *L'uomo scritto* (Caltanissetta, Sciascia, 1965), un titolo che la dice lunga del Toti "futurista" e fu-

turibile, già digitale prima della lettera: un corpo scritto, come il "corpo del film" teorizzato da Uva e dai teorici del digitale.

Poi esplose il Toti videopoeta:²⁵ *Planetopolis*, *Tupac Amauta*, *SqueeZangeZaum*, *Gramsciategui ou les poesimistes*, che solo dai titoli fanno capire la quasi maniacale ossessione di Toti per il calambour e il gioco di parole. E infine *La trilogia majakovskijana*, il più chiaro indizio di una derivazione futurista.

Mi sono soffermato su Gianni Toti, un "poeta Totale", mi viene da dire giocando a mia volta con le parole. Ma la legacy futurista può essere rintracciata in tutta l'arte elettronica e digitale tra anni ottanta e seconda decade del nuovo secolo: voglio citare l'italiano Amaducci, con i suoi formalistici giochi di manipolazione dell'immagine, o lo statunitense Mark Amerika, che rimanda direttamente al futurismo quando usa il cellulare muovendo il polso rapidamente per dare l'illu-

25 *Per una videopoesia. Concertesto e improvvideazione per mixer, memoria di quadro e oscillo-spettro-vector-scopio*, Rai, Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, 1980; *Tre videopoemetti: Voyelles, Videolettura di poesia su poetarcheografia, Nebulosa testuale*, Rai, Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, 1981; *La trilogia majakovskijana*, Rai, Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, 1983- 1984; *SqueeZangeZaum*, Terza Rete Rai, Istituto Luce, Italnoleggio, 1988; *Monteveritazione opera n. 000?*, Videoart Festival, Locarno, 1991; *L'origInédite*, Atelier Brouillard Précis, Marsiglia, 1994; *Planetopolis*, Centre Internazionale de Création Vidéo - CICV, 1994 (dedicata alla moglie Marinka Dallos); *Tupac Amauta*, CICV, 1997; *Gramsciategui ou les poesimistes - secondo grido*, CICV, 1999. E non ho citato tutte le opere.

sione della velocità e del movimento. Per quanto riguarda Amaducci – un artista che viene peraltro dalla formazione accademica – rimando al suo stesso sito, in cui riflette sulla sua propria opera²⁶. Anche Amerika sposa la vocazione di video-artista con il lavoro accademico (è Professor of Art and Art History alla University of Colorado e ha scritto vari volumi teorici), ed è uno dei maggiori sperimentatori sul terreno dell'immagine: il suo *Immobilité* del 2009 è considerato il primissimo film girato interamente con un telefono cellulare (voglio ricordare che *La paura* del nostro Pippo Delbono è dello stesso anno), e la sua opera più rimarcabile è *Grammatron*, selezionato al prestigioso Whitney Biennial of American Art. Sia *Grammatron* che (per voluto contrasto) *Immobilité* hanno a che fare con l'estetica futurista.

Futurismo, energia e velocità

Più in generale, il futurismo (anche quello italiano) coglie, forse in maniera naïf e inconscia, le componenti intrinseche del cinema stesso: soprattutto l'energia e la velocità, che sono nello stesso "corpo del cinema"²⁷.

L'energia è intrinseca alla sostanza stessa del film, se per esso intendiamo, etimologicamente, una striscia di celluloidi. In questo caso, l'energia è nella stessa chi-

26 «Il titolo di questa antologia provvisoria di video indica la volontà di entrare in maniera diretta dentro una sorta di inconscio elettronico, di caverna di ombre contaminate dalle nuove tecnologie, dove vivono o riemergono fantasmi di immagini, forme archetipiche, ma anche 'insospettabili' cliché del mondo di Internet, personaggi stereotipati, modelli, figure che galleggiano nel mare della Rete e che noi cerchiamo e scarichiamo sul nostro computer senza sapere il più delle volte il perché (...) L'ingresso nel mondo dell'inconscio elettronico è un viaggio oscuro, denso di ferite, dove si incontrano personaggi femminili, corpi che incarnano in qualche modo alcuni temi che ossessivamente si rincorrono, come la vita, la morte, il desiderio, il voyeurismo, la trasformazione del mondo in spettacolo, e l'inoscidabile potenza fascinosa della forma umana, del corpo inteso come luogo esoterico, come spazio simbolico. Entrare nell'inconscio elettronico significa anche ri-scoprire la propria ombra infantile, quel momento in cui la dimensione della morte e della vita sono confuse, e con le quali si può giocare anche in maniera crudele, in cui la bellezza e la mostruosità possono convivere, dove la paura è necessaria perché foriera di emozioni». Cfr. A. Amaducci, *Electric self - Antologia provvisoria*, <http://www.alessandroamaducci.net/electricselfanthology>

27 Rimando in questo senso a due numeri di «Imago»: *Cinema & energia*, a cura di M. M. Gazzano e E. Carocci, anno IV nn. 7-8, 2013, e in particolare al mio saggio *Nitrato d'argento. L'energia del film*; e *Oltre il corpo del cinema. Reti, virtualità, apparati*, a cura di C. Uva e V. Zagarrò, anno VI n. 12, 2015.



Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912

mica del cinema: la luce, l'energia solare che impressiona il materiale fotosensibile della lastra fotografica o della pellicola è alla base del meraviglioso fenomeno che avviene nel momento in cui si apre un diaframma al mondo per immortalare un oggetto o una figura. La "camera oscura" che impressiona su una lastra un'immagine è la

metonimia di questo catturare l'energia per fissarla ed eternarla.

Il semplice ma emozionante miracolo della luce è alla base della storia della fotografia, del pre-cinema e del cinema sino alla rivoluzione elettronica e poi digitale²⁸.

Energia vuol dire anche l'utopia di cogliere il movimento, di riprodurre con un trucco (un cannone fotografico, una macchina del pre-cinema, ma anche una tela e un pennello) una realtà dinamica, un elemento cinetico. L'energia dinamica del cinema è prefigurata dalla pittura, o colta da essa in un momento in cui il cinema è uno strumento nuovo e rivoluzionario. Basta pensare alle ansie di Giacomo Balla di rappresentare il movimento. Le zampette moltiplicate del suo cagnolino mimano l'effetto di una pellicola impressionata con una scarsa velocità di otturatore.

Energia e velocità stanno anche nella velocità della pellicola che gira nelle griffe e nelle controgriffe della macchina da presa. Era mitica l'abilità degli operato-

28 «Nella pellicola fotografica in bianco e nero o a colori, microscopiche particelle di alogenuro d'argento (ottenute per reazione controllata tra nitrato d'argento e sali alogenuri) sono poste in dispersione di gelatina animale, a sua volta stesa su un supporto polimerico (poliestere o acetato di cellulosa per il negativo b/n e colore) - oppure di carta o cartoncino (per le carte fotografiche). I fotoni della luce solare (o i raggi X o gamma) sono in grado di rimuovere per impatto elettroni dalle molecole di alogenuro d'argento, decomponendo il sale e formando regioni di argento metallico, reso visibile e successivamente fissato attraverso lo sviluppo della pellicola. La luce, dunque, convogliata attraverso le lenti che compongono l'obiettivo e modulata attraverso un foro a diametro variabile (il diaframma), arriva a 'illuminare' una superficie fotosensibile (la 'pellicola') in grado di 'impressionarsi' quando viene colpita, appunto, dalla luce». Cfr. <http://www.alessandroamaduucci.net/electricselfanthology>

ri di una volta, che dovevano fare muovere la pellicola con una velocità di 24 fotogrammi al secondo, magari tenendo il ritmo con l'aiuto di una canzonetta. Una velocità che può variare (la *slow motion* o l'accelerazione) e che viene riprodotta anche dal proiettore che, grazie a una fonte luminosa (ancora energia), legge anche il sonoro. Vanno considerati dunque anche gli elementi dinamici della colonna sonora ottica in una pizza, o nello spartito di una musica da film.

Energia e velocità stanno negli elementi dinamici del fotogramma: le linee verticali o trasversali, gli elementi che danno una dinamica interna al frame. Ma anche gli elementi statici, la composizione del quadro, il colore. Nell'elemento dinamico dello sguardo (che indirizza lo spettatore verso un fuori campo), nella dinamica campo/controcampo; ma anche nel movimento del piano sequenza nel profilmico. Nei movimenti di macchina, e nel lavoro della *mise en scène*. Stanno nella sequenza numerica del digitale, ma già nell'elettronica e persino nell'uso tradizionale del magnetico nel montaggio e del missaggio del suono. Stanno negli effetti speciali del postmoderno e nel sopraccitato cinema dei "fuochi d'artificio" di Jullier.

Energia e velocità, dunque, elementi fondanti del futurismo, costituiscono lo stesso eros del cinema: non solo del cinema della sala buia, ma della "cosa" audiovisiva, del nuovo soggetto/oggetto ibridato e contaminato che è il cinema/televisione/video/arti elettroniche/documentario/cortometraggio/videoclip nelle sue molteplici declinazioni contemporanee.

In questa prospettiva, concludo tornando all'Ėjzenštejn citato all'inizio: paio-no attualissime, oggi, le riflessioni che il regista/teorico fa sull'inquadratura, e che Somaini sottolinea giustamente in un suo libro.²⁹ *Il quadrato dinamico* (*The Dynamic Square*) ed è una conferenza tenuta da Ėjzenštejn nel 1930 a un incontro organizzato dall'Associazione dei tecnici della Academy of Motion Picture Arts and Science di Hollywood, in cui il regista fa una serie di osservazioni sulle componenti dell'inquadratura e sulle possibilità sperimentali del cinema che sembrano prefigurare il numerico.

29 Cfr. A. Somaini, *Ėjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011. Vedi anche P. Bertetto (a cura di), *Ėjzenštejn FEKS Vertov, Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 203.



Matrix (*The Matrix*, A. & L. Wachowski, 1999)

Èjzenštejn non è solo grande regista, ma anche il “protagonista di una stagione per molti aspetti ancora attuale”. «In un’epoca come la nostra – scrive Somaini – in cui il montaggio è diventato l’operazione con cui ci confrontiamo quotidianamente con quel grande archivio che i media contemporanei ci mettono a disposizione, ma al tempo stesso si è praticato in modo spesso ste-

reotipato e irriflesso, ritornare alle opere di autori che hanno visto nel montaggio uno strumento insostituibile con cui interpretare il mondo che li circondava e agire su di esso può consentirci di riscoprire le possibilità di un procedimento la cui portata, nel presente, è ancora tutta da chiarire».

Forse l’universo digitale è l’ultimo esito di quel «medium dai contorni quanto mai instabili», ma che spinge verso il futuro trasformandosi in continuazione: cinema sonoro, a colori, stereoscopico, fino a quegli spettacoli con cui nella *Teoria generale del montaggio* Èjzenštejn immaginava di montare insieme «l’ambiente naturale, l’insieme urbano, le masse e i protagonisti che vi agiscono, il mare di colore e di fuoco, di musica e di radio, il teatro e il film sonoro». Ciò che permane nelle note di Èjzenštejn sono i “bisogni” a cui il cinema, così come tutti gli altri media che lo hanno preceduto, continua a dover rispondere con quelle che sono le sue possibilità. «Smontare e rimontare il mondo sensibile per produrre conoscenza, emozioni e agire sugli altri in modo efficace; manipolare lo spazio e il tempo, fermare questo stesso tempo, fissando e mummificando i fenomeni»³⁰. Il cinema, insomma, è per Èjzenštejn una fondamentale sintesi delle arti, in quanto opera d’arte totale che ha saputo rispondere al bisogno di sintesi

30 Ivi.

e bisogno di unificazione sociale che ha trovato nel socialismo il suo compimento. Un esempio significativo è quello degli “stenogrammi dell’estasi e della crudeltà”, che consentono al regista di osservare a posteriori le varie fasi del processo creativo condotto in uno stato quasi di trance.

Leggendo queste osservazioni di Somaini mi viene in mente la mutazione digitale, mi sento confermato in quello che ho chiamato in un mio libro il «montaggio immaginario» in occasione dell’11 settembre e del *pastiche* di materiali visivi (e sonori) sull’attacco aereo e il crollo delle torri gemelle.³¹

C’è insomma un bisogno di pensare alla nostra società, al nostro immaginario collettivo, al nostro cinema, in termini di montaggio: penso all’esplosione della struttura narrativa tradizionale nel cinema contemporaneo, ai *puzzle films*, ai *mind game movies*, a quella complessità testuale del post-postmoderno. Profonda mutazione della narrazione che io ho avuto modo di chiamare la “narrazione esplosa”, ovvero la tendenza a decostruire il racconto secondo le istanze postmoderne e digitali.³² Si tratta di opere in cui la concezione moderna della linearità cronologica, incentrata sulla distinzione tra passato e presente entrambi proiettati verso il futuro, cede il passo a una concezione postmoderna della temporalità frammentata e confusa. Ma sono anche opere che riflettono indirettamente l’influenza delle nuove tecnologie sul linguaggio cinematografico, tramite la scomposizione della linearità cronologica e spaziale del racconto per mezzo di formule quali la ripetizione, la sequenzialità non consequenziale e altre modalità tipiche della narrazione digitale.

Pratiche che fanno dei *puzzle film*³³ il terreno ideale per una riflessione sul cinema contemporaneo, ormai irrimediabilmente ibridato con altre forme espressive

31 Mi permetto di riferirmi al mio *L’anello mancante*, Lindau, Torino, 2004.

32 Anche in questo caso rimando ai miei: V. Zaggarro, *La struttura di Babel(e)*, «Bianco e Nero», n. 567, maggio-agosto 2010, p. 27. Vedi anche V. Zaggarro, *La grande mall dell’immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in V. Zaggarro (a cura di), *Quentin Tarantino*, Marsilio, Venezia, 2009.

33 Cfr. W. Buckland (a cura di), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2009.

dell'universo iconico quali la videoarte, il videoclip, il videogioco, o più semplicemente con l'omnicomprensiva categoria degli audiovisivi (o delle «immagini in movimento», nell'accezione del succitato Alessandro Amaducci³⁴). Posso solo qui che solo citare i tanti studi: di David Rodowick sulla «stagione della paranoia digitale»,³⁵ di Lev Manovich e Marsha Kinder sulla possibilità di nuove forme narrative derivate da strumenti tipicamente informatici quali il *loop* e il *database*.³⁶ Del sopracitato Gianni Canova quando parla di metanarratività, ovvero di un cinema che mette in scena il proprio raccontare, le scelte diegetiche, come nel caso di *Pulp Fiction* di Tarantino.³⁷ Ricordo le riflessioni sulle *database narratives* di Marsha Kinder,³⁸ il saggio sui *forking-path films* di David Bordwell, e il suo già citato *The Way Hollywood Tells It* in cui l'autore dedica un paragrafo alle *network narratives*.³⁹ Le nozioni di *mind-game films* di Thomas Elsaesser⁴⁰,

34 L'espressione usata da Amaducci si riferisce alla sempre maggiore ibridazione tra immagini cinematografiche e sintetiche, e, in generale, alle conseguenze dell'uso dei media digitali sul linguaggio cinematografico. In: A. Amaducci, *Anno zero. Il cinema nell'era digitale*, Lindau, Torino, 2007, p. 211.

35 D. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, cit., p. 22.

36 L. Manovich, *op. cit.*, pp. 273-302, 386-395; M. Kinder, *Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative*, «Film Quarterly», vol. 55, n. 4, 2002, p. 6.

37 G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano, 2000, p. 65.

38 M. Kinder, *op. cit.*

39 D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, 2006, pp. 72-103; Id., *Film Futures*, «Substance», n. 97, 2002, pp. 88-104.

40 T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, in W. Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex storytelling in contemporary cinema*, Singapore, Wiley-Blackwell, 2009, p. 16.

i *puzzle films* di Jason Mittel⁴¹ e i *psychological puzzle films* di Elliot Panek.⁴²

Forse è esagerato dire che dietro tutto questo dibattito ci sia l'eredità del futurismo. Ma certo il futurismo ha proiettato le sue utopie, le sue intuizioni, le sue provocazioni nel futuro.

Le avanguardie allungano la loro ombra positiva su entrambe le tendenze più interessanti dell'universo contemporaneo della *moving images*: il contraddittorio ma interessantissimo sommovimento estetico del cinema "commerciale" e il complesso dibattito linguistico del cinema "fuori norma". Mi pare questa la forbice cui siamo di fronte oggi; una forbice in cui tutti e due i lati divergenti sono però degni di attenzione teorica. Di quelle avanguardie, il futurismo – pur nelle sue contraddizioni ideologiche – è una delle componenti cruciali, forse il momento di più forte elaborazione intellettuale.

41 J. Mittel, *Narrative complexity in contemporary American television*, «The Velvet Light Trap», n. 58, 2006, pp. 29-40.

42 E. Panek, *The Poet and the Detective. Defining the Psychological Puzzle Film*, «Film Criticism», n. 31, 2006, pp. 62-88.

Futurismo, cinema francese degli anni Venti e forme dell'intenzione

Antonio Costa

Il presente saggio è dedicato ai rapporti tra futurismo e cinema francese degli anni Venti. Esso vuole essere una ripresa e un approfondimento dei miei lavori precedenti dedicati a questo tema¹. Questa mia rivisitazione-riproposta di temi di ricerca già affrontati in precedenza vuole essere innanzi tutto l'occasione per una riflessione su due questioni che sono emerse con maggior evidenza in questi ultimi tempi. Una di carattere storiografico e una di carattere metodologico.

La prima mi è stata suggerita da un polemico intervento di Giovanni Lista, che segnala quelli che a suo giudizio sono i problemi che gravano sulla storiografia del cinema futurista. Innanzitutto il ritardo con il quale essa si è sviluppata, quando orma i giochi erano fatti e il futurismo era già stato escluso dal pantheon delle avanguardie cinematografiche. Di qui la continua necessità di legittimare le proprie scoperte e le proprie verità storiche. A questo va aggiunta, secondo Lista, la mentalità gregaria degli storici italiani «troppo spesso inclini a celebrare le avan-

¹ Mi limiterò a citarne due: *Cinema, avanguardie storiche e koinè modernista: L'Inhumaine di Marcel L'Herbier*, in G. P. Brunetta e A. Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Calliano, 1990 e *Les (mes) aventures de Monsieur L'Herbier au pays des Futuristes*, in L. Veray (a cura di), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Association Française de Recherches sur l'Histoire du Cinéma, Paris, 2008, pp. 92-100.

guardie straniere, soprattutto il primato di Parigi, piuttosto che essere mossi da un interesse per la propria cultura»².

Per quanto riguarda la questione metodologica, credo che si debba correggere la prospettiva di una descrizione analitica e filologica delle influenze del futurismo italiano sul cinema francese, prospettiva che ci costringe a quella affannosa ricerca, cui accennava Lista, di risarcimento delle manchevolezze e omissioni delle sistemazioni storiografiche già consolidate. Per uscire da quest'impasse, propongo di rivedere il modo di affrontare il problema dell'influenza, adottando i criteri esposti dallo storico dell'arte Michael Baxandall in *Forme dell'intenzione*³.

Secondo Baxandall bisogna smettere di applicare lo schema di influenza come azione esercitata, ad esempio, dal pittore X su Y e ribaltare questa prospettiva che attribuisce a X un ruolo attivo e a Y uno puramente passivo. Bisogna concentrarsi su Y come elemento attivo (agente).

Dire che X ha influenzato Y significa ignorare, in una certa misura, il problema causale, per giunta senza che ciò risulti evidente. [...] Mentre se è Y che fa ricorso o si avvicina a o fa riferimento a X, possiamo individuare delle cause. È in risposta a delle circostanze che Y opera una selezione intenzionale nel vasto campo della storia dell'arte in cui opera⁴.

È sufficiente questo spostamento di prospettiva per produrre, come brillantemente dimostra Baxandall, una cascata di definizioni delle azioni che Y esercita su X, capaci di sovvertire l'angusta definizione di influenza. Mi limito a citarne alcune tra le varie decine elencate da Baxandall: ricorrere a, accogliere, stabilire un legame, assorbire, fare una variazione su, rielaborare, confrontarsi con; ecc.⁵

2 Cfr. G. Lista, *In che senso è stato futurista il cinema futurista*, in A. Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, ETS, Pisa, 2012, p. 20.

3 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino, 2000, in particolare nel cap. 6, *Excursus contro la definizione di influenza*, pp. 88-92.

4 Ivi, p. 89.

5 Ivi, p. 88.

Prometeo bancario

Mi propongo ora di trattare i rapporti tra il futurismo italiano e il cinema francese degli anni Venti, assumendo come punto di partenza il film di L'Herbier *L'Inhumaine* (1924), non solo per il fatto che esso venne distribuito in Italia con il titolo *Futurismo*, ma anche perché sul set del film troviamo raccolti non pochi protagonisti dell'avanguardia francese. Prima, però, vorrei soffermarmi su un precedente accostamento, per usare la terminologia di Baxandall, di L'Herbier al futurismo, nel cortometraggio *Prométhée... banquier* (1921), per poi passare alle componenti futuriste di *L'Inhumaine* e alle valutazioni espresse al proposito dallo stesso L'Herbier.

Prométhée... banquier nasce da uno spettacolo teatrale, cosa che pone immediatamente la questione del rapporto tra cinema e teatro. Ma il teatro cui si riferisce il film non ha nulla a che fare con il teatro tradizionale, quello, per intenderci, che aveva ispirato l'esperienza del Film d'art, che per scelta dei testi e degli interpreti si rifaceva alla tradizione classica della scena francese, anche se paradossalmente protagonista di *Prométhée...banquier* è Gabriel Signoret, che nei titoli di testa viene citato come attore della Film d'Art. Il melodramma passionale del novello Prometeo banchiere viene introdotto come sotto-testo di una sbalorditiva performance che a volte acquista i tratti della slapstick comedy rivisitata con lo spirito della *fisicofollia* teorizzata nel Manifesto del Teatro di Varietà. Nelle scene di massa ambientate nel Borsa di Parigi troviamo già, per alcuni aspetti, abbozzate le performance del successivo *L'Argent* (1928), che molto deve all'esperienza di *Prométhée...banquier* anche se si spinge più avanti nelle arditezze tecniche e formali: vediamo così definita la strategia di L'Herbier nei riguardi degli apporti delle avanguardie che vengono così assorbiti nel contesto di una koinè modernista attraverso la quale egli riesce a rinnovare e ad aggiornare le istanze narrative proprie della cosiddetta prima avanguardia (o avanguardia narrativa, secondo la classificazione di Richard Abel⁶).

6 R. Abel, *French Cinema: The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984, pp. 273-275; vedi infra.

Leggendo il testo di L'Herbier sull'esperienza di *Prométhée... banquier* che s'intitola *Un instantané drammatique expliqué par son auteur*⁷ troviamo non pochi riferimenti, o quantomeno allusioni, ai manifesti e alle invenzioni del teatro futurista: dal Manifesto del teatro di Varietà al Manifesto del Teatro Sintetico⁸.

Alla base del Teatro sintetico futurista sta un programma di totale sovversione delle convenzioni teatrali secondo il programma enunciato nel manifesto *Il teatro di varietà* (1913). Centrale in tale manifesto risultava la presenza del cinema. Prima di tutto perché, come scrive Marinetti «il teatro di varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili»⁹. Ma non solo. L'idea enunciata dapprima nel manifesto del Teatro di Varietà e realizzata poi nei testi del teatro sintetico futurista sembra nascere da un'applicazione al teatro dei principi e delle tecniche del montaggio cinematografico¹⁰. Tanto è vero che Mario Verdone nella sua classificazione dei drammi sintetici futuristi introduce la categoria del teatro «visionico-filmico»¹¹.

Il *Prométhée... banquier* deriva da uno spettacolo teatrale allestito al Colisée dal gruppo Idéal et Réalité e si componeva di diverse scene. Quella da cui è tratto il film si intitolava *Spectacle tragique et cinématographique de Marcel L'Herbier d'après Eschyle, Lucien de Samosate, Herder et Monsieur André Gide* e si avvaleva della collaborazione di un giovanissimo Claude Autant Lara nel ruolo di scenografo

7 Tr. it. in M. Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985, pp. 87-88.

8 I manifesti futuristi relativi al teatro e allo spettacolo sono riprodotti in appendice al saggio di P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 201-264.

9 F. T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà 21 novembre 1913*, riprodotto in P. Fossati (a cura di), *La realtà attrezzata*, cit., p. 204.

10 Il film *Amor pedestre* (1914) interpretato e diretto da uno dei protagonisti del cinema comico italiano, Robinet (Marcel Fabre) precede di un anno la sintesi futurista *Le basi* (1915) pubblicata da Marinetti nel primo dei due volumetti del *Teatro sintetico futurista*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1915 e, successivamente ristampato in F. T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Vito Bianco Editore, Roma, 1960, vol. II, pp. 299-303.

11 Cfr. M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lercici, Roma, 1969, pp. 100-101.

decoratore (ritroveremo Autant Lara nello stesso ruolo tra i collaboratori di *L'Inhumaine*)¹².

Si trattava di far credere al pubblico che si stava filmando un'antica tragedia e che nel momento in cui veniva proiettata sullo schermo, per una "trasposizione" miracolosa, diventava un modesto melodramma moderno dove Signoret era passato dal personaggio di Prometeo appena interpretato, a quello di un banchiere moderno, prometeico, incatenato dai fili dei suoi telefoni¹³.

Si realizzava in tal modo quanto proclamato nel Manifesto del Teatro di Varietà:

15. il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla *distruzione futurista dei capolavori immortali*, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero *d'attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente la esecuzione del Parsifal in 40 minuti, che si prepara in un grande music-hall di Londra¹⁴.

Con la definizione di «istantanea drammatica», ideata per il suo dramma, *L'Herbier* dimostra di accettare la provocatoria proposta dei manifesti teatrali futuristi di alterare tempi, ritmi, durata del teatro tradizionale. Inoltre, nell'attribuire alla trasposizione cinematografica la funzione di trasformare un'«antica tragedia» in un «modesto melodramma moderno», *L'Herbier* sembra aver assimilato l'idea della distruzione futurista dei capolavori immortali attribuita da Marinetti all'impiego del cinema nel teatro di varietà. E del resto, in *Vita futurista*, c'è una sequenza (la ottava nella ricostruzione di Lista), in cui viene fatta una parodia di *Amleto* ricorrendo a silhouettes deformate mediante specchi concavi e convessi secondo una pratica ampiamente diffusa nei music-hall e nei luna park¹⁵.

12 Cfr. M. Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, cit., p. 32.

13 M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Belfond, Paris, 1978, p. 54.

14 F. T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà 21 novembre 1913*, riprodotto in Fossati, *La realtà attrezzata*, cit., p. 208.

15 G. Lista, *Le cinéma futuriste*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 2008, p. 117.

Va notato inoltre che i futuristi avevano a disposizione casi clamorosi di parodie e dissacrazioni dei classici nel cinema corrente. Esempio è la parodia di *Otello* (1909) di Yambo, film purtroppo perduto, nel quale venivano presentate, come apprendiamo da una pubblicità dell'epoca, scene di questo tipo: Otello arriva davanti alla casa di Brabanzio in una automobile-gondola e fa una serenata a Desdemona; Iago si reca da Otello per insinuargli il sospetto sulla fedeltà della moglie e lo sorprende, davanti allo specchio, a tingersi la faccia di nero: alle sue parole, il Moro s'infuria e gli spuntano in testa delle corna che Iago taglia prima di condurlo a constatare il tradimento; né mancano effetti alla Méliès quando Otello con un coltellaccio si taglia la testa e la mostra agli armigeri sbigottiti, oppure quando Ludovico gliela rimette a posto e cerca di riportare in vita Desdemona usando una pompa di bicicletta.

Futurisme exalté

L'Inhumaine fu realizzato nell'autunno-inverno 1923-24 e venne presentato con esiti commerciali disastrosi nel dicembre 1924. La prima visione pubblica, svoltasi a Parigi al Madeleine Cinéma, si tramutò, secondo la pittoresca testimonianza di uno degli interpreti, Jacque Catelain, in una sorta di bagarre, non dissimile da quella mostrata nel film e dalle più chiassose serate futuriste e dadaiste¹⁶. Del resto già *Vita futurista* inglobava nel tessuto del film performance di futuristi realizzate e riprese, per così dire, dal vero.

Una riproposta di *L'Inhumaine* avvenne in concomitanza con l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes (Parigi, aprile-ottobre 1925), quando poteva figurare come una sorta di sintesi cinematografica delle tendenze dello *style moderne*. Vari collaboratori de *L'Inhumaine* sono presenti nell'Esposizione. Tra questi, l'architetto Robert Mallet-Stevens che, in collaborazione con Francis Jourdain, allestisce un set cinematografico simulato al primo piano del Grand Palais. I pannelli decorativi di Léger, altro collaboratore del film di L'Herbier, previsti da Mallet-Stevens per un'ideale Ambasciata di Francia do-

¹⁶ J. Catelain, *Jacque Catelain présente Marcel l'Herbier*, J. Vautrain, Paris, 1950, p. 82.

vettero essere ritirati assieme a quelli di Robert Delaunay: questa è la conferma, secondo Enrico Crispolti, di un certo isolamento in cui, nell'ambito dell'Esposizione, si trovarono ad operare le linee più avanzate del discorso architettonico¹⁷. E tuttavia è proprio in relazione all'Expo del 1925 che comincia a circolare, e proprio da parte di futuristi italiani, la parola "futurismo", che diventerà poi il titolo dell'edizione italiana del film, che uscì in Italia solo nel 1927 (negli USA il film uscì invece nel 1926 con un titolo più convenzionale *The New Enchantment* e, alla prima (14 marzo 1926), fu proiettato assieme a *Ballet mécanique* di Ferdinand Léger e Dudley Murphy)¹⁸.

Fu L'Herbier stesso che definì più tardi, nella sua autobiografia, l'Esposizione del 1925 «un *eclatement spectaculaire, revelateur d'un futurisme exalté*»¹⁹. E di futurismo a proposito dell'Esposizione del 1925 furono gli stessi futuristi a parlare. Enrico Crispolti sottolinea come Balla e Jannelli abbiano visto, nel loro entusiasmo, influssi futuristi dovunque, anche se, a suo giudizio, le proposte veramente d'avanguardia non erano molte: tra queste Crispolti cita gli alberi in cemento del giardino di Mallet-Stevens e gli abiti dei Delaunay²⁰.

Allo stesso modo, Bruno Passamani, studioso di Depero, avanza riserve sugli entusiasmi di Balla e Depero che salutano come «tutta futurista» un'esposizione nella quale – egli scrive – «sotto molteplici aspetti trionfarono i vari accomodamenti del Liberty e dalla quale fu omologata e lanciata nel mondo anche l'iconologia dell'Art Déco»²¹. Anche in questo caso non si tratta, secondo le indicazioni metodologiche di Baxandall, di stabilire se sia stato determinante l'influsso del futurismo sulla koinè modernista, quanto di definire la collocazione dell'Art

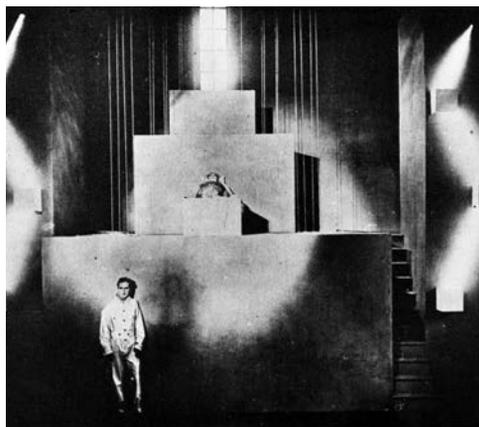
17 E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma - Bari, 1987, p. 86.

18 Cfr. A. Costa, *Les (mes)aventures de Monsieur L'Herbier au pays des Futuristes*, cit. p. 92.

19 M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Laffont, Paris, 1979, p. 126.

20 E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, cit., p. 89.

21 B. Passamani, *Fortunato Depero*, Comune di Rovereto-Musei civici-Galleria Museo Depero, Rovereto, 1981, p. 139.



Due scene de *L'Inhumaine* (*Futurismo*, M. L'Herbier, 1924. Archivio Cineteca Nazionale)

Deco certamente frutto di accomodamenti e mediazioni rispetto alle più radicali proposte del futurismo.

Il problema delle componenti futuriste del film di L'Herbier è stato più volte affrontato da Giovanni Lista²². Attento, come è comprensibile, soprattutto all'aspetto scenografico, Lista si sofferma in particolare sul laboratorio dell'ingegner Norsen (Jacque Catelain) con le sculture animate di Léger (affrontando il problema dei rapporti tra l'estetica futurista della macchina e le realizzazioni plastico-pittoriche di Léger) e sul Jardin d'hiver della villa della diva Claire Lescot progettato dall'allora giovanissimo Claude Autant-Lara.

A un influsso futurista Lista fa risalire anche l'idea del tumultuoso concerto della diva, concerto che fu secondo il critico italiano una sorta di *remake* dei concerti dei fratelli Russolo tenuti nel giugno del 1921 al Théâtre des Champs Elysées. In effetti i tumulti furono ottenuti e filmati dal vero utilizzando come fattore scatenante un'esecuzione di Antheil secondo una procedura, come già abbiamo segnalato, sperimentata in *Vita futurista* e ripresa dallo stesso L'Herbier in *Prométhée...banquier*.

Altri ancora, oltre quelli citati da Lista, sono gli spunti per ulteriori collegamen-

²² Mi limito a citarne quella che mi sembra più significativa: G. Lista, *La componente futurista ne "L'Inhumaine"*, in M. Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 148-155.

ti con il futurismo: certamente, le inquadrature degli strumenti dell'orchestra jazz con il *ralenti* e le dissolvenze incrociate che producono effetti vagamente stroboscopici richiamano, sia per il tema iconografico che per l'effetto ottico, il fotodinamismo di A. G. Bragaglia; inoltre, l'idea scenografica di fondo e la funzione stessa del décor nell'economia del film ricordano *Thaïs* (1916) di Bragaglia (con scenografie di Prampolini). Un'altra sequenza che appare ispirata al culto futurista della velocità è certamente quella della "folle corsa" in automobile che deve visualizzare la simulazione del suicidio di Einar Norsen: nel vertiginoso sorpasso di un carro trainato da un asino si potrebbe vedere una qualche allusione alla folle corsa in auto di cui parla Marinetti nel Manifesto di Fondazione, con i due ciclisti che gli vengono incontro titubanti «come due ragionamenti»²³.

In tutti i casi, il laboratorio dell'ingegnere con i suoi sistemi di rigenerazione degli individui e duplicazione a distanza delle immagini sembra alludere a un sistema di "doppi" tecnologici che per certi aspetti ricorda un testo prefuturista di Marinetti (*Poupées électriques*, 1909, parzialmente ripreso più tardi nella sintesi *Elettricità sessuale*, 1914²⁴). Ma probabilmente sarebbe più pertinente un precedente cinematografico che qualche parentela futurista possiede sicuramente: *L'uomo meccanico* (Milano Films, 1921) di André Deed²⁵.

In realtà la componente futurista è una delle tante che entrano in gioco in questo film allo stesso modo in cui essa contribuisce alla definizione del sincretismo modernista dell'Expo del 1925. Le composite articolazioni di superfici dell'architettura di Mallet-Stevens, tra reminiscenze di De Stijl e anticipazioni delle atmosfere del Pavillon *Esprit Nouveau* di Le Corbusier all'Expo, costituiscono

23 F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. Di Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 9.

24 Cfr. F. T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, cit., vol. II, pp. 417-453.

25 Cfr. M. Canosa, *Il crepuscolo dei divi (muti e italiani)*, «Cinegrafie», n. 4, 1991, pp. 123-124. Canosa sottolinea l'importanza del ritrovamento del film di Deed, sia per la novità che rappresenta nel cinema italiano la presenza di una tematica fantascientifica (anche se associata al burlesco), sia per le relazioni con l'iconografia futurista, evidenziando le analogie che esistono tra l'"uomo meccanico" di Deed e il costume del *Ballo meccanico futurista* presentato da Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi alla Casa d'Arte Bragaglia il 2 giugno 1922, cioè tra un prodotto del cinema "basso" italiano e «uno degli episodi maggiori della nostra avanguardia».

una sorta di *contenitore* e, alla lettera, di *copertura* di tutti gli eccessi e gli eclettismi più stravaganti degli interni, ma non riescono a diventare un fattore stilistico unificante dell'intero film. Lo stesso Lista, impegnato a definire la priorità della componente futurista, a proposito del «Jardin d'hiver» progettato da Autant-Lara, finisce per chiamare in causa, oltre a Depero²⁶, il Doganiere Rousseau e il cinema di Méliès e quindi per arricchire ulteriormente l'indice dei nomi di questa composita *koinè* modernista.

Poiché, proprio nella sequenza relativa al giardino d'inverno compaiono parole che fluttuano a mezz'aria come in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) di R. Wiene, sembrerebbe più corretto rifarsi al modello cinematografico tedesco piuttosto che ad uno pittorico italiano. Un critico di eccezione del film di L'Herbier, l'architetto viennese Adolf Loos, in un lucido articolo mise a confronto il film di L'Herbier con *Das Cabinet des Dr. Caligari*, «il primo film tedesco che i francesi abbiano osato presentare dopo la guerra». Secondo Loos i due film sono espressione di due diverse modernità. E, senza tanti sottintesi, Loos butta lì l'idea che il film di L'Herbier sia una sorta di traduzione in francese, secondo un'idea francese di modernità, delle innovazioni scenografiche del Caligari. Il riferimento a Méliès mi permette di ricordare un altro critico di eccezione, Michelangelo Antonioni, che a proposito di *La Nuit fantastique* scrisse un articolo dal titolo *L'Herbier sulle orme di Méliès*, nel quale si parla esplicitamente di un "caligarismo" di L'Herbier che viene fatto risalire a *Don Juan et Faust* (1922)²⁷.

Se i futuristi militanti, almeno a giudicare dall'interpretazione tutta futurista dell'Expo del 1925, hanno probabilmente avallato il titolo *Futurismo* per

26 Lista non solo segnala una serie di indizi che rendono probabile la conoscenza che il giovane scenografo poteva avere del progetto scenografico di *Le Chant du Rossignol* realizzato da Depero per i balletti russi di Diaghilev: figlio di Edourad Autant e Louise Lara che nella sala di «Art et Action» avevano allestito a partire dal febbraio del 1918 spettacoli di teatro sintetico futurista, era egli stesso autore di quel *Fait divers*, interpretato da Artaud e prodotto da L'Herbier, che già durante la sua lavorazione veniva definito «film futurista» in uno scambio di lettere avvenuto tra Marinetti e gli Autant-Lara nel 1922. Si tratta in tutti i casi di una congettura (basata sul fatto che la rivista «Sic» aveva pubblicato una documentazione sul lavoro dei futuristi italiani per i Balletti Russi).

27 Cfr. A. Loos, *L'Inhumaine. Histoire féerique*, (1924), tr. it. in M. Canosa, *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 73-76.

L'Inhumaine e se certamente dimostra di avallarlo lo storico del futurismo Giovanni Lista, non così andarono le cose per la critica cinematografica dell'epoca, come risulta da questa recensione di cui riporto un passo:

Poche considerazioni necessariamente affrettate: sintetizzo con tendenza futurista: 1) Il titolo – che certamente non deve essere l'originale – è semplicemente stolido, perché se qua e là v'è tendenza futurista in quanto forma, il lavoro, *in substantia*, nulla ha a che vedere col futurismo. Avrebbe calzato meglio un titolo rancidamente passatista. Esempigrazia: *La scoperta del dottor Einar*. [...] Marcel L'Herbier è tra i più intelligenti e ardimentosi direttori francesi. È pertanto strano come egli abbia scelto una trama stereotipa e piatta. La forma è innovatrice, ma l'essenza novatrice manca²⁸.

Proprio in relazione al titolo assunto in Italia, c'è chi è arrivato a ipotizzare che la critica italiana abbia accolto negativamente il film, perché «fuorviata da un titolo che si richiamava a un movimento assai poco popolare»²⁹.

Il caso Mathias Pascal

Una indiretta conferma di questo la troviamo esaminando l'adattamento cinematografico del romanzo di Pirandello *Il fu Mattia Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1926). L'attenzione riservata da L'Herbier a procedimenti e stilemi di derivazione futurista è confermata da questo adattamento che, complessivamente, può essere considerato la migliore riduzione di un romanzo di Pirandello.

Non mi interessa qui esaminare il rapporto tra il romanzo e il film, quanto un confronto tra la versione originale e la versione distribuita in Italia, che ci permetta di evidenziare i tratti di quella koinè modernista adottati anche in questo caso da L'Herbier e sistematicamente espunti dalla distribuzione italiana.

²⁸ M. Antonioni, *L'Herbier sulle orme di Méliès*, «Cinema», n. 158, 25 gennaio 1943, ora in Id., *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 91-100.

²⁹ Recensione apparsa in «Cinema Star», n. 13, 1927, riprodotta in V. Martinelli, *Cuor d'oro e muscoli d'acciaio. Il cinema francese degli anni Venti e la critica italiana*, Cineteca del Friuli, Gemona, 2000, p. 45.

La vicenda distributiva del film di L'Herbier in Italia è piuttosto complessa. Benché risulti approvato dalla censura già nell'aprile del 1926 (visto n. 22.644), il film esce solo l'anno successivo (1927), con numerosi tagli: mentre l'edizione originale francese è di 3.300 metri, quella italiana risulta di 2.481 (mancano quindi poco meno di 1.000 metri). Risulta, inoltre, che nel settembre 1926 la censura lo riprese in considerazione in base alla legge n. 2277 del 10 dicembre 1925, per escluderlo ai minori di anni 15. Tuttavia, nel marzo del 1927 il film ricompare nelle liste di censura (con lo stesso numero e lo stesso metraggio), forse perché – secondo quanto ipotizzato da Vittorio Martinelli – la distribuzione si era opposta al provvedimento di divieto ai minori. Il film fa un'ultima apparizione nelle liste della censura nel febbraio del 1930, con la precisazione che al titolo originale è stato aggiunto un nuovo titolo, *La maschera della morte* (che è lo stesso che compare nella copia italiana attualmente visibile)³⁰.

Mi limiterò a citare solo alcune delle varianti della copia italiana rispetto all'originale francese. Nell'edizione italiana natiamo la quasi totale eliminazione di riferimenti al libro che Mattia Pascal sta scrivendo. Il frontespizio del libro "*Histoire de la Liberté* par Mathias Pascal" è ben leggibile nell'edizione francese, mentre lo spettatore italiano vede solo di sfuggita il titolo nella sola sequenza del treno (e, quindi, non può sapere che Mattia è l'autore del manoscritto che portava con sé a Montecarlo!). Non si tratta solo di un espediente per eliminare la componente linguistica francese in un personaggio italiano che il pubblico avrebbe trovato incongrua, perché di fatto nella versione italiana Mattia Pascal risulta un personaggio certamente bizzarro, ma non più un intellettuale libertario come nella versione originale.

Nella versione originale Mattia Pascal, dopo aver strappato a Malagna la fascia tricolore con la quale lo lega alla sedia, si presenta al balcone da dove avrebbe dovuto parlare l'impostore e arringa la folla: da questa viene osannato e portato in trionfo, ma Mattia, dopo aver riservato uno di quegli sguardi allucinati di cui è maestro Mosjoukine a una inquietante macchina da caffè che emette sbuffi di vapore carichi

30 R. Redi, *Futurismo (L'Inhumaine)*, in L. Lucignani e T. Chiaretti (a cura di), *Cinema & Film*, vol. 8, Curcio, Roma, 1988, p. 2172.

di suggestioni a metà tra il futurismo e l'alchimia, si sottrae all'abbraccio della folla e rapidamente si eclissa. Inoltre viene eliminata tutta la parte relativa al discorso di Mattia alla folla e al trionfo dell'eroe, che, subito dopo aver legato Malagna con la fascia tricolore, viene mostrato al cimitero davanti alla propria tomba.

Nella versione originale, è possibile ammirare una stupenda scenografia che fa da sfondo al corridoio di accesso allo studio di Mattia Pascal e che produce un effetto di astratta spazialità, in contrasto con le caratterizzazioni naturalistiche di tutti gli altri scorci di casa Pascal. Nell'edizione italiana sono eliminate tutte le inquadrature che rendono visibile questa scenografia. Stessa sorte tocca alle inquadrature soggettive, che sono un'evidente derivazione da *Das Cabinet des Dr. Caligari*, in cui Mattia Pascal vede emergere come dal vuoto, dilatarsi e ingigantirsi le lettere che formano la parola "liberté" (un analogo procedimento, come abbiamo visto, era stato adottato in *L'Inhumaine*). Nell'edizione francese la decisione di Mattia Pascal di interrompere il viaggio di ritorno a Miragno è visualizzata con la gag del ferroviere che cerca in tutti i modi di convincerlo a risalire sul treno che sta partendo; Mattia gli risponde in modo stizzito e minaccioso, compiendo poi enigmatici tragitti sulla banchina della stazione deserta. Nell'edizione italiana tutto ciò è eliminato e sostituito con una sintetica didascalia: «Riparte in un'altra direzione verso la libertà, verso una nuova vita». Nell'edizione francese lo spazio in cui prende avvio e si forma la fantastica avventura di Mattia Pascal viene definito secondo un doppio registro: quello naturalistico, riservato alla rappresentazione della decadenza di una famiglia di proprietari terrieri ormai in rovina, e quello metafisico e astratto. Di qui gli attriti e le dissonanze, le oscurità e le arditezze che costituiscono la cifra stilistica del film. L'edizione italiana risulta appiattita su uno solo dei due registri stilistici.

La ricezione italiana del film di L'Herbier non fu positiva. Al suo film venne preferito ben presto quello di Pierre Chenal, prodotto con grande battage pubblicitario nel 1937 negli studi di Cinecittà appena inaugurati da Mussolini (titolo francese *L'homme de nulle part*). Osvaldo Campassi e Virgilio Sabel in un articolo apparso nella rivista «Cinema», diretta dal figlio di Mussolini, mettono a confronto la versione di L'Herbier con quella di Chenal del 1937, ed esprimono critiche negative al film di L'Herbier. Essi lo giudicano «stilisticamente discontinuo» con motivazioni di questo tipo: «Un caso tipico di questa discontinuità

è dato dalla frequenza degli spunti comici sfruttati in profondità, come se sopra essi dovesse basarsi la natura del film, con l'impiego di mezzi che sono parenti strettissimi con quelli impiegati nelle comiche finali»³¹. Osservazioni analoghe erano, però, già state fatte dalla critica francese all'epoca dell'uscita del film. Ecco quanto aveva scritto Emile Vuillemoz (*Le Temps*, 9 agosto 1925): «Et j'avoue, pour ma part, avoir éprouvé une certaine gêne en voyant l'auteur de *L'Inhumaine* régler certaines scènes d'une bouffonnerie terriblement conventionnelle empruntée aux pires traditions des films comiques américains»³².

Siamo di fronte a due casi di vistosa incapacità della critica di comprendere la coerenza delle scelte stilistiche di L'Herbier (perfettamente assecondato dalla performance di Ivan Mosjoukine) che si collocavano sulla stessa linea della prova, che a mio giudizio resta essenziale, di *Prométhée...banquier* nel quale la commistione tra melodramma e tecniche interpretative desunte dalla slapstick comedy dimostra l'originaria sintonia di L'Herbier con le proposte futuriste del Manifesto del Teatro di Varietà.

Le “forme dell'intenzione”

Per definire la presenza di componenti futuriste nell'opera di L'Herbier è necessario valutare adeguatamente la sua collocazione nell'ambito delle avanguardie. Per fare questo, sarà utile riferirsi ad alcune classificazioni e cronologie delle avanguardie cinematografiche divenute ormai canoniche, anche se accomunate da una ignoranza pressoché totale dell'avanguardia futurista (cinematografica e non)³³.

Vorrei riferirmi innanzi tutto alla classificazione proposta dall'americano Richard Abel, la quale ha il merito di tenere presente sia lo sviluppo e i contributi di personalità e movimenti sia gli aspetti strutturali del linguaggio cinemato-

31 Cfr. A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Utet Libreria, Torino 1993, p. 90.

32 O. Campassi e V. Sabel, *Chenal, L'Herbier e Il fu Mattia Pascal*, «Cinema», VI, 117, 7 maggio 1941, p. 303.

33 Per una più approfondita analisi di *Feu Mathias Pascal* mi permetto di rinviare a A. Costa, *Au commencement était le gag: Il fu Mattia Pascal de Pirandello à L'Herbier*, «Iris», n. 30, automne 2004, pp. 23-34.

grafico. Abel individua una prima avanguardia, detta anche «avanguardia narrativa», che è caratterizzata da una riflessione estetica sul cinema quale si era fino allora manifestato e su una lotta per l'affermazione del cinema come arte: essa si situa tra 1917 e il 1924, cioè tra gli inizi dell'attività cinematografica di Delluc e la sua morte. La seconda avanguardia va dalla morte di Delluc e Canudo al 1930 ed è caratterizzata da una febbrile sperimentazione delle possibilità di un cinema radicalmente anti-narrativo e coincide con le esperienze di un cinema realizzato sotto le insegne delle avanguardie artistiche (astrattismo, dada, surrealismo). La terza avanguardia va dal 1927 al 1930 ed è caratterizzata sia dalle possibilità di sviluppo derivanti dall'affermazione dei movimenti socio-economici e politici di massa e nello stesso tempo dalla crisi irrimediabile derivante dall'avvento del sonoro che sembra decretarne la fine³⁴.

Sulla stessa linea di Abel si pone Nouredine Ghali, autore di un ampio studio sull'avanguardia francese vista soprattutto nell'ambito della sua produzione teorica, il quale tuttavia non ritiene opportuno marcare una differenza tra la seconda e la terza avanguardia e considera il periodo 1924-1930 come un «tutto omogeneo e indipendente».³⁵ Ghali inoltre, occupandosi soprattutto del quadro teorico e culturale in cui si sviluppa l'esperienza dell'avanguardia francese, attribuisce alla prima avanguardia il merito di aver contribuito a far conoscere e apprezzare in Francia il cinema internazionale, d'avanguardia e non, gettando le basi per una riflessione sul cinema la cui portata va ben oltre i limiti della cinematografia nazionale. Inoltre Ghali evidenzia le strette connessioni tra l'avanguardia francese e quella tedesca, ad esempio, con la conseguenza di un'ampia circolazione in Francia delle opere e delle idee delle esperienze del cinema astratto tedesco (Eggeling, Richter, Ruttman) e di quelle del cinema espressionista tedesco: fondamentale, da questo punto di vista, è il modo con cui Merce L'Herbier, ad esempio, assimila il modello di *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wie-

34 Per una presentazione e discussione delle diverse classificazioni delle avanguardie cinematografiche degli anni Venti, cfr. A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 59-64.

35 R. Abel, *French Cinema: the First Wave 1915-1929*, cit., pp. 273-275.

ne, reinterpretandolo e adattandolo a diversi contesti figurativi in film come *Don Juan et Faust* (1922)³⁶. Altrettanto importante è la circolazione sul piano internazionale l'esperienza francese: Ghali ipotizza un'influenza di un film come *La rosa sulla rotaia* (*La Roue*, 1922) di Abel Gance sul cinema di Ejzenštejn e di Vertov³⁷, ma non accenna minimamente al fatto che sia Gance sia i russi presuppongono una conoscenza del verbo futurista.

In modo esplicito in *L'Inhumaine*, alias *Futurismo*, di L'Herbier e in modo implicito nelle parallele e successive esperienze dell'avanguardia cinematografica, troviamo il riconoscimento di un'impronta futurista che caratterizza quella che abbiamo definito la koinè modernista. Ed è questo, a mio giudizio, il significato che va attribuito al film *Velocità* di Cordero, Martina e Oriani, futuristi dell'ultim'ora, della generazione successiva a quella di Marinetti e dei padri fondatori.

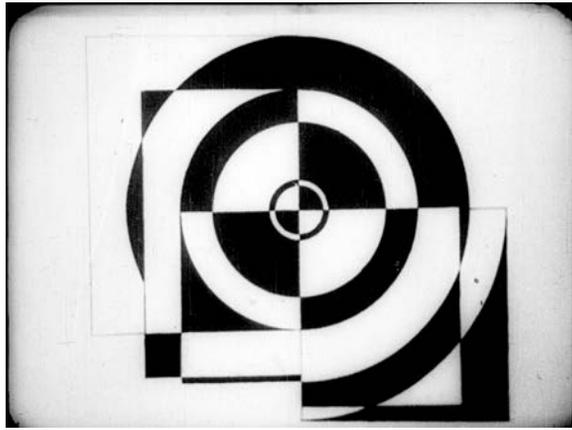
Il film di Cordero, Martina e Oriani porta lo stesso titolo della sceneggiatura, all'epoca inedita, di Marinetti (ma senza derivare da quella) e al fondatore del futurismo rende omaggio in una delle prime inquadrature, in cui compare un ritratto di Marinetti contornato da «parolibere» futuriste. La copia del film che ci è pervenuta (recuperata presso il National Film and Television Archive di Londra a cura della Cineteca Nazionale di Roma) è una versione ridotta, montata probabilmente da Eugène Deslaw. È significativo comunque che la seconda proiezione del film avvenuta l'8 maggio 1931 a Barcellona (la prima si era svolta a Londra qualche giorno prima) sia stata presentata nel corso di una serata in cui erano illustrate le principali tendenze del cinema indipendente europeo: oltre a *Velocità*, in rappresentanza della scuola italiana, c'erano *Il Gabinetto del dottor Caligari* (scuola tedesca), *Histoire de detective* (1929) di Charles Dekeukeleire (scuola belga), *La pluie* (*Regen*, 1929) di Joris Ivens (scuola olandese) e *La Madre* (*Mat'*, 1926) di Vsevolod Pudovkin (scuola russa)³⁸. *Velocità* si presenta come una sorta di *collage* di citazioni da film dell'avanguardia europea: si va da *L'uomo con*

36 N. Ghali, *L'Avant-garde cinématographique française dans les années vingt*, Paris Expérimental, Paris, 1995, p. 48.

37 Ivi, p. 50

38 Ivi, p. 51.

la macchina da presa di Vertov a *Ballet mécanique* di Léger e Dudley Murphy (che è sicuramente il più citato) e a *Vormittagsspuk* di Hans Richter, senza dimenticare che si possono trovare varie suggestioni sia dai cartoni animati di Walt Disney e Émile Cohl, sia dalla grafica pubblicitaria (l'immagine per l'Amaro Cora disegnata dal futurista torinese Diulgheroff)³⁹.



Velocità (P. Oriani, T. Cordero, G. Martina, 1930.
Archivio Cineteca Nazionale)

Ma *Velocità* può essere visto anche come un tentativo di documentare come le varie espressioni delle avanguardie europee abbiano attinto all'esperienza futurista (nel cinema e nella pittura soprattutto) e nel loro insieme esse costituiscano le varie articolazioni di una koinè modernista che rappresenta l'eredità delle avanguardie in campo cinematografico. Quindi *Velocità* non è tanto un documento sull'influsso del futurismo sulle nuove leve artistiche, quanto una ricapitolazione delle forme dell'intenzione che contrassegnano l'avventura delle avanguardie cinematografiche a partire dal futurismo.

39 G. Lista, *Futurismo cinematografico. Il film "Velocità" di Cordero, Martina, Oriani*, in «Fotogenia», IV-V, 1997-98, *A nuova luce. Cinema muto italiano*, numero monografico a cura di M. Canosa e A. Costa, p. 96.

Documenti

Nel 1968, Mario Verdone pubblica per Bianco e Nero il volume *Cinema e letteratura del futurismo*, che rappresenta un contributo nuovo ed estremamente importante sull'attività e sull'atteggiamento dei futuristi verso il cinema. A parte i documenti ritrovati e inseriti nel libro e la testimonianza preziosissima di Arnaldo Ginna su *Vita futurista*, Verdone ricostruisce le dinamiche di un rapporto che si manifestano anche in una frequente dialettica tra letteratura e cinema. La sua lettura della presenza del mito del cinema nella ricerca letteraria futurista o delle relazioni tra la ricerca artistica di Ginna e Corra e l'astrattismo europeo è estremamente ricca e precisa. In questo catalogo vogliamo tuttavia concentrare l'attenzione su *Vita futurista*, proponendo sia quanto ha scritto Verdone sull'opera, sia la testimonianza importantissima di Arnaldo Ginna, produttore e regista del film, che ancora oggi risulta perduto. Insieme ripubblichiamo anche un estratto di *Musica cromatica* di Bruno Corra che racconta la sua esperienza di creazione di film astratti, purtroppo non conservati (prima edizione del testo di Corra in *Il pastore il gregge e la zampogna*, Libreria Beltrami, Bologna, 1912).

Ringraziamo il Centro Sperimentale di Cinematografia e in particolare Felice Laudadio, presidente, Marcello Foti, direttore generale, Mario Militello, responsabile di gestione della Cineteca Nazionale e Alberto Crespi, responsabile CSC ufficio comunicazione e redazione editoriale, per l'autorizzazione a ripubblicare i testi.

IL FILM *VITA FUTURISTA*

di Mario Verdone

(estratto)

Il film futurista fu un'iniziativa nata in seno al gruppo fiorentino, ma specialmente dovuta a Ginna, che come abbiamo già ricordato era anche fotografo, e aveva avuto l'idea della cinepittura.

Fu Marinetti a incoraggiare Arnaldo, che era l'unico futurista-cineasta del gruppo: "Perché non fai un film futurista?".

Ginna non poteva non decidersi all'impresa, giacché pensava al cinema, come abbiám visto, fin dal 1910. Acquistò una Pathé d'occasione a Roma, a Campo de' Fiori. Allorché, ebbe girato alcune scene di prova mandò a sviluppare le riprese in uno stabilimento fuori Porta del Popolo.

Pagò il film di tasca sua. Gli altri si erano accodati. Dopo la realizzazione, che raccolse un gruppo di futuristi per circa tre mesi, favorendo scambi di idee, si pensò di dare una sanzione ufficiale alla iniziativa. Le discussioni v'erano state anche prima. Il manifesto venne dopo. E fu la consacrazione di quello che era già stato fatto. Non mi pare che si possa dir meglio del film futurista se non riprendendo la memoria di Arnaldo Ginna già apparsa sul volume *Anton Giulio Bragaglia*: un documento di due pagine che Ginna ha depositato presso il Centro Studi Bragaglia. Fu ad Anton Giulio Bragaglia che – con la lettera che trascriviamo – egli aveva confidato anche la pellicola perché si adoperasse per diffonderla:

Roma, 25 maggio 1917

Autorizzo il signor Anton Giulio Bragaglia di vendere per mio conto il film intitolato *Vita futurista*, costituito di 800 m circa e interpretato da Marinetti e dagli altri futuristi. Questo quale proprietario del suddetto film.

Arnaldo Ginna

Il documento è importante per due motivi. Primo: perché attesta che il film si chiama *Vita futurista*, e precedentemente era stato ricordato come "film futurista", ma senza uno speciale titolo. Secondo: perché dà il numero approssimativo dei metri: ottocento, e non trecento, dunque, come altrove è stato scritto.

Ma un altro documento ci aiuta per essere ancora più precisi: l'«Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1 gennaio 1916 al 31 dicembre 1921»¹.

Il titolo è *Vita futurista*. Il produttore: Italia futurista². Il metraggio è di 990 metri. Il visto di censura reca il n. 12.279; ma è dato a questa condizione: «Sopprimere l'ultima parte intitolata: *Perché Francesco Giuseppe non moriva*». (...)

Per un ideale restauro di *Vita futurista*

Per un ideale restauro di *Vita futurista* cerchiamo anzitutto di ricostruire l'episodio di satira politica soppresso, e che si intitolava *Perché Francesco Giuseppe non moriva* (metri 190 circa). È Ginna che parla: «Una cariatide seduta, che ha l'effigie di Francesco Giuseppe, viene invitata dalla Morte. La Morte è Remo Chiti, vestito di una maglia nera su cui è dipinto uno scheletro. Ma la Morte non riesce a prendere la cariatide dell'Imperatore: sviene per il puzzo che ne irradia».

Lo sketch è vicino alla pesante satira dell'*Almanacco 1915* di Lacerba, dedicato alla guerra. Partecipò alle riprese anche il fratello di Emilio Settimelli, Gioacchino. Il trucco elementare della maglia nera – già adoperato nei film primitivi francesi – permetteva al Chiti di muoversi e agire come se fosse un bianco scheletro.

Il film comprendeva anche alcune scene brevi, come *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica*; ad es. una *Cazzottatura futurista* e *Come corrono il borghese e il futurista*. Queste due scene si svolgevano alle Cascine. In quella della corsa, prima si vedeva il passatista che andava normalmente, lungo la strada. Poi era la volta di Marinetti che camminava attraverso le siepi, sprezzante di ogni ostacolo. E fu visto uscire da un cespuglio pieno di spine fino alla testa.

1 Ministero dell'Interno. Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Revisione Cinematografica, *Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1 gennaio 1916 al 31 dicembre 1921*, Tipografia delle Mantellate, Roma, 1923.

2 Talvolta il film è stato attribuito a Emilio Settimelli, ma in quanto responsabile legale di «Italia futurista». Si veda ad esempio la voce «Futurismo» nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (fondata da Silvio D'Amico, Casa Editrice Le Maschere, Roma). L'estensore della voce, Corrado Pavolini, attribuisce a Settimelli il film, citando Arnaldo Ginna soltanto quale «operatore» (*op. cit.*, 1958, vol. V, p. 789).

Ricordando le *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica*, a pag. 196 di *Battaglie*, Bruno Corra si riferisce al brano: *Ricerca introspettiva di stati d'animo*, con Chiti, Venna e Nannetti a cavalcioni su cavalletti di legno, intenti a fissare i movimenti di alcune carote, attaccate a fili.

Scrisse Corrado Pavolini sul *Tevere* – citato da un articolo di Marinetti del 1 dicembre 1926 (L'Impero):

In una sala di proiezione inverosimilmente stipata e schiamazzante, vidi proiettare la prima pellicola futurista. A un certo punto ricomparve la scena delle Cascine. Era il “passo neutralista”, ondeggiante, timoroso, amletico, in contrasto col “passo interventista” che Marinetti realizzava di gran foga, correndo come alla baionetta. Questi due passi caricaturali, dopo tanti fischi del pubblico, furono clamorosamente applauditi.

Jacopo Comin³ ha rievocato rapidamente *Vita futurista* (senza darne il titolo) in *Bianco e Nero*, aiutandosi con alcuni fotogrammi. V'è la *Cazzottatura interventista* (con F. T. Marinetti), un *Dal vero a sorpresa* (con Balla, Chiti, Settimelli, Ginna e Venna con un gran barbone bianco; è la sequenza n. 1 del memoriale Ginna). V'è anche una *Deformazione caricaturale* (G. Balla) e *Come dorme il futurista e come dorme il passatista* (con Emilio Settimelli; è la sequenza n. 3 del memoriale Ginna): che fa pensare a un sonno di Majakovskij sdraiato sulla sua bicicletta, dal sellino al manubrio, nel film *Non nato per il denaro* di Turkin. Una posizione identica – ma su motocicletta – ha un giovane “beat” colto di sorpresa, in *Festival* di Murray Lerner (cinereportage da Newport).

Il *Dal vero a sorpresa* è l'antecedente assoluto delle riprese all'imprevisto del futurista Dziga Vertov e dei suoi kinoki (Kino-Pravda), del “Cinéma-verité” francese e persino dello *Specchio segreto* di Nanni Loy, con le sue scene preparate, nella nota serie di trasmissioni televisive. Il vecchio signore della *Scena al ristorante al Piazzale Michelangelo*, estemporanea nelle conseguenze, e preparata nel-

3 J. Comin, *Appunti sul film d'avanguardia*, in «Bianco e Nero», I, n. 1, 1937. Due fotogrammi di *Vita futurista* sono riprodotti anche in Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, vol. II, De Luca, Roma, 1958-59, p. 498, nn. 16 e 17.

la premessa, è – come ha riferito Ginna – Lucio Venna, difeso da un ignaro cittadino britannico. Nonostante l'enorme barba di stoppa, l'inglese non capì la “provocazione” futurista, e fu proprio per questa sua mancanza di humour che la scena poté prendere vita e riuscire saporita.

Altre note su Vita futurista

Il film di Ginna fu dunque composto di brevi sequenze, ognuna con un problema psicologico e avvenirista. Ginna ne fu produttore, regista, operatore e tecnico del montaggio. Il veneziano, ma fiorentinizzato, Lucio Venna (pittore e artista pubblicitario, insegnante alla scuola d'arte di Firenze, dadaista e co-fondatore con Evola e Fiozzi della rivista *Bleu*), ne fu l'assistente e collaboratore principale. Le riprese durarono dai due ai tre mesi. Durante il montaggio – come è stato ricordato dallo stesso regista – Ginna e Venna si accorsero che una parte della pellicola (era il secondo episodio) nello sviluppo si era cosparsa di tanti puntolini bianchi, causati da polvere depositatasi sul negativo. Ginna vide la possibilità di nuove sensazioni, ottenute con speciali effetti colorati, e si accinse pazientemente con Venna a colorare i puntini bianchi, uno per uno, di color rosa, per ottenere – aggiunge – «espressione di stati d'animo di mollezza». Lo sketch diventò azione con movimento di colore, e cinepittura. Del film furono stampate due o tre copie. Una l'ebbe Anton Giulio Bragaglia per diffonderla, e andò perduta. Un'altra, in condizioni imperfette, venne consegnata a un critico d'arte milanese, e anch'essa risulta dispersa. Alcune foto del film corredano l'articolo di Carlo Belloli su *La Biennale* n. 54 (1964), dove il film viene qualificato “documentario”, come anche in *Omaggio a Balla* di Maurizio Fagiolo Dell'Arco: ma la definizione è inesatta per il fatto che nel film compaiono invece scene del tutto inventate e “costruite”.

Alle proiezioni di *Vita futurista*, che a Firenze avvennero al cinema Marconi, intervenivano volentieri coloro che amavano i tafferugli e le dimostrazioni clamorose. Vi furono addirittura di quelli che lanciarono sul telone bianco pomodori e scarpe, tanto da sfondare lo schermo.

Bologna – dice Ginna – reagiva alle serate futuriste con tagliatelle al ragù, Napoli con arance, Pesaro con triglie e sogliole fritte, mentre il Principe Altieri, a

DOCUMENTI

Roma, lanciava addirittura polvere di carbone negli occhi e pezzi di antracite.

A Balla interessò, particolarmente il quinto episodio: *Danza dello splendore geometrico*, e la sua collaborazione divenne qui particolarmente significativa, per l'apporto delle sue ricerche cromatiche e iridescenti.

La lavorazione del film fu per Ginna una fatica improba. Dirigere, girare, arredare, erano tutti compiti di cui si occupava personalmente. Allorché la sera tornava nella sua stanza all'Hotel Baglioni era sfinito. Soltanto Venna lo aiutava coscienziosamente nelle faticose giornate, e lo esortava a resistere. Rientrava scoraggiato, schiantato dalla stanchezza, ma non era finita. C'erano le scatole di pellicola da riordinare, i negativi da sviluppare, e spesso sul letto erano disseminati pezzi di pellicola sciolta.

L'aspetto più faticoso della realizzazione era la partecipazione degli amici futuristi: indisciplinati, pigri, dormivano la mattina fino a tardi, o scappavano mentre erano in teatro, e Ginna si torturava nell'attesa, li tempestava di telefonate, li scongiurava di tornare, li mandava a prendere in taxi.

VITA FUTURISTA

di Arnaldo Ginna

Primo film futurista scritto da Marinetti, A. Ginna, Settimelli, Bruno Corra, Balla. Interpretato da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, A. Ginna, Balla, G. Spina, Remo Chiti, Nannetti, Venna, Josia, Spada, ecc.

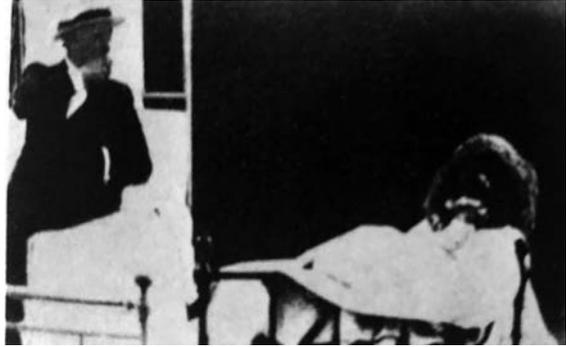
Alcune parti del film *Vita futurista*

Proiezione delle principali affermazioni novatrici del manifesto sulla cinematografia futurista scritto e lanciato in molte migliaia di copie da Marinetti, B. Corra, A. Ginna, G. Balla.

«Abolizione della tecnica finita, lisciata, antimpressionistica, FOTOGRAFICA che toglie alle luci e alle masse la suggestione delle loro vibrazioni». «L'ambiente deve esprimere anch'esso lo stato d'animo del personaggio che naviga in lui».

«Liberiamo il cinematografo dalla sua schiavitù di semplice riproduttore della realtà, dai confini di una fotografia movimentata, e innalziamolo ad arte, cioè a mezzo d'espressione: pittura, scultura, architettura, letteratura, ecc.».

«Noi principiamo a creare una nuova arte, la POLIESPRESSIVITÀ, fusione di tutte le arti, arte che nasce con noi, assolutamente italiana».



Vita futurista (A. Ginna, 1916)

«Ricordiamo a scanso di facili ironie i successi concretati dal futurismo nella lirica violentemente rinnovata in appena sei anni, nella pittura fortemente influenzata e incanalata verso nuove ricerche. Ricordiamo che i futuristi furono i primi a propugnare la fatalità della guerra e Marinetti, fra lo stupore e le risa di tutti, sette anni or sono in pieno pacifismo triplicista gridò in pubblico (al teatro Lirico di Milano): «GUERRA all'AUSTRIA!».

Presentazione dei futuristi: Marinetti, Settimelli, B. Corra, R. Chiti, G. Balla, A. Ginna.

Come dorme un futurista - Interpretato da: Marinetti, Settimelli, Corra, Giulio Spina.

Ginnastica mattutina - Scherma, boxe - Assalto futurista alla spada fra Marinetti e Remo Chiti - Discussione coi guantoni fra Marinetti e Ungari.

Colazione futurista - Interpretata da Settimelli, Corra, Marinetti, Venna, Spada, Josia, Remo Chiti. Intervento di vecchioni simbolici.

Ricerche d'ispirazione - Dramma d'oggetti. Marinetti e Settimelli si accostano con ogni precauzione ad oggetti stranamente accozzati per vederli sotto nuovi aspetti. Esplorazione d'aringhe, di carote e di melanzane. Capire FINALMENTE questi animali e queste verdure ponendoli assolutamente fuori del loro ambiente abituale. Si vede intiera per la prima volta, in ogni suo aspetto, una palla di gomma caduta sulla testa di una statua e lì rimasta, non nelle mani di un ragazzo che gioca. Interpretata da Settimelli, Chiti, Bruno Corra.

DOCUMENTI

Declamazione futurista.

Settimelli declama. Ungari esprime le sue sensazioni col gesto, Chiti le sue, disegnando.

Discussione fra un piede, un martello e un ombrello - Trarre partito dalle espressioni umane degli oggetti per lanciarsi in nuovi campi di sensibilità artistica.

Passeggiata futurista. Studio di nuovi passi - Caricatura del passo neutralista, interpretato da Marinetti e Balla.

Passo interventista accennato da Marinetti - Passo del creditore, accennato da Balla - Passo del debitore, accennato da Settimelli.

Marcia futurista interpretata da Marinetti, Settimelli, Balla, Chiti ecc.

Thè futurista - Invasione di un thè passatista - Conquista delle donne - Marinetti declama fra l'entusiasmo di esse.

Lavoro futurista - Quadri deformati idealmente ed esteriormente. Balla s'innamora e sposa una seggiola, ne nasce un panchetto - Interpretato da Marinetti, Balla e Settimelli.

Segue la feroce caricatura futurista *Perche Cecco Peppe non muore*.

In una comunicazione esposta al centro studi Bragaglia il 10 maggio 1965 Arnaldo Ginna forniva una descrizione di *Vita futurista* che presenta vari elementi di diversità rispetto al testo del 1916. Ne pubblichiamo i passi più significativi tratti dal volume M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Bianco e Nero, Roma, 1968.

Il film risultò in definitiva lungo 1.200 metri. Ed ecco le sequenze:

- 1) *Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo*. Un vecchio signore con barba bianca (Lucio Venna) siede ad un tavolo fuori del ristorante. Stava per iniziare il pranzo con un brodino in tazza, quando alcuni giovani futuristi intervennero disapprovando ad alta voce il modo di mangiare del vecchio. Un signore inglese presente alla scena non comprendendo che si trattava di una finzione, volle intervenire apostrofando, arrabbiatissimo, Marinetti: «No fare male ai vecchi». Il vecchio simboleggiava il passatismo retrogrado, i giovani futuristi il dinamismo avvenirista.

- 2) *Il futurista sentimentale*. Un giovane futurista pieno di baldanza si lascia sovraffare da sentimentalismo amoroso, vinto dall'addensarsi su di lui di forze psichiche passatiste, rappresentate dalle luci dell'ambiente che si fanno tenuissime e si colorano di blu – effetti colorati ottenuti con viraggio – per dare l'espressione di uno stato d'animo di mollezza.
- 3) *Come dorme il futurista*. In una stanza due persone dormono in letti disposti verticalmente anziché orizzontalmente, seguendo intuizioni psicologiche, dinamiche, in movimenti combinati introspettivi.
- 4) *Caricatura dell'Amleto simbolo del passatismo pessimista*. Figure in movimento, deformate con specchi concavi e convessi. (Attori: Settimelli, Venna, Chiti, Nannetti).
- 5) *Danza dello splendore geometrico*. Ragazze vestite esclusivamente con pezzi di stagnola, variamente sagomata, ballano una danza dinamico-ritmica. Forti riflettori lasciavano fasci di luce sulla stagnola in movimento, provocando sprazzi luminosi intersecantisi fra di loro, distruggendo così la ponderalità dei corpi.
- 6) *Poesia ritmata di Remo Chiti*. Declamata con accompagnamento simultaneo di movimenti delle braccia.
- 7) *Ricerca introspettiva di stati d'animo*. A cavalcioni sopra cavalletti di legno in un ambiente scuro color violetto, Chiti, Venna e Nannetti fissano in un silenzio che vuole essere soprannaturale il movimento di alcune carote legate a un filo fra l'indice e il pollice.
- 8) Balla mostra alcuni oggetti di legno colorato e cravatte pure di legno, magnificandone il contenuto plastico dinamico.

Il film fu dato in altri cinema a Roma, ma fu necessario sospendere le proiezioni, perché il pubblico gettava oggetti, sassi, ecc. contro lo schermo, che si rivelava troppo vulnerabile per questo genere di combattutissime rappresentazioni.

MUSICA CROMATICA

di Bruno Corra

(estratto)

Dunque, due anni fa, stabilita minutamente tutta la teoria, noi decidemmo di tentare seriamente la musica dei colori: si cominciò subito a pensare agli strumenti, che forse non esistevano e che avremmo dovuto far fabbricare appositamente, i quali ce ne permettessero l'attuazione. Si andava per vie intentate lasciandoci guidare in massima parte dall'intuizione ma procedendo però sempre di pari passo, per timore di far falsa strada, con lo studio della fisica della luce e del suono, nelle opere del Tyndall e di altri molti.

Naturalmente si applicavano e si sfruttavano le leggi di parallelismo tra le arti precedentemente determinate. Per due mesi noi studiammo ognuno per conto proprio, senza comunicarci i risultati, dopo confrontammo, discutemmo e fondemmo insieme le nostre osservazioni. Ci confermammo nell'idea, anteriore del resto ai nostri studi di fisica, di attenerci alla musica e di trasportare, precisamente nel campo del colore, la scala temperata musicale. Tuttavia sapevamo che la scala, cromatica consta di una sola ottava e che d'altra parte l'occhio non ha, come l'orecchio, il *potere risolutivo* (però mi accorgo, ripensandoci, che su questo ci son molte riserve da fare) e però ci apparve la chiara necessità di una suddivisione magari artificiosa ed arbitraria (poiché l'effetto proviene principalmente dalle *relazioni tra* i colori che impressionano la retina) dello spettro solare e venimmo appunto a scegliere in ogni colore quattro gradazioni a distanze uguali, si ebbero quattro rossi scelti a uguali distanze nello spettro, quattro verdi, quattro violetti... ecc.; eravamo arrivati a distendere i sette colori in quattro ottave, dopo il violetto della prima ottava veniva il rosso della seconda, e così via. Per tradurre in pratica tutto ciò ci si servì, naturalmente, di una serie di 28 lampade elettriche colorate corrispondenti a 28 tasti, ogni lampada era munita di un riflettore oblungo: nei primi esperimenti si tentò con luce diretta, per gli ultimi si pose davanti alle lampade una lastra di vetro smerigliato. La tastiera corrispondeva esattamente a quella comune del pianoforte (era però meno estesa): suonando l'ottava, per esempio, i due colori si fondevano, come nel pianoforte i due suoni.

Questo nostro pianoforte cromatico, alla prova, diede risultati abbastanza buoni tanto che noi ci illudemmo, da principio, di avere definitivamente risolto il problema: ci divertimmo a trovare accozzi cromatici di tutti i generi, componemmo qualche sonatina di colore, notturni in viola e mattinate in verde, traducemmo, con qualche modificazione necessaria, una *Barcarola veneziana* di Mendelssohn, un *Rondò* di Chopin e una *sonata* di Mozart... ma poi, infine, dopo tre mesi di esperimenti, dovemmo confessarci che non era possibile con quei mezzi andare più in là, si ottenevano effetti graziosissimi è vero ma non mai tali da sentirsene afferrati pienamente, avevamo a nostra disposizione soltanto ventotto toni, le fusioni non avvenivano bene, le sorgenti luminose non erano abbastanza forti, se si mettevano lampade potenti il troppo calore faceva sì che esse scolorissero in pochi giorni e allora si dovevano ritingere esattamente, con perdite di tempo considerevoli; sentivamo chiarissimamente che per ottenere i grandi effetti orchestrali che soli possono convincere le folle bisognava poter disporre di una intensità di luce sbalorditiva, solo così si sarebbe potuti uscire dal campo ristretto dell'esperimento scientifico per entrare direttamente nella pratica.

Pensammo al cinematografo e ci parve che questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti: quanto alla potenza luminosa era quanto di meglio si poteva desiderare, era pure risolto l'altro problema che si riferiva alla necessità di poter disporre di centinaia di colori, poiché, traendo partito dal fenomeno della persistenza delle immagini nella retina, avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola, bastava per questo far passare davanti all'obiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grandi orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica. Questo in teoria; nella pratica quando, acquistato il cinematografo, procuratici parecchie centinaia di metri di pellicola, toltane la gelatina, coloratala, tentammo le prime prove, quel che avevamo previsto, come quasi sempre avviene, in parte si avverò, in parte fallì: per ottenere uno svolgersi di temi cromatici armonioso, graduale e uniforme avevamo tolto via l'interruttore a rotazione ed eravamo riusciti ad abolire anche lo scatto – ma questa appunto fu la causa che mandò a male l'esperi-

mento, e fece sì che invece dell'aspettata meravigliosa armonia si scatenasse sullo schermo un cataclisma di colori incomprensibile – il perché lo capimmo solo dopo. Rimettemmo a posto tutto ciò che avevamo levato e stabilimmo di considerare la pellicola da colorarsi divisa in *battute*, ognuna lunga quanto lo spazio compreso tra quattro fori che corrisponde, almeno nelle *films* di passo Pathé, a una rotazione completa dell'interruttore: preparammo un altro tratto di pellicola e riprovammo: la fusione dei colori riuscì perfettamente ed era quella che premeva, quanto a effetto non c'era gran che, ma noi avevamo già capito che da questo lato non si poteva ragionevolmente pretendere molto sino a che non si possedesse la facoltà, acquistabile soltanto per mezzo di una lunga esperienza, di vedere mentalmente proiettato sulla tela lo svolgimento del motivo che si viene man mano distendendo col pennello sulla celluloida, facoltà che comporta l'attitudine a fondere mentalmente parecchi colori in uno solo e a dissaiare una tinta nelle sue componenti.

A questo punto, viste le nostre esperienze avviate positivamente sopra una strada solida, ci parve necessario soffermarci per introdurre negli apparecchi di cui ci servivamo tutti i miglioramenti possibili: la macchina cinematografica restò immutata, mettemmo solo, al posto della lampada ad arco usata sino a quel giorno, un'altra lampada, pure ad arco, di tripla potenza; esperimentammo successivamente come schermo una tela bianca semplice – una tela bianca immollata di glicerina, una superficie di stagnola – una tela spalmata di un impasto che dava, per riflesso, una sorta di fosforescenza – un involuppo, approssimativamente cubico, di garza lievissima in cui il fascio di luce poteva penetrare e che avrebbe dovuto dare su per giù gli effetti di un nugolo di fumo bianco – infine si ritornò alla tela che si distese addirittura sopra una parete, si tolsero tutti i mobili, si parò tutta la stanza di bianco, pareti, soffitto e pavimenti e si indossarono, durante le prove, accappatoi bianchi (a proposito: quando la musica cromatica si sarà imposta, per opera di noi o di altri, bisognerà imporre senza dubbio al pubblico elegante di andare al teatro del colore in abito bianco. I sarti possono cominciare a occuparsene) sino a oggi a questo riguardo non s'è potuto ottenere di meglio e s'è lavorato sempre nella nostra sala bianca, la quale, del resto, serve assai bene.

I frutti di questo periodo di esperimenti, dal giugno all'ottobre ultimi scorsi, con quattro rotoletti di pellicola dei quali uno soltanto supera i duecento metri di lun-

ghezza, sono qui, dentro il mio cassetto, chiusi nelle loro scatole, *etichettati*, pronti per il museo futuro (scusate, non è superbia, è solo amore di padre per questi figliolletti che mi piacciono tanto col loro musino sporco d'arcobaleno e con le loro piccole arie di mistero); il primo contiene lo svolgimento tematico di un accordo di colore tolto da un quadro di Segantini, quello in cui si vedono delle case in fondo, e, sul davanti, una donna coricata in un prato, l'erba del prato, tutta commista di fiorellini, è resa, per mezzo del complementarismo, con un brulicare svariato di colori, il prato è vivo, vibra tutto, sembra coperto da una esalazione d'armonia, vi si vede la forza creatrice della primavera matematica in un febbrile zampillo di luci, questo accordo cromatico ci impressionò e lo svolgemmo integralmente in centotanta metri di *film*; il secondo è uno studio di effetti tra quattro colori a due a due complementari, rosso, verde, azzurro e giallo; il terzo è una traduzione e riduzione del *Canto di Primavera* di Mendelssohn intrecciato con un tema preso da un *Valzer*, di Chopin; il quarto, forse il più interessante, è una traduzione in colori della famosa e meravigliosa poesia di Stéphane Mallarmé intitolata *Les Fleurs*.

Frattanto, nel mentre si facevano vertere tutte le energie e si coglievano tutte le occasioni e si impiegavano tutti i momenti di svago ad affrettare l'evoluzione della nostra sensibilità cromatica, si studiavano ancora e si miglioravano i mezzi d'arte, i quali, tutti gli artisti lo sanno, tradiscono, più o meno, sempre: non si poteva, naturalmente, dipingere la pellicola come una tela, con colori ad olio – si usavano da prima tinte ad alcool che sono sì di facile applicazione e asciugavano quasi istantaneamente, ma che scoloriscono presto, si provarono con buoni risultati i colori liquidi per diapositive posti in commercio dalla Casa Lafranc, si tentarono delle soluzioni d'anilina, si pescarono nuove formule in un'infinità di ricettari, si provò a mescolare insieme parecchie tinte – ma, sino a oggi, i migliori effetti si sono ottenuti modificando e correggendo semplicemente le tinte per diapositive; però da questo lato continuiamo le ricerche fiduciosi di riuscire quandochessia alla scoperta di una tinta che offra, rispetto alle già esistenti, intensità e trasparenza maggiori. Finora non siamo arrivati a ottenere i colori d'oro e d'argento, che pur si presterebbero a sensazioni potentissime, ben trasparenti e molto intensi. Questo indirizzo ci portò, circa tre mesi fa, a tentare l'applicazione delle vernici opache, a olio, a smalto, all'oro... ecc. alla musica cromatica – se fos-

simo riusciti avremmo potuto disporre di una varietà maggiore (ci sovveniva dello splendore delle tele di Segantini; di certi violetti vertiginosamente profondi dei quadri di Klimt... ecc.): esperimentammo quell'apparecchio da proiezione a tutti noto, in cui l'oggetto da proiettarsi è posto dietro, invece che davanti, alla sorgente luminosa: i risultati furono, come del resto avevamo preveduto, non molto soddisfacenti – siccome la macchina agiva per riflessione anziché per proiezione, una parte della luce si perdeva e lo schermo veniva troppo debolmente illuminato; per allora lasciammo senz'altro la nuova strada – ma, in questi ultimi giorni, munito l'apparecchio di un riflettore più adatto, applicatavi la lampada ad arco e l'obiettivo della macchina cinematografica, ritentata la prova, abbiamo ottenuto effetti tali da dar sicuro affidamento di riuscita per l'avvenire.

Giacché mi trovo a parlare di cambiamenti di sistema, di vie nuove intraviste e non ancora percorse, accennerò un'altra innovazione materiale, già tentata e tralasciata, che ora sembra stia per imporci di nuovo: volevamo introdurre nella sonata di colore qualche cosa che corrispondesse all'accompagnamento, così ben distinto, nella musica antica – e preparammo sette lampade colorate dei colori dello spettro, montate sopra un attacco trasportabile per tutta la stanza – accendendo ora l'una ora l'altra delle lampade, a seconda dei casi, mentre sulla tela si svolgeva la sinfonia, si sarebbero dovuti creare successivamente degli *ambienti di colore* i quali, per essere in accordo con l'intonazione generale dei temi che si venivano man mano dispiegando, introducessero in certo modo lo spettatore nella intimità della sensazione; invece, alla prima prova, la luce delle lampade, perdendosi con i toni analoghi del fascio luminoso, fece mutare l'effetto della sinfonia, rendendola spesso eccessivamente uniforme e solo, di quando in quando, dando luogo a qualche accozzo cromatico piacevolmente bizzarro; ora, però, ripeto, ci prepariamo a rifare l'esperienza in condizioni nuove e tali, si spera, da permettere non solo di ovviare all'inconveniente, ma di trarne addirittura buon partito per ottenere maggiore varietà e più libera ampiezza di trapassi.

Non ho più niente a dire su questo argomento; sino al momento in cui scrivo non abbiamo trovato altri più potenti mezzi di esecuzione, s'intende però che non abbiamo intenzione di fermarci qui, prima di uscire in pubblico bisognerà raggiungere un grado di raffinatezza formale ben più elevato.

Ciò che rimane sarà presto detto: è appena il lavoro di questi ultimi mesi durante i quali, d'altra parte, abbiamo un poco trascurato la musica dei colori e, perché attendevamo la pellicola vergine inutilmente cercata da tanto tempo e solo ora finalmente fornitaci dalla casa Lumière, e perché eravamo tutti e due assorti in lavori nostri di pittura e di letteratura rispettivamente.

Prima di descrivere, poiché per intanto non si può far altro, le ultime sinfonie di colore ben riuscite, mi sforzerò di dare a chi legge un'idea sia pure lontana dell'effetto di un accozzo di colori disteso nel tempo, gli porrò sotto gli occhi alcuni pochi abbozzi (che son qui presso di me) di una *film* progettata già da parecchio tempo la quale precederà le rappresentazioni pubbliche accompagnata da opportuni schiarimenti (consterà di una quindicina di motivi cromatici di una estrema semplicità, lunghi circa un minuto ciascuno, separati gli uni dagli altri, i quali serviranno a far capire al pubblico la legittimità della musica cromatica, a fargliene afferrare il meccanismo, a porlo in condizioni tali da permettergli di gustare le sinfonie di colore che seguiranno prima semplici poi via via più complesse); i temi cromatici che mi stanno sotto gli occhi abbozzati sopra strisce di celluloidi sono tre: il primo è quanto di più semplice si possa immaginare, a due soli colori, complementari, rosso e verde, al principio tutta la tela è verde, poi appare, nel centro, una stellina rossa a sei punte la quale ruota su se stessa vibrando le punte come tentacoli e ingrandisce, ingrandisce, ingrandisce sino a occupare tutta la tela, tutta la tela è rossa, allora improvvisamente su tutta la superficie illuminata appare un brulichio nervoso di punti verde che crescono, crescono, crescono sino a divorare tutto il rosso, alla fine tutta la tela è verde, questo dura un minuto; il secondo è a tre colori azzurro, bianco e giallo, in un campo azzurro due linee, gialla l'una, bianca l'altra, si muovono, si flettono l'una verso l'altra, si discostano, si arrotolano su se stesse, finché si avvicinano ondeggiando e si avvincano tra di loro intrecciandosi insieme, questo è un esempio di tema di linee, oltreché di colore; il terzo è a sette colori, i sette colori dello spettro solare, in forma di sette cubetti i quali, disposti da principio su una linea orizzontale in basso della tela su fondo nero, si muovono a piccoli scatti, si riuniscono a gruppi tra di loro, si scaraventano gli uni contro gli altri andando in frantumi per ricomporsi subito, rimpiccioliscono e ingrandiscono, si dispongono in fila e in colonna, entrano gli uni negli altri, si deformano... ecc.

E ora non mi resta più che ragguagliare il lettore intorno alle ultimissime prove. Sono due *films* lunghe circa duecento metri: la prima è intitolata *L'arcobaleno*, i colori dell'arcobaleno costituiscono il tema dominante che compare a quando a quando in forma diversa, e sempre più intensamente sino a scoppiare in fine con una violenza abbarbagliante, al principio la tela è grigia, poi a poco a poco in questo sfondo grigio si manifesta come un sommovimento lievissimo di palpiti iridati i quali sembrano salire dalle profondità del grigio, come bolle in una sorgente e, giunti alla superficie, scoppiano e svaniscono – tutta la sinfonia è fondata su questo effetto di contrasto tra il bigio nuvolare dello sfondo e l'arcobaleno, lottanti tra loro, la lotta si accentua, l'iride affogato sotto turbini sempre più neri rotolanti dal fondo verso l'avanti, si dibatte, riesce a divincolarsi, sprazza, per scomparire di nuovo e ritornare più violentemente attaccando alla periferia, sino a che in un improvviso crollo polveroso tutto il grigio si sgretola e l'iride trionfa in un turbinare di girandole che alla lor volta in fine scompaiono, seppellite sotto una valanga di colori; la seconda è intitolata *La danza*, i colori predominanti sono il carminio, il viola e il giallo che vengono continuamente riuniti tra di loro e disgiunti e scagliati verso l'alto in un piroettare agilissimo di trottole.

Ho finito. Non serve che io seguiti a scrivere perché non potrei mai arrivare a dare altro che un'idea molto lontana degli effetti del colore. Bisogna che ognuno pensi da sé.

Tutto quanto si può fare è aprire la strada; e questo mi pare di averlo fatto, un po'. Vorrei pure aggiungere qualche cosa sul dramma cromatico intorno al quale abbiamo già fatto alcuni interessanti esperimenti, ma anderei troppo lontano. Forse ne parlerò, un'altra volta, ne parlerò in un altro saggio sulla musica dei colori, il quale, insieme con questo, spero preparerà il pubblico a giudicare serenamente le *sonate che vedrà* in teatro tra non molto.

C'è in Italia qualcuno che voglia interessarsi seriamente di queste cose? Se sì, mi scriva, e io avrò tanto piacere di comunicargli tutto ciò (ed è molto) che non ho potuto scrivere qui e che potrebbe agevolargli il cammino.

All'inizio degli anni Novanta, nel corso delle sue ricerche fondamentali sul futurismo Giovanni Lista scopre negli archivi Marinetti della Yale University Library il manoscritto di una sceneggiatura inedita di Marinetti intitolata *Velocità* e la pubblica sulla rivista «Fotogenia», n. 2, 1995, proponendo il testo con un saggio introduttivo.

Ringraziamo Giovanni Lista e i direttori della rivista, Antonio Costa e Leonardo Quaresima, per l'autorizzazione a ripubblicare entrambi i documenti.

VELOCITÀ, FILM FUTURISTA

di Giovanni Lista

Il cinema non fu certo uno dei settori privilegiati della ricerca futurista¹. Le realizzazioni ebbero un carattere episodico e le poche formulazioni teoriche vennero centellate lungo i trentacinque anni di vita del movimento fondato da Marinetti². Furono così pubblicati solo tre manifesti puntualmente dedicati al “cinema futurista”, cioè un corpus teorico davvero esiguo rispetto agli scritti sulla pittura, sul teatro, sulla letteratura³. Appare quindi molto importante la scoperta di uno “scenario”, cioè di una sceneggiatura inedita di Marinetti per un film intitolato *Velocità* di cui non si è mai avuto notizia finora. È un documento unico nel suo genere giacché il fondatore del futurismo non sembra aver scritto altre sceneggiature mentre, come è noto, il film *Vita futurista* fu una creazione collettiva

1 Sulle ragioni di questo trascurato incontro tra il mito della tecnologia, esaltato dai futuristi, e il cinema come arte meccanica, argomento sul quale ci sono diverse considerazioni possibili, cfr. G. Lista, *Futurisme et cinéma*, in G. Viatte, H. Damisch (a cura di), *Peinture-Cinéma-Peinture*, Éditions Hazan, Paris, 1989, pp. 58-65.

2 Sull'insieme delle attività futuriste nel campo del cinema, cfr. G. Lista, *La ricerca cinematografica futurista*, in G. P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La Città che sale: cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Trento, 1990, pp. 30-38.

3 I tre testi teorici maggiori furono: il *Manifesto della cinematografia futurista*, lanciato nell'ottobre 1916 da Marinetti, Ginna, Corra, Settimelli, Balla, Chiti; il *Secondo Manifesto sulla cinematografia futurista*, pubblicato nel 1932 da Lega, Mori e Raimondi, infine il manifesto *La cinematografia* lanciato da Marinetti e Ginna nel 1938.

realizzata dal gruppo fiorentino con il concorso di Balla e di Marinetti.

Il testo della sceneggiatura del film *Velocità* viene qui pubblicato per la prima volta. Il manoscritto consta di 48 cartelle autografe, firmate ma non datate, oggi conservate tra le carte degli Archivi Marinetti della Pale University Library di New Haven di cui mi è gradito ringraziare il direttore Vincent Giroud per la cortese disponibilità con cui ha accolto le mie richieste. Il testo è scritto in modo abbastanza corretto, secondo la tipica calligrafia marinettiana, larga e leggibile, con pochi pentimenti e qualche cancellatura. Si tratta certamente della redazione finale, compilata in modo definitivo, di un testo sul quale Marinetti ha lavorato in precedenza, sulla base di un progetto di cui doveva sentire prossima e possibile la realizzazione.

A quali anni risale quindi il manoscritto? Direi tra la fine del 1917 e la metà del 1918, cioè tra le ultime proiezioni pubbliche del film *Vita futurista* e la fine della guerra. L'immediato dopoguerra fu infatti un momento in cui Marinetti cominciò a trascurare le attività artistiche del futurismo per tentare una carriera politica. Accantonò allora diversi progetti, anche molto importanti, tra cui la pubblicazione dell'antologia *Paroliberi futuristi* che avrebbe dovuto segnare il trionfo del paroliberismo futurista⁴. Il film *Velocità* fu senz'altro tra i progetti allora abbandonati. Né la stesura del progetto potrebbe essere precedente alla lavorazione del film *Vita futurista* di cui riprende la poetica e la struttura formale. Sono invece convinto che questo nuovo film venne progettato da Marinetti proprio nei mesi successivi al dicembre 1917, cioè quando, con l'aiuto di Anton Giulio Bragaglia, vennero presi i contatti con la Cines di Roma per lanciare una produzione cinematografica futurista⁵. L'accoglienza tempestosa che il pubblico riservò allora ai film *Vita futurista* doveva determinare l'arenarsi di questa iniziativa presa da Marinetti con la collaborazione dei fratelli ravennati Ginna e Corra. L'inattività prodotta dagli anni della guerra fece il resto.

Nella sceneggiatura per il film *Velocità* Marinetti applica in modo canonico la

⁴ Cfr. G. Lista, *Marinetti, l'anarchiste du futurisme*, Éditions Ségquier, Paris, 1995.

⁵ Cfr. Id., *Ginna e il cinema futurista*, «Il Lettore di provincia», XVIII n. 69, 1987, pp. 17-25.

poetica analogica e dinamica del futurismo cinematografico. Ma s'ispira anche al cinema delle origini, quello dei baracconi da fiera, che riprendeva a sua volta la struttura delle piccole forme, giustapposte per montaggio seriale e quantitativo, del teatro di varietà. In questo senso, il progetto si situa esattamente tra *Vita futurista*, che venne realizzato poco prima, e la sceneggiatura *Futurismo italianissimo* scritta da Depero⁶ nel 1933. Nei tre casi si tratta di film costruiti per giustapposizione di scenette che si svolgevano, una dopo l'altra, senza alcuna crescita narrativa, senza alcun legame organico tra di loro. Come spiegava Roland Barthes, in un suo celebre saggio sul music hall come forma spettacolare corrispondente alla rapida urbanizzazione delle città europee agli inizi del secolo, la struttura cumulativa degli sketch del varietà distruggeva la logica progressiva del *narratum*, la condensazione psicologica delle situazioni, la crescita organica del dramma, la costruzione analitica del personaggio, l'enfasi del sentimento vissuto, cioè tutto il bagaglio della cultura borghese di fine secolo⁷. E la scenetta doveva essere breve e leggibile come un'immagine, cioè proporsi con la stessa rapidità di uno *schizzo*, parola italiana da cui deriva appunto l'inglese *sketch*. Il *music hall* era insomma un teatro-azione, dinamico e immediato, i cui segni non rinviavano a nient'altro che all'*hic et nunc* del fatto scenico. In *Velocità* Marinetti ha messo in opera questa struttura seriale del teatro di varietà dividendo la sceneggiatura in undici sequenze autonome. Si sa che il numero undici aveva un valore scaramantico per il fondatore del futurismo il quale lo inserì nelle date, fittizie, della maggior parte dei suoi manifesti. Ogni scenetta prevista dalla sceneggiatura si svolge con l'immediatezza dei segni minimali del visivo ma

6 Ho scritto su questa importante sceneggiatura di Depero, da me ritrovata all'inizio degli anni Settanta negli archivi del Museo Depero di Rovereto, in diversi miei scritti, pubblicandone anche qualche estratto. Ma il testo rimane ancora inedito. Un'altra delle sceneggiature inedite di Depero, intitolata *Autofilm*, è stata invece pubblicata da Gabriella Beli in C. Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 200-209. Negli archivi del Museo Depero di Rovereto sono conservate diverse sceneggiature inedite, ma anche fotografie di studio come fotogrammi per film progettati, negli anni Venti e Trenta dai futuristi.

7 Per un'esegesi in questa prospettiva del film *Vita futurista* cfr. G. Lista, *La scène futuriste*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1989, pp. 162-180. Rinvio a questo libro anche per un'analisi di tutte le ricerche sperimentali condotte dai futuristi, tra il 1910 e il 1938, nel campo del cinema d'avanguardia.

ricorrendo all'analogia, alla simbolica della materia, all'alternanza per contrasto o all'accostamento in dittico delle immagini, ad una gestualità simile alla pantomima. Verso la fine, l'avvicinarsi delle scenette assume una cadenza rapidissima. Allora il film propone solo la "velocità" come valore ontologico, cioè come modalità dell'essere dei tempi moderni. Marinetti conclude con una esaltazione del futuro, dando solo il precipitare della vita in atto, traendo dallo specifico cinematografico il giubilo di uno *spectaculum* come puro visibile della polifonia del mondo.

L'altra componente che collega questa sceneggiatura tanto a *Vita futurista* quanto a *Futurismo italianissimo* è l'idea di un film di propaganda, quasi un documentario che illustri in modo didattico o pedagogico il programma e l'ideologia del futurismo. In *Vita futurista*, come in *Futurismo italianissimo*, i futuristi mettevano in scena loro stessi come personaggi di un cinema-verità dell'avanguardia. La differenza è che in *Velocità* appaiono quattro fratelli e una cugina, ma l'intento illustrativo è lo stesso: i personaggi sono citazioni tipologiche che incarnano con un'evidenza didascalica ciò che intende Marinetti per "futurismo". Le immagini tematiche non hanno alcun spessore narrativo, servono solo a mostrare perentoriamente i significati sociali, politici, etici e artistici del futurismo come rivoluzione globale.

Per comporre un'esegesi particolareggiata di *Velocità* si dovrebbe chiamare in causa la dimensione biografica almeno quanto quella ideologica. Ad esempio, per il tema del sole e della luce come forze fecondatrici e generatrici di futuro, bisogna risalire all'infanzia egiziana di Marinetti. Le immagini dei vecchi decrepiti e dei mobili tarlati come simboli del passato e del passatismo sono puntualmente mutuate dall'immaginario zarathustriano di Nietzsche. Il tema della donna castratrice che si oppone alla virilità guerriera, oppure la *vie de bohème* dei giovani artisti, provengono dalla letteratura dannunziana e, più in generale dal romanzo ottocentesco che hanno nutrito la formazione del giovane Marinetti. Dai Manifesti futuristi derivano direttamente l'immagine scompigliata di "Venezia futurista", le figure dell'antiquario e dell'industriale "podagroso", la condanna dell'"Italia per turisti", mentre altri personaggi o situazioni ricorrono in modo pressoché identico nelle sintesi teatrali pubblicate da Marinetti in quegli anni. Per l'immagine dell'addormentata "città di provincia italiana", che appare

rapidamente nel Quadro 2°, non credo che si possano evocare semplicisticamente le “città del silenzio” di D’Annunzio. Si tratta piuttosto, proprio perché la “città di provincia italiana” è subito collegata al tema del museo, di un’eco precisa della mitologia dell’Italia come “terra dei morti” secondo la formula che la letteratura prerisorgimentale aveva ereditato da Lord Byron e da Lamartine. Fu contro quest’idea che Marinetti elaborò polemicamente il futurismo come dottrina dell’Italia dei “vivi”, meritandosi poi la qualifica di “italiano vivente” da parte di Pirandello.

Il tema del museo come regno dei morti che opprime il presente vitale non fu solo una tematica italianamente futurista. Il sottotema che ne deriva in *Velocità*, cioè l’incubo dei giovani artisti che vivono in sogno l’invasione delle glorie passate contro le quali bisogna opporsi per creare l’arte contemporanea, riapparirà ad esempio, in una formulazione molto simile, nella sceneggiatura *Charlot cubiste* scritta da Fernand Léger alla fine della guerra. Per quanto riguarda l’utopia modernista del futurismo, così come Marinetti la configura in *Velocità*, va rilevato che il Quadro 11° della sceneggiatura contiene delle immagini avveniriste che appariranno in modo molto simile, ma anni dopo, nel celebre *Metropolis* di Fritz Lang. Insomma Marinetti ha illustrato in *Velocità* i temi maggiori del futurismo italiano. Ma le sue idee implicavano anche l’ideologia di una rivoluzione culturale che era ormai vissuta e difesa da tutta l’avanguardia europea. Da questo punto di vista, *Velocità* è un testo più che connotato sul piano della congiuntura storica; basti pensare all’impiego cinematografico e futurista che Marinetti si riproponeva di fare della Maison électrique di Parigi evocata nel testo. Situata all’angolo tra il 14 di Boulevard des Italiens e il 2 di rue Le Pelletier, questa “casa” aperta nel 1911 presentava le meraviglie tecnologiche legate alle risorse dell’energia elettrica e permetteva al visitatore di sperimentare apparecchiature avveniristiche, molto simili a quelle che saranno oggetto di derisione da parte di Chaplin nel celebre *Tempi moderni*.

Le scelte formali attuate in *Velocità* sono quelle teorizzate nel precedente *Manifesto della cinematografia futurista*. Marinetti parla in questo senso di “cinematografia analogica”. Tra le analogie più codificate c’è quella del sole assimilato ad un “enorme faro d’automobile”. Quando non ha contenuti così strettamente tematici, il procedere analogico permette invece a Marinetti di far

scattare, per semplice accostamento formale, la metamorfosi generativa dell'immagine (ad esempio: "i frutti diventano delicatissimi visi di donna"), cioè una mutazione incessante delle cose intesa come grande metafora dell'energia in atto della vita che trascende la materia.

Il procedere per metamorfosi continua delle forme era tipico dell'estetica Art Nouveau. La danzatrice Loïe Fuller ne aveva tratto grande vitalità spettacolare con la sua "danza serpentina"⁸. La linea serpentina era la forma di transizione con la quale, agitando un velo nello spazio, la danzatrice costruiva incessantemente una serie di forme effimere e luminose, dal giglio alla farfalla, dalla fiamma alla nuvola e così via. Ma è probabile che Marinetti avesse visto certi film Pathé – o anche film Lumière (per esempio *Trasformazioni*) che presentavano questi giochi formali in modo specificamente cinematografico: con un materiale simile alla plastilina, l'immagine si animava deformandosi e ricomponendosi senza sosta, dando le forme come istanti fugaci della materia sottoposta alla trasformazione vitale. Alle *Metamorfosi*, proprio quelle di Ovidio, aveva fatto riferimento D'Annunzio in uno scritto del 1914: "Ecco un vero soggetto cinematografico". E le "metamorfosi" saranno al centro dell'estetica cubista del Picasso maturo, il quale figurerà così in un celebre film coniugando polimorfismo e virtù manuale. Ma il significato della metamorfosi in Marinetti è comunque diverso e va considerato come espressione diretta dei valori fondanti del suo futurismo. Ovviamente alcune trasformazioni previste dalla sceneggiatura del film – ad esempio le screpolature nelle pareti che diventano quattro bocche ridenti – procedono dai giochi di prestidigitazione sull'immagine in movimento attuati, con disinvoltura ludica e talvolta con risvolti simbolici, da Méliès. Le altre metamorfosi sfuggono invece alla dimensione dell'enunciato narrativo per documentare unicamente, in termini di energia, la mobilità interna del mondo fenomenico, allo stesso modo in cui la giustapposizione rapida delle scenette ne traduce la mobilità esterna. In altre parole, la metamorfosi esprime l'*élan vital*, là dove la scenetta incarna la mitologia urbana del futurismo, cioè la sua celebrazione del contesto multiforme, vivace e cangiante dei grandi *boulevards*

⁸ Cfr. G. Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Éditions Stock-Somogy, Paris, 1994.

della città moderna. La coerenza dell'universo vitalista del fondatore del futurismo appare quindi, puntualmente articolata, proprio nelle scelte e nelle connessioni formali del film progettato con il titolo *Velocità*. E si tratta di una attualizzazione canonica della filosofia di Marinetti, qui condotta in termini di immagini visive e di visualità dinamica dell'immagine, che permetterebbe tra l'altro di contestare le analisi proposte nel 1937 da Meyer Schapiro sul rapporto tra ricerche formali e ideologia nel futurismo. Riferire l'estetica futurista dell'energia al tema della guerra, pur presente in modo esplicito in questa sceneggiatura marinettiana, è estremamente riduttivo.

In realtà Marinetti si muove tra l'utopia teosofica dello spiritismo *fin de siècle*, assimilato nel suo periodo simbolista, e una sorta di panteismo eracliteo che nutre tutta la "modernolatria" futurista.

In *Velocità* le metamorfosi previste da Marinetti hanno una cadenza rapida e una tensione immaginativa praticamente onirica, cioè conforme a quel proto-surrealismo che era stato teorizzato dai fratelli Ginna e Corra, ma anche dallo stesso Marinetti, nei manifesti e nei testi futuristi degli anni a ridosso della guerra. La metamorfosi marinettiana permette di fondare lo specifico filmico alterando le categorie del tempo e dello spazio, distruggendo le convenzioni oggettive del mondo fenomenico, ma dando soprattutto la realtà come continuo scorrere del flusso vitale e come compresenza simultanea delle forze e delle possibilità creatrici della vita. In questo senso, l'assenza di questa virtù futurista che è la "velocità" non può che aprire il processo contrario, cioè antitetico e negativo, della metamorfosi come perdita dell'elemento vitale: l'inerzia dei vecchi provoca il loro sprofondare nella tomba così come l'inattività della Cugina suscita e implica il proliferare avvolgente della materia. Si tratta, in quest'ultimo caso, di una puntuale anticipazione di Ionesco, che svolgerà proprio in modo cinematografico il tema della proliferazione della materia nel suo teatro⁹. Marinetti, a causa certamente del "complesso di Swinburne" che fu all'origine della sua sensibilità

9 Cfr. G. Lista, *Ionesco*, Éditions Veyrier, Paris, 1989.

DOCUMENTI

e delle sue facoltà poetiche e immaginarie¹⁰, vedeva la realtà come uno spazio eracliteo sottomesso all'interagire continuo di tensioni opposte. Per lui la pulsione vitale, futuristicamente intesa come dinamismo volontario, doveva continuamente contrastare le forze necromorfe della materia. E non si trattava solo di un'ideologia del progresso, quanto di una dinamica che metteva in gioco una dimensione prometeica dell'uomo contro ogni sanzione esistenziale e finanche biologica: la melanconia, l'inerzia, l'istinto gregario, la morte. Il linguaggio cinematografico, con le sue capacità di accelerazione e di smaterializzazione dell'immagine, gli offriva quindi la possibilità di attuare al meglio questa poetica della metamorfosi che, in quanto concezione dell'essere come divenire, era al centro del suo futurismo.

Nel Quadro 1° Marinetti si serve della metamorfosi anche per dare la luce della coscienza, lo sdoppiamento capace di instaurare la separazione dal mondo. Quest'ultimo appare allora *sub specie theatri*. Ma l'immagine del rovesciamento speculare dell'azione, cioè i giovani che guardano sé stessi su una scena teatrale, appare solo per un attimo. La "velocità", intesa come legge della civiltà moderna e del comportamento futurista, impone subito il ritorno alla dinamica incessante della vita che, nel suo farsi, genera continuamente se stessa.

VELOCITÀ

Sceneggiatura di Filippo Tommaso Marinetti

Principali personaggi

1. Ingegnere e ministro
2. Tenente di fanteria
3. Capitano di marina
4. Pittore e soldato volontario
5. Cugina (ragazza ventenne)



Quattro fratelli futuristi

¹⁰ Cfr. G. Lista, *Marinetti*, Éditions Seghers, Paris, 1976.

Quadro 1° Passatismo e futurismo

Interno di casa impregnato di vecchiezza, d'austerità, di moralismo e di noia. - Mobili decrepiti. - Il Nonno e la Nonna, vecchissimi, sprofondati nelle loro poltrone. - E un pomeriggio d'estate, del quale s'indovinano lo splendore violento e i profumi impetuosi, dai raggi di sole che filtrano dalle imposte chiuse. Irritazione dei due vecchi i cui sguardi furtivi rivelano il timore di una irruzione subitanea di vita in quella funebre casa.

Improvvisamente la porta si spalanca sul viale centrale d'un giardino pieno di sole, visto in lunghezza.

N. 1, vestito da sportsman compare sulla soglia, guarda dentro, non distingue i due vecchi atterriti e immoti, indi si volge verso il fondo del viale, facendo grandi gesti.

Si vedono accorrere n. 2, n. 3, n. 4 che sembrano gareggiare in velocità. Irruzione dei quattro. Scompiglio dei mobili, alcuni dei quali si rovesciano. Il nonno e la nonna rizzatisi adiratissimi, coprono di rimproveri, facendo gesti violenti, i loro quattro nipoti che si ritraggono spaventati in un angolo. - Il quadro deve essere diviso in due zone. Una (3/4 della stanza) è quasi buia e vi troneggiano la figura del Nonno, dalla lunga barba bianca, e quella della Nonna, scheletrica. L'altra zona è invasa del sole che irrompe dalla porta aperta.

I quattro fratelli sgomentati, divenuti a un tratto tranquilli e rispettosi si mettono al lavoro. Uno prepara della creta da plasmare, un altro s'accinge a dipingere, il terzo si china su dei disegni d'ingegneria, il quarto, al pianoforte, comincia a decifrare uno spartito. Questi movimenti devono essere eseguiti con calma, mentre i due vecchi, facendo grandi gesti di disapprovazione e di disperazione, se ne vanno barcollando e scompaiono dietro i panneggiamenti d'una porta.

Alla porta a vetri che dà sul giardino appare una ragazza bellissima (n. 5) che reca un gran mazzo di fiori fra le braccia e sfida i quattro giovani con una luminosa risata. Dare la risata con un fioretto di luce. Essi abbandonano il lavoro e si slanciano per rincorrerla. Inseguimento, gesticolo e salti dentro e fuori della stanza. La ragazza aizza i giovani, sferzando loro il viso coi fiori. A un tratto è afferrata da uno di loro, e, vinta, si offre in premio, gettando intorno i fiori fra l'agitazione sfrenata dei giovani che improvvisano una danza in tondo. Intanto i

fiori ingigantiranno favolosamente prendendo proporzioni d'alberi e formando una vera foresta, all'ombra della quale si siederanno per riposarsi i quattro giovani.

Nell'intrico della fantastica foresta tropicale, sbocciano nuovi fiori e si gonfiano rapidamente enormi datteri e mostruose banane. Villaggio di capanne fra gli alberi. Nel fondo, si agita un sole al tramonto che deve somigliare anche a un enorme faro d'automobile.

N. 1 si slancia per inseguirlo. - n. 2 si arrampica fino a un regime di datteri smisuratamente ingranditi e si nasconde fra di essi. - n. 3 ha scoperto il pertugio di una grotta e si vede la discesa di lui, fra la meraviglia di stalagmiti forforescenti, verso il centro della terra. - n. 4 insegue uno struzzo, gli salta in groppa, ne arruffa con grandi gesti le piume che ingigantiscono fra le sue mani. Le piume si separano, disponendosi bizzarramente sulle capanne circostanti, che diventano vasti, elegantissimi cappelli da signora. - I frutti diventano delicatissimi visi di donna. - I fiori della foresta si metallizzano per formare il parapetto di un palco al quale è affacciata la ragazza (n. 5) che ha dietro di sé i quattro giovani in frak. Illuminazione di gran teatro, di cui si vedono 2 o 3 palchi e tutto il palcoscenico, contenente la scena precedente, cioè la foresta tropicale, coi 4 giovani e la ragazza (n. 5) seduti sotto gli alberi, ma vista in lontananza e annebbiata di leggenda.

Sulla foresta cala la notte. - Le ombre di due grandi alberi si trasformano nelle silhouettes dei due vecchi. Il teatro sparisce e lascia il posto alla stanza di prima.

Penombra. I quattro giovani e la ragazza (n. 5) scivolano fra i mobili, sotto i gesti duri e maledicenti dei vecchi, e sguisciano fuori dalla porta del fondo.

I due vecchi ricadono nelle loro poltrone che s'ingrandiscono come due tombe e vi si sprofondano lentamente, mentre intorno a loro i mobili si deformano, si decompongono e si disgregano per vecchiezza, cadendo a pezzi nella crescente oscurità.

Rendere minuziosamente la decomposizione graduale dei corpi decrepiti e dei mobili parlanti.

Arrivo grottesco di una famiglia passatista. Parenti decrepiti tentennanti. Padre e madre seguiti da un giovane rammollito, *fin de rate*, snob, effeminato.

Visita cerimoniosa. Lentezze grottesche. Il padre e la madre domandano la mano della ragazza (n. 5) pel loro figlio. Contentezza dei due nonni. Fidanzamento. La fidanzata passerà un mese in campagna dai parenti del fidanzato. Tutta questa

scena sarà interrotta di tanto in tanto dall'apparizione dei quattro giovani in agguato, che fanno capolino dal fondo, in intensissima luce.

Vita angosciosa della ragazza nella villa del fidanzato. Parco triste, funereo. Mensa triste. Insonnia della ragazza, che lotta, nel dormiveglia angosciato, coi mobili sinistri invecchianti tragicamente e minacciosamente intorno a lei e l'assediano nel suo letto. Nelle pareti della stanza si aprono quattro screpolature che si trasformano nelle quattro bocche ridenti, ingigantite, dei quattro futuristi. Poi scompaiono. È il segnale. La ragazza (n. 5) si lascia calar giù dalla finestra.

Arruffio di foglie al vento, di pugni e di ombre. - I futuristi lottano coi cani e coi servi. - Fuga.

Quadro 2° Uno studio di giovani novatori

Interno di uno studio di poverissimi artisti. I quattro giovani dormono sui loro giacigli. Dall'ampia finestra aperta, si vede un chiaro di luna burrascoso, un profilo di antico museo, su una piazzetta erbosa di città di provincia italiana.

A un tratto le vetrate del museo scoppiano, e ne esce sulla scena un corteo di capolavori antichi (quadri, statue e monumenti celebri. Colosseo gambuto, ecc.) guidati da grandi pastori solenni: i loro autori.

La processione cresce, a spirali, invade lo studio, calpesta i quattro letti, sui quali i dormienti si agitano come in preda a un incubo spaventoso. Dare la sensazione dell'innumerevole esercito dei morti illustri che schiaccia il sogno novatore degli artisti giovani.

Spettacolo angoscioso e terribile della miseria crescente. Freddo intensissimo. Nulla da bruciare. Nulla da mangiare.

A un tratto, campanello. La portasi spalanca. Entrano dei signori, evidentemente ricchi, che guardano con stupore e disprezzo le tele futuriste.

Ribellione dei giovani futuristi, che riaccompagnano brutalmente alla porta i ricconi, e ritornano nella loro penombra miserabile. Uno di essi, ricade sul proprio letto, tossendo forte.

Descriverne l'agonia. Visita del medico, ecc. I quattro fratelli futuristi lo abbracciano per l'ultima volta, tese le braccia come per un giuramento di vendetta.

Quadro 3° I ricconi dai rigattieri

Retrobottega d'un fabbricante di falsi quadri antichi. Dalla porta del fondo, aperta, si vedono degli operai che zappano, estraendo dal suolo dei frammenti di statue.

Nell'interno, vengono tirati colpi di fucile e di revolver su un mobile nuovo, che invecchia rapidamente, screpolato, sgretolato, crivellato di buchi.

Lì accanto, un autentico mobile antico, nel quale si vedrà – ingrandito e accelerato – il lavoro accanito e corrosivo dei tarli che ne popolano i buchi innumerevoli.

Pomposo arrivo dei milionari in magnifiche automobili. Il rigattiere fa immediatamente scomparire il vecchio mobile autentico e offre il falso, che vien subito comprato, coperto di pacchi di biglietti di banca, ed è portato via, con riguardi infiniti, meticolosi, in un'automobile sontuosa.

Lentezza e gravità ridicole.

Quadro 4° Avanti i giovani!

Interno di un'officina. Dare la confusione, il disordine e la lentezza di tutto il movimento di un'officina paralizzata da un direttore pedagogo, rammollito, le cui braccia tremanti s'affaccendano meticolosamente fra molte carte amucchiate.

In fondo, dietro di lui, operai e operaie gli fanno boccacce ballando fra gl'intrichi delle macchine che lavorano a vuoto. Brusca morte del direttore, per apoplezia, in un accesso di rabbiosi rimproveri.

Il futurista ingegnere s'impadronisce immediatamente della direzione.

Dare l'improvviso cambiamento d'aspetto dell'officina. L'ordine è ristabilito.

Sfilare rapido e metodico degli operai e delle operaie. I prodotti vengono prontamente incassati e spediti. Dare, mediante un rapido passaggio, il contrasto dei due ritmi di vita opposti.

Quadro 5° I diritti del genio

Una scuola di belle arti. Caricatura di professori pedanti, dai grandi gesti estatici davanti ai marmi illustri. Dividere il quadro in due zone. Una, oscura, piena di allievi sgobboni che lavorano, curvi, copiando minuziosamente; l'altra zona, luminosa, s'amplifica a poco a poco.

Vi campeggiano i quattro futuristi che inducono alla ribellione i loro compagni e coprono d'insulti gli sgobboni e il professore. Invettive, parapiglia, statue rovesciate.

Quadro 6° Una città galvanizzata

Cattedrale, mendicanti pidocchiosi. Polvere. Sole. Caricature di turisti a Pisa, a Siena, ecc.

Irruzione dei 4 futuristi seguiti da molti giovani loro seguaci. Avvisi multicolori. Discorsi. Finestre popolate di teste. Dare lo spettacolo della vita che si rinnova. La gente cammina meglio. Le donne si vestono meglio (toilettes). Tutto si anima (ritmo accelerato). Pulizia.

Dare degli angoli sudici e puzzolenti (spettacolo di colera) che si trasformano rapidamente (pulizia violenta).

Visione eroica di una serata futurista in un teatro. Gli spettatori divisi in due campi: i reazionari ed i giovani. Battaglia. Pioggia d'aranci, di patate, di maccheroni. La polizia protegge il passato. Arresti. Corteo eroico dei futuristi seguiti dagli studenti.

Quadro 7° Venezia futurista

Arrivo dei quattro futuristi a Venezia. Contraccolpo. Agitazione. Discussione nel Consiglio comunale. Come dovrebbe trasformarsi Venezia. Elettricità. Distruggere i vecchi palazzi. Colmare i canali puzzolenti. Selciare il Canal Grande. Binarii, trams, gente che passeggia. Velocità.

Quadro 8° Voluttà e patria

L'amore nei giardini. Chiaro di luna, sul Golfo. Il tenente è incatenato dalla tenerezza di una donna. Giornalai. Dichiarazione di guerra. Bisogna partire. Come lasciare l'amata? Angoscia. Gelosia. Supplicazioni della donna, che si trascina ai piedi del tenente. Languore. Estasi dell'amore. Evocazione cinematografica di 3 anni d'amore in paesaggi diversi, su piroscafi, in terre lontane.

Cinematografia analogica. Dare ogni immagine: *"Tu sei bella come una gazzella"*. Dare una gazzella. *"Il tuo sorriso è fresco e luminoso, lo contemplo come un viaggiatore, dopo lunghe fatiche, contempla il mare dall'atto della collina..."*. Dare il mare.

La donna s'allontana. Lunga sfilata di soldati davanti al cancello. Questo si apre ad un tratto. Il più giovane dei quattro futuristi, vestito da volontario, entra. Discussione violenta. Il volontario trascina con sé il tenente. Visioni successive dei 2 futuristi in una trincea. Pioggia dirotta. Fuoco raddoppiato delle batterie nemiche. Mucchi di cadaveri a destra e a sinistra. Sigaretta fra le labbra. Allegria futurista. Il volontario-pittore interrompe il fuoco, di tanto in tanto, per fare uno schizzo. Il tenente declama dei versi, noncurante della morte.

Il pittore agita in alto il suo disegno: che è subito crivellato dai proiettili.

La trincea scompare in un turbine di polvere, sotto la cavalleria nemica, che fa una carica.

I due futuristi che si sono bruscamente appiattati in fondo alla trincea, ricompariscono miracolosamente sani e sauri fra i cadaveri, facendo gesti pazzi per beffeggiare il nemico, e ricominciano fucilate, disegni e declamazioni.

La carica di cavalleria può essere ripetuta due volte, accentuando maggiormente gli atteggiamenti dei due futuristi.

Altre scene di guerra. Quadro di un fiume. Il pittore porta fra le braccia il tenente ferito. Ambulanza bruscamente assalita dal nemico. Il tenente ferito si strappa le bende, getta a terra il capitano medico, rovescia la barella, afferra il fucile e si slancia contro il nemico.

La gamba ferita gli sanguina abbondantemente, mentre egli, fermandosi alla testa dei suoi soldati, brandisce altissimo il fucile in segno di vittoria.

Quadro 9°
Senilismo e gioventù futurista

Festa da ballo a bordo di una corazzata in un porto africano.

Notte calda, plenilunare del mare d'agosto. Vecchio ammiraglio rammollito. Fra gli ufficiali, il giovane futurista capitano di marina.

Arrivano gli invitati. Sfilata di capi arabi e negri. Fra le signore, una giovane avventuriera, straordinariamente bella, che seduce colla sua grazia il vecchio ammiraglio. Graduale infiammarsi del vecchio vizioso, che conduce la donna nella propria cabina. Champagne. Baci. Abbruttimento dell'ammiraglio, che si addormenta. La donna fruga nei cassetti, ma s'arresta, atterrita, vedendo apparire al boccaporto la faccia del futurista capitano di marina. (Mostrare prima come questi discende per una scala di corda lungo il fianco della nave, per giungere al boccaporto e sorvegliare gli atti dell'avventuriera' spia). Costei è risalita sul ponte, per affrontare il futurista. Dialogo. Tentativo di seduzione. Frattanto scoppia un grande incendio sul molo. Gesticolio di marinai. Grande scompiglio. Orde di Arabi ribelli s'arrampicano su per le scale per impadronirsi della corazzata. Lotta a corpo a corpo.

L'ufficiale futurista getta in mare la spia. Detonazioni. Col revolver in pugno, l'ufficiale futurista, alla testa dei marinai, respinge gli Arabi, che si vedono cadere in acqua. Intanto, obbedendo agli ordini dell'ufficiale, la grande torre blindata comincia a *girare*, bombardando la costa africana.

Quadro 10°
La città futurista fra cento anni

Dare una visione straordinariamente accelerata di due o tre grandi officine. Le banchine di Genova. Gru metalliche. Precipitazione forsennata del lavoro e del movimento della folla. Demolizione fulminea di 3 case, istantaneamente sostituite dall'apertura di una grande via illuminatissima, scavalcata da elevatori. Automobili, aeroplani, dirigibili dai grandi proiettori elettrici, *réclames lumineuses, trottoirs roulants*.

Dare in sezione la profondità del sottosuolo, attraversato da sette od otto ferrovie sotterranee sovrapposte. Dare delle collisioni d'automobili, dei

deviamenti di treni, il crollare d'un ponte, coll'istantaneo sgombero delle macerie, dei morti e dei feriti. Immediata ripresa della circolazione, sotto gli ordini dell'ingegnere futurista.

Quadro 11° L'uomo futurista fra cento anni

Ubiquità e vita centuplicata di un uomo politico. Gabinetto di lavoro in un treno lanciato a tutta velocità. Tastiera telegrafica e innumerevoli ricevitori telefonici.

Il ricevitore si trasforma, sotto la sua bocca, a volta a volta in un interno d'officina, in una sala di meeting, in un salotto elegante, in un osservatorio astronomico, in una sala della Borsa, in un arsenale, in una tenda di generalissimo.

Egli pronuncia un discorso davanti all'apparecchio telefonico. Se ne segue la ripercussione fonografica in una Camera di Deputati, e, più lontano, in tutte le piazze pubbliche dello Stato, dove le parole di lui sono lanciate da grandi trombe di grammofoni.

Dare l'entusiasmo di una folla, l'insurrezione di un'altra e i prolungamenti che la volontà del ministro produce nella vita di due o tre degli spettatori. Rialzo e ribasso. Disastro, fortuna. Cambiamenti di direzione.

Non appena il ministro ha finito di pronunciare il suo discorso, farlo passare rapidamente pel gabinetto da bagno, per la sala da pranzo senza servi (copiare la *Maison électrique* che esiste a Paris, sul Boulevard des Italiens).

Camera da letto. Apparecchio per massaggi. Descrivere gli apparecchi per il *sonno concentrato*. In cinque minuti, per effetto dell'elettricità, il corpo ha riacquisito la sua agilità.

Dare la visione di una vita eccessivamente lenta di cento anni or sono (diligenza, provincia, sonno, fantasticheria) e farla attraversare da una sfilata di treni express che passano su otto binari diversi.

T. F. Marinetti
Film

Il film *Velocità*, noto anche con il titolo francese di *Vitesse*, realizzato nel 1930-31 prevalentemente a Torino, ma anche a Parigi, da Pippo Oriani con la collaborazione di Tina Cordero e di Guido Martina, e firmato dai tre nei titoli di testa, è forse il più significativo film futurista conservato. Il tournage e la scenografia sono di Pippo Oriani mentre il soggetto è di Cordero e Martina. Considerato a lungo perduto è stato ritrovato in una copia ridotta di 363,8 metri al National Film and Television Archives, che ne ha dato una copia alla Cineteca Nazionale. L'originale era – secondo le testimonianze acquisite – di 90' e questa versione corta è stata probabilmente rimontata da Oriani con l'aiuto di Eugène Deslaw nel 1933. La scaletta di Pippo Oriani che pubblichiamo costituisce un documento-traccia di grande interesse sulla struttura del film.

Ringraziamo Gabriele Oriani e la Fondazione Oriani dell'autorizzazione a pubblicare il testo.

VITESSE

di Pippo Oriani

La scaletta

Ristorante

Tavolino

Servizio da tè

Mani maschili e femminili che s'intrecciano (adulterio)

Danza delle tazze (caffettiera. Casanova che riempie la tazza favorita)

Scatola di fiammiferi: due fiammiferi si sfregano e si incendiano

Mani che preparano frettolosamente valigie

Valigia caricata nel baule di una *spider* Chrysler

Gambe che salgono

Auto in velocità che si allontana

Fiammiferi

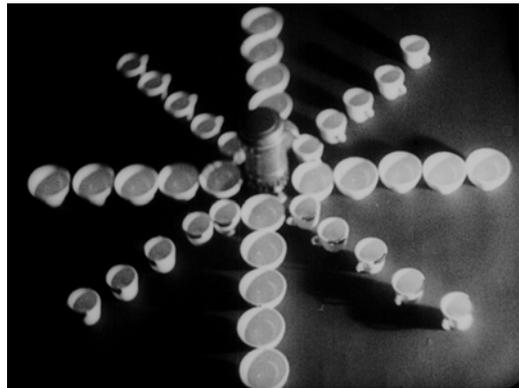
Teatrino che brucia

Ruote dell'auto che girano

DOCUMENTI

Fuoco
Ruote
Fuoco
Ruote
Macchina a vapore (biellismi)
Spirali di fumo
Nuvole di fumo
Dalla nuvola di fumo un uomo
meccanico d'acciaio (manichino)
Manichino adagiato
Viaggio spaziale su fondale nero
con buchi e tagli illuminati da re-
tro con effetti di "sparo"
Fondale in movimento
Manichino inizia una specie di danza astratta su fondale ripreso da un quadro di
Kandinskij (omaggio a Kandinskij)
Ambiente di cubi (omaggio a Mondrian)
Immagini della città in movimento che ricordano lo spazio scenico polidimen-
sionale (omaggio a Prampolini)
Danza meccanica fino a che tutta la parte scenografica sparisce: il manichino
a mano a mano rimpicciolisce e gradualmente lo sfondo ingigantisce; il manichi-
no rallenta i movimenti
Su un lato dello schermo piccolissimo il manichino con ombra sempre più gran-
de proiettata nel vuoto
Dissolvenza

Fine



Velocità (P. Oriani,
T. Cordero, G. Martina, 1930.
Archivio Cineteca Nazionale)

**L'AVANGUARDIA ITALIANA
OVVERO UN'AVANGUARDIA INCONSAPEVOLE**
di Carlo Montanaro

Il saggio di Carlo Montanaro *L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole*, pubblicato in occasione di “Le giornate del cinema muto, Pordenone Silent Film Festival”, ottobre 2002, e legato a un'ampia retrospettiva di film muti italiani, costituisce una significativa linea di interpretazione, che valorizza la presenza di elementi sperimentali, irrealistici e antirappresentativi nel muto italiano, diversamente correlati con l'avanguardia e il futurismo. Ringraziamo Carlo Montanaro per l'autorizzazione a ripubblicare il suo testo.

Uno dei grandi, paradossali interrogativi della storia dell'umanità è se sia nato prima l'uovo o la gallina. Ovvero, per quanto ci riguarda, se sia stato più determinante, nel progresso scambievole dovuto alla sperimentazione, il nuovo linguaggio del cinematografo o quello in rinnovamento delle altre arti. Sul versante cinematografico non esiste quella documentazione, anche teorica, che invece accompagna lo svilupparsi delle “avanguardie” del Novecento. Ma, ritrovando un film come *La storia di Lulù*, realizzato nel 1910 inquadrando solo le gambe e costruito sull'introduzione progressiva di oggetti (zoccoli, scarpe, sciabole, gioielli, ecc.) che determinano il significato della narrazione, non possiamo non constatare come, attraverso il cinema, sia subentrata nella cultura visiva quella concettualità che ha fatto poi fare un determinante salto qualitativo alle arti figurative del secolo appena passato. Quello che appare, allora, solo come un “modulo stilistico”, e per giunta occasionale, potrebbe invece, insieme ad altri elementi di altre opere, rappresentare una delle tante gocce, che, nel tempo hanno scavato nella sensibilità degli artisti, portandoli ad una consapevolezza di derivazione indiretta, se non addirittura inconsapevole. Non è più, allora, casuale constatare ancora che la “madre di tutte le avanguardie”, il futurismo, è nata proprio in Italia. Futurismo che, nel settembre del 1916, ha proposto nel *Manifesto della cinematografia futurista*, in modo più o meno criptico, le istanze di un progresso ricon-

ducibile ad esperienze più mature e teoricamente ben più agguerrite che sono state possibili solo nel dopoguerra.

Purtroppo, come è noto, nulla è, a oggi, sopravvissuto della verifica operata sul campo in quel periodo. Non rimane traccia degli “accordi cromatici” dei fratelli Corradini (Bruno Corra e Arnaldo Ginna, 1912) o di *Mondo baldoria* (Aldo Molinari, 1914) mentre, di *Vita Futurista* (Arnaldo Ginna, 1916) conserviamo appena scampoli di fotogrammi, insieme ad una sommaria descrizione degli episodi che ne formavano la struttura. E non so nemmeno se auspicare il ritrovamento di queste pellicole perché nella gran maggioranza dei casi il “setaccio del tempo” ha lasciato passare le scorie e non la qualità: potrebbe essere deludente confrontarsi con una sommaria applicazione di quanto invece, teoricamente, possiamo definire addirittura profetico. Ma questo resta solo un parere personale. Così l’unico testo filmico consultabile del periodo rimane *Thaïs* realizzato, anche questo nel ‘16, da Anton Giulio Bragaglia e Riccardo Cassano, con la collaborazione di Enrico Prampolini per le ambientazioni scenografiche, che vedremo, finalmente, con le colorazioni d’origine. L’avanguardia, allora, perfino nell’indotto inconscio, può riguardare anche i progressi specifici negli elementi linguistici dovuti all’affinarsi della tecnologia. Se, come indica Barry Salt, il primo esempio di flashback è “made in Italy” (*Le fiabe della nonna*, Cines, 1908) come non parlare di sperimentality ammirando i sapienti movimenti di macchina di Pastrone in *Cabiria*? Ma il film è più che noto anche nell’ultimo, definitivo, restauro e quindi non è stato inserito nella rassegna. Per il medesimo motivo, si è rinunciato allo scanzonato ma soprattutto consapevolmente visionario *Maciste all’inferno* (Guido Brignone, 1926) che, restaurato, ha già fatto il giro del mondo. Ancora di avanguardia, ma questa volta produttiva, si può parlare, davanti alla quantità di stranieri (soprattutto comici) chiamati a lavorare nei primi anni di industria in Italia. Opportunità poi sistematicamente ripresa da Hollywood che continua a scegliere, all’estero, il meglio del meglio tra attori, autori e tecnici.

Mentre non è possibile discutere né di normale produzione né tanto meno di sperimentazione affrontando il capitolo del cinema d’animazione di carta o d’oggetti. Se ne conserva memoria perfino, come si usava già allora, nella pubblicità, ma non risulta sopravvissuto nulla. A parte i degni finali di *Cretinetti che bello!* e di *La storia di Lulù*. E tralasciando *La guerra e il sogno di Momi* (di Giovanni

Pastrone, 1917), grande prova di abilità di Segundo de Chomón che, alla fine, risulta però un po' troppo ripetitiva. Così come è, a oggi, quasi impossibile ritrovare, nel cinema muto italiano, istanze innovative nel campo del documentario, al di fuori di quel primo, intenso sguardo, lucidamente oggettivo, gettato sulla follia da Camillo Negro con la complicità di Roberto Omegna (*Neuropatologia*, 1908) e che, per ragioni di spazio, non è possibile programmare. È lecito, allora, parlare contestualmente di “avanguardia storica italiana”? Probabilmente no se la si confronta con quanto prodotto negli anni Venti soprattutto in Francia, in Germania o in Russia. Probabilmente sì, invece, se si considera, appunto, quanto di innovativo si è tentato, indipendentemente dai rapporti diretti con i movimenti artistici, nel forzare il linguaggio più strettamente cinematografico.

Un “avanguardia inconsapevole”, allora perfino, nel comico, pre-surreale. Come mi ricorda l'amico Giovanni Lista, «Marinetti si riconosceva in Fregoli e Petrolini e questi ultimi si sentivano molto più vicini ai futuristi che a D'Annunzio». E allora, partendo proprio da Leopoldo Fregoli e passando per André Deed, Marcel Fabre e Ovaro-Kri-Kri, proveremo a verificare l'essenza anche sperimentale dello spettacolo di pura vocazione popolare. Senza poi dimenticare esperienze di palcoscenico (Comerio con il *Ballo Excelsior*, non essendoci più di tanto di “ritrovato” nella sceneggiata napoletana), e arrivando alla felice riscoperta di un fior di commediante come Lucio D'Ambra, precursore della leggerezza di Lubitsch.

Un “avanguardia inconsapevole” che, verificata la sicurezza narrativa di un Luigi Maggi, ritroverà una specifica consapevolezza compiuta e sperimentale, prima con l'azzardo produttivo di un ormai maturo pittore simbolista (Giulio Aristide Sartorio), e poi, solo verso la fine degli anni Venti, con l'unico conosciuto esempio di cinema d'artista (*Velocità* del trio Cordero, Martina, Oriani), e con la sia pur estemporanea ricerca, tra documento ed astrazione, di Corrado D'Errico che evoca analoghe esperienze europee. A parte *La storia di Lulù* poche, allora, le opere inedite o ritrovate di questa “avanguardia inconsapevole”. Diversa invece, e coerente, mi auguro, l'ottica con cui questi film più o meno conosciuti, sono stati collegati tra di loro.

Schede dei film

a cura di Lorenzo Marmo,
con la collaborazione di Maria Assunta Pimpinelli

Per i crediti delle immagini di questa sezione si vedano, laddove disponibili, le informazioni sulla provenienza della copia all'interno della scheda del film.

FILM ITALIANI

Amor pedestre, 1914

Regia e sceneggiatura: Marcel Fabre (Marcel Fernández Pérez); **Produzione:** Ambrosio, Torino; **Cast:** Marcel Fabre; **Lunghezza/durata:** 140 m; 4' (18 fps); **Provenienza:** Cineteca Italiana di Milano.

Una vicenda d'adulterio, suscitata dai piedini di una donna, è interamente narrata attraverso i piedi dei personaggi. (...) Marinetti [nel dramma *Le basi* dell'anno successivo, *ndr*] rivendicherà nell'ambito del teatro sintetico futurista la sola visione dei piedi come procedimento di esclusione della psicologia nell'analisi comportamentale del personaggio.

Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano, 2001, p. 37.

L'esistenza di un antecedente [ovvero *La storia di Lulù*, *ndr*] non diminuisce il valore del film di Fabre (18??-1929) (...) che ne riprende la sostanza innovativa e chiave stilistica ma si allinea, satireggiando, alla nascente moda del mélo borghese. (...) Con qualche accenno perfino feticista (l'accarezzamento della scarpa di lei mentre lui ci inserisce il bigliettino per l'appuntamento galeotto) il film scivola felicemente, senza bisogno di parole, verso l'amorale happy end.

CM (Carlo Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana, ovvero l'avanguardia inconsapevole*, in *Le giornate del cinema muto. XXI edizione*, 2002, disponibile al seguente indirizzo: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2002/edizione2002_frameset.html

Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola, 1913

Regia: Marcel Fabre e, non accreditato, Luigi Maggi; **Produzione:** Ambrosio, Torino; **Sceneggiatura:** Guido Volante, dal romanzo di Albert [accreditato come Ferdinand] Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne* (1879-1880); **Fotografia:** Ottavio De Matteis; **Scenografie:** Enrico Lupi, Decoroso Bonifanti; **Cast:** Marcel Fabre (Saturnino Farandola), Nilde Baracchi (Mysora), Filippo Castamagna, Luciano Manara, Alfredo Bertone, Luigi Stinchi, Armando Pilotti, Dario Silvestri, Vittorio Tettoni, Oreste Grandi; **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 3.660 m.; copia disponibile: 1.612 m.; 78' (18 fps); **Visto censura:** n. 2185 del 3.1.1914; **Prima proiezione:** dicembre 1913.

Non resta traccia della versione originale nei quattro episodi (L'isola delle scimmie, Alla ricerca dell'elefante bianco, La regina dei Makalolos, Farandola contro Fileas-Fogg) che appaiono velocemente condensati in questa edizione, realizzata chissà quando, alla quale sono state finalmente restituite le "tinture" originali. Tratta da uno "strampalatissimo libro di avventure a metà strada tra l'imitazione e la parodia dei romanzi di Giulio Verne (...) corredato da un fittissimo apparato di illustrazioni" (Antonio Costa), l'opera si ispira all'originale anche sul versante iconografico, dando perfino vita, in una sequenza, a quelle ombre cinesi alle quali Robida lavorava nel parigino Chat Noir. Fabre ci trasporta dalle tempeste marine al fondo dell'oceano, dal laboratorio di uno scienziato pazzo alle insidie dei fiumi indiani, e ci proietta, infine, in un cielo percorso da belligeranti palloni frenati. Costruendo un film visionario che apre la strada ad un cinema esagerato, scanzonato e sbruffone, ripercorrendo e affinando, con una particolare e suggestiva cura fotografica e scenografica, quelle "trucchiere" che stavano allora iniziando a diventare una componente fondamentale della tecnologia di un cinema di vocazione fantastica: gli effetti speciali.

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

La bambola vivente, 1924

Regia: Luigi Maggi; **Produzione:** Roasio Film, Torino; **Soggetto:** Marcel Priollet; **Fotografia:** Arturo Giordani; **Cast:** Maria Roasio (Mary Ticknor), Augusto Poggioli (Smidt Levis), Umberto Scalpellini (Sir Morrison), Dillo Lombardi (professor Ticknor); **Lunghezza originale:** 1033 m, 45'; **Visto censura:** n. 20.166 del 31.12.1924; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

Il professor Ticknor, inventore e scienziato, si stabilisce a Roma per completare la propria "creatura", una bambola meccanica che somiglia perfettamente a sua figlia Mary. Poco prima della presentazione all'Accademia delle Scienze, l'automa viene rubato dall'assistente del professore e Mary, per evitare una delusione al padre, si sostituisce alla "bambola vivente".



L'inganno viene scoperto dal fidanzato di Mary, Sir Morrison, il quale, ritenendo l'automa un'impostura, lo mette alla prova con una provocazione. Mary, scoperta, rivela il furto e l'inganno a Morrison e costui, grazie a uno stratagemma, riesce a smascherare i ladri, che vengono raggiunti dopo un rocambolesco inseguimento in automobile, tra tra viali alberati e palazzi in costruzione nell'"oltre Tevere" romano.

La bambola vivente è un film insolito, che ad un primo impatto si impone per il fascino futurista dell'uomo meccanico e per il confronto inevitabile

con un modello alto come *Die Puppe* di Ernst Lubistch (1919), ma in realtà si sviluppa come un poliziesco, dichiaratamente basato su un oscuro romanzo della narrativa popolare francese, *La poupée vivante* di Marcel Priollet, uscito per la prima volta nel 1920 nella collana *Le petit roman policier* delle edizioni parigine Ferenczi (1916-1923).

Come dichiara il cartello di testa, il film è prodotto dalla stessa protagonista, Maria Roasio, già attrice di punta della casa torinese Ambrosio, e fa parte di una "Serie Maria Roasio" che però sembra non aver avuto seguito. Tutto ruota, quindi, intorno a questa poliedrica figura femminile, che, con tutta evidenza, prova a dar vita a una serie poliziesca, di cui *La bambola vivente* potrebbe essere stato l'episodio pilota.

Pur trattandosi quindi sostanzialmente di un film poliziesco, i toni da commedia sono frequenti, a connotare i personaggi e a stemperare la tensione narrativa, purtroppo con esiti non sempre felici. Ne è un esempio il personaggio del beone africano, esotico e non civilizzato, che viene scelto per provocare il finto automa: un contrappunto comico basato sulla derisione del diverso e su un senso di superiorità sociale e razziale, all'epoca purtroppo percepito come normale.

I materiali filmici (preservazione/restauro)

Il film è stato restaurato nel 2000 a cura del CSC – Cineteca Nazionale, a partire da una copia positiva d'epoca, su supporto nitrato, con colorazioni per imbibizione. Da tale copia d'archivio è stato stampato un duplicato negativo bianco e nero da cui sono state tratte due copie positive colore, riproducendo le colorazioni originarie con il metodo Desmet. Le lavorazioni sono state eseguite a cura del laboratorio Studio Cine di Roma. Nel 2019 la Cineteca Nazionale ha eseguito una digitalizzazione a 2k della copia positiva restaurata.

Maria Assunta Pimpinelli

Cretinetti che bello!, 1909

Regia e sceneggiatura: André Deed; **Produzione:** Itala Film, Torino; **Fotografia:** Segundo de Chomon (?); **Cast:** André Deed (Cretinetti); **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 97 m; versione disponibile: 89 m; 4' (18 fps); **Visto censura:** n. 7601 del 26.2.1915; **Provenienza:** Museo Nazionale del Cinema di Torino; **ndr:** il film è conosciuto anche con i titoli: *Troppo bello*, *Cretinetti vittima della sua bellezza*, *Cretinetti e le donne*, *Cretinetti troppo bello*, *Tutte amano Cretinetti*.



Cretinetti riceve a casa l'invito a un ricevimento di nozze da parte di un amico, Attilio Stringhini. Si mette un elegante vestito bianco e appariscenti scarpe con larga punta, si incipria il naso ed esce. Una gelataia, appena lo vede, si innamora di lui e si mette a inseguirlo. Così fanno anche: una ragazza seduta con l'innamorato su una panchina del parco, una fantesca, e tante altre. Cretinetti, impaurito da tanto interesse, scappa e arriva nel salotto dove si svolge il ricevimento. Qui tutte le signore presenti, compresa la sposina, lo assalgono, assieme a quelle che sopraggiungono dalla strada. Il nostro eroe scappa di nuovo, sempre inseguito dalla folla delle donne impazzite; quando arriva nei pressi di un ponticello in un parco, le donne finalmente lo raggiungono e lo fanno letteralmente a pezzi. Quando se ne vanno, i vari pezzi del corpo di Cretinetti si ricompongono e alla fine il nostro eroe, tutto arzilla, si rialza in piedi.

Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1905-1909, i film dei primi anni*, Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma, 1996, p. 263.

La straordinaria somiglianza con l'inseguimento da parte delle spose in *Seven Chances* (*Le sette probabilità*) fa fortemente sospettare che (Buster) Keaton possa aver visto questo film durante la sua infanzia nel mondo del vaudeville.

David Robinson, «Sight and Sound», n. 2, Spring 1986, ora *ibidem*.

Lo smembramento di un corpo destinato ad autoricomporre è uno dei grandi paradossi replicati nel primo cinema comico a trucchi (vedasi lo straordinario *Nouvelles luttres extravagantes* di Méliès, 1900). Deed (...) lo rende il "logico" finale di una storia che inizia con una grottesca vestizione (le scarpe a punta, il bastone da passeggio), autentico valore aggiunto che fa la differenza nella paradossale avvenenza del compiaciuto e narcisistico personaggio. Il quale attirerà, come nella più classica tradizione dello spettacolo popolare, solo donne "en travesti", pronte ad una sorta di rito di cannibalismo nei confronti del maschio. (...) L'elemento palesemente deformante pare anticipare alcuni dei più consapevoli eccessi dei dettami futuristi.

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

Grazie a un trucco di cui Segundo de Chomon è sicuramente l'autore – ma siamo di fronte a un esercizio di pixillazione immagine per immagine che Deed ha probabilmente imparato da Méliès durante la lavorazione di *Dislocation mystérieuse* – il poveretto si ricomponde miracolosamente e, chiamando il pubblico a verificare, saltella allegramente per saggiare l'elasticità del suo corpo integro.

Jean A. Gili, *André Deed. Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman*, Recco/Bologna, Le Mani/Cineteca di Bologna, 2005, pp. 50-51.

Cretinetti e la paura degli aeromobili nemici, 1915

Regia e sceneggiatura: André Deed; **Produzione:** Itala Film, Torino; **Fotografia:** Segundo de Chomon (?); **Cast:** André Deed (Cretinetti), Léonie Laporte (Dulcinea), Felice Minotti (l'autista), Domenico Gambino; **Lunghezza/durata:** 32 Im.; 12' (18 fps); **Visto censura:** N. 10736 del 27.11.1915; **Provenienza:** Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Cretinetti e Dulcinea si apprestano a festeggiare con i numerosi invitati il loro matrimonio. Ma sulla strada verso casa, si imbattono in una piccola folla in sosta di fronte a un manifesto. Incuriositi, leggono il cartello, che riporta le norme di sicurezza da seguire in caso di bombardamento aereo. Spaventato, Cretinetti stacca il manifesto dal muro e fugge seguito dalla moglie e dagli invitati. Precipitatisi in casa, mentre tutti si preparano a un lauto pranzo, Cretinetti ordina al telefono dei sacchi di sabbia e prepara una serie di bacinelle piene d'acqua da spargere nell'appartamento, apprestandosi a eseguire le indicazioni riportate dal cartello: ne conseguono una serie di incidenti ed equivoci che impediscono ai nostri di consumare il pranzo, nonché la prima notte di nozze, con la casa devastata da un allagamento e da un incendio. Cretinetti viene trascinato a forza da due gendarmi e obbligato ad arruolarsi nell'artiglieria contro gli aeromobili nemici.

Sinossi del film disponibile sul sito dell'*Enciclopedia del cinema in Piemonte*, al seguente indirizzo: http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=388&stile=small

Il film è costruito su un'esigenza di attualità, visto che l'Italia è appena entrata in guerra contro l'Austria nel maggio del 1915. (...) Il film rappresenta efficacemente le catastrofi provocate dal panico di cui è vittima Cretinetti. La macchina da presa è a volte animata da leggere panoramiche e il film presenta numerosi piani ravvicinati e qualche primo piano del protagonista. Segno dell'evolversi dello stile, il racconto è più sorvegliato e contiene pochissimi sguardi in macchina, che invece infioravano i film del periodo precedente nei quali Cretinetti prendeva sistematicamente lo spettatore a testimone delle sue stravaganze, delle sue disgrazie e delle sue sciocchezze.

J. A. Gili, *André Deed*, cit., pp. 116, 121.

SCHEDE DEI FILM

Dietro le quinte I, 1898

Dietro le quinte II, 1898

Maestri di musica, 1898

Fregoli trasformista, 1898/99

Fregoli prestigiatore, 1898/99

Regia, sceneggiatura e cast: Leopoldo Fregoli; Operatore: Luca Comerio (?).

Leopoldo Fregoli (1867-1936), trasformista di fama internazionale, ripreso dagli operatori Lumière perfino “en travesti” in una *Danse serpentine*, è stato l’unico uomo di spettacolo non solo in grado di gestire (con la probabile assistenza di Luca Comerio) il Cinématographe prima che fosse messo in vendita ma anche legittimato a cambiarne il nome. Il “Fregoli-graph” divenne così complemento di programma nei suoi spettacoli almeno fino al 1904. (...) Con le “scene a trucco” di sapore meliesiano (*Fregoli prestigiatore*, arricchito da colorazioni perfino astratte che enfatizzano con ulteriori puntini colorati i petali dei fiori che si materializzano magicamente nelle sue mani). Con la replica di alcune trasformazioni arditamente in “primo piano” (*Maestri di musica*). Ma l’intuizione più straordinaria di un cinema altrimenti usuale rispetto all’epoca (macchina fissa, scenografie allestite all’aperto) è il disvelamento della dinamica dei suoi spettacoli. L’affidare, cioè, alla ormai possibile e perentoria riproduzione del reale la cronaca spicciola degli aiutanti che lo spogliano e lo rivestono con quei costumi confezionati anche negli accessori per fargli assumere in un istante una diversa personalità. *Fregoli trasformista* e *Dietro le quinte I e II*, proiettati sul palcoscenico alla fine dei suoi numeri dal vero, diventano la controprova oggettiva, ma proprio per questo ancora più magica, dell’abilità del grande attore.

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L’avanguardia italiana*, cit.

La protostoria del cinema futurista comincia alla fine del Diciannovesimo secolo, all’interno della nuova cultura popolare del teatro di varietà. (...) Tra il 1898 e il 1900, Fregoli realizza i suoi cortometraggi lavorando in due direzioni: la sovversione del medium e il film-performance. Sperimenta così delle innovazioni linguistiche che saranno tipiche dell’avanguardia, quali l’inversione del movimento e la ripresa discontinua, mentre il film *Fregoli dietro le quinte* celebra in modo esemplare i valori futuristi che verranno poi rivendicati da Marinetti: rapidità, eterogeneità, sorpresa, mobilità psichica, presenza assoluta del gesto che riduce l’essere al solo apparire.

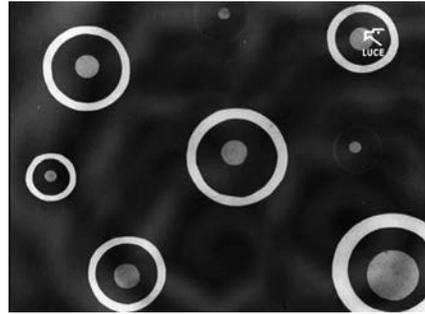
G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 11.

La gazza ladra, 1934

Regia: Corrado D'Errico; **Produzione:** Istituto Nazionale Luce; estratto da *La Rivista Luce* n. 2 (Roma, 1934); **Lunghezza/durata:** 64 m; 2'33" (24 fps); **Provenienza:** Istituto Nazionale Luce.

Come in altre parti del mondo, con l'avvio del sonoro, anche in Italia si sono prodotte delle *Riviste* più o meno lunghe, fatte di corti di varia ispirazione e consistenza, prima della dimensione di un lungometraggio, poi più succinti "fuori programma" seriali, con intenti più o meno sperimentali. L'Istituto Luce diede a Corrado D'Errico la responsabilità di queste *Riviste Luce*. *La gazza ladra*, l'unico film d'animazione astratta del panorama cinematografico italiano nasce grazie a questa opportunità.

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.



Le figure astratte che D'Errico mette in movimento per visualizzare la sinfonia di Rossini sono diverse e autonome tra loro: ventagli, cerchi, sfere, spirali regolari, triangoli, stelle, curve spezzate, ecc. con effetti di cascata, vortice, flusso e riflusso liquido, crescita organica rimbalzo laterale, spostamento lineare, successione ritmica, arrotolamento, ecc. Le forme si dispiegano in diagonale, oppure lungo la profondità di campo, si compongono o si scompongono creando tessiture mobili, strutture sciolte, irradiazioni effimere, ecc. Va sottolineata la natura particolare del grafismo dell'immagine. Nel film di D'Errico la notazione segnica del dinamismo musicale non ha nulla della fragilità o della delicatezza della grafica simbolista e secessionista che traspariva ancora nei disegni di Ginna. L'immediatezza plastica delle forme e delle linee in movimento ricorda invece la grafica pubblicitaria dell'epoca. (...) La connessione tra forma sonora e forma visiva è realizzata per accordo diretto, ma nel rispetto dell'autonomia espressiva delle due arti. (...) Con *La gazza ladra* il cinema come musica visualizzata aspira alla compiutezza di un'arte totale.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 105, 107.

Incatenata alla pellicola, 1983

Autore: Gianni Toti; **Produzione:** RAI, Ricerca e sperimentazione programmi, direttore di produzione; Alfredo Costa; **Collaboratori:** Maria Durione; **Montaggio:** Maurizio Bonomi, Carlo Pirani, Giuliano Piol; **Mixaggio:** Fosco Biasiotto; **Musiche e audio:** Emanuele Garofalo, Antonio Fantin; **Durata:** 70' ridotti a 60'; **Provenienza:** Casa Totiana/Kinema; **ndr:** fa parte, insieme al precedente *VALERIAscopia o dell'amMAGLIatrice. VideoPoesia TeleBallerina* (1983) e al successivo *Cuor di telega* (1984) della *Trilogia majakovskijana* realizzata da Toti.

SCHEDE DEI FILM

Toti realizzò (...), da febbraio a novembre 1983, tre video dedicati a Lili Brik e ispirati a *Sakovannaia Filmoi*: un film, girato nel 1918 da Nikandr Turkin su sceneggiatura di Majakovskij, completamente distrutto ad eccezione di alcuni scarti di montaggio che Lili aveva ritrovato e donato a Gianni Toti. In *Sakovannaia Filmoi*, che Toti traduce come *Incatenata alla pellicola*, Lili interpretava la ballerina, personaggio di un film che esce dallo schermo, mentre Majakovskij era il pittore che cerca di accoglierla nel mondo reale. Dopo aver completato, in periodi diversi, i tre video, Toti si rese conto di aver creato una trilogia. Attraverso il mezzo video, egli aveva dato nuova vita al film perduto: Lili Brik, “incatenata alla pellicola”, era stata “escatenata dal nastro”. (...) Nel secondo video della trilogia (...) Toti parte dai fotogrammi superstiti del film di Turkin: 2 minuti e 40 secondi, che vengono ingranditi, rallentati, scomposti e sovrapposti. Incorniciati, trattati con l'effetto *mirror* o con lo strobo, fatti scorrere all'indietro, moltiplicati. Visti attraverso caleidoscopi, obiettivi, schermi televisivi. Siamo trasportati in un viaggio emozionante e straniato, all'interno dell'immagine stessa. Fotogramma per fotogramma, siamo condotti a scrutare ogni dettaglio, ad analizzare i minimi cambiamenti d'espressione sul volto degli attori, a indovinare i loro gesti, per poi assistere, alla fine del video, ai 2 minuti e 40 secondi originali.

Anna Barenghi, *Un (di)sperimentale alla Rai*, in Sandra Lischi Silvia Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, ETS, Pisa 2012, pp. 144-155, pp. 150-151.

Una analisi filologica attenta dei primi paragrafi dell'Opera totiana dimostra inequivocabilmente che già molto prima di materializzare la sua prima immagine elettronica (fine anni Settanta), la scrittura di Gianni Toti (“neo-futurista” come dicono i suoi detrattori o “futurista” come pensano i suoi estimatori?) ambiva al video, era in attesa di scoprire l'immagine elettronica e le sue peculiarità. (...) Toti pare essersi posto fin dall'inizio del suo cammino “in attesa” delle arti e dei linguaggi elettronici: in questo affine a quei maestri delle avanguardie storiche che, tra l'Ottocento e il Novecento, si sono posti “in attesa” del cinema.

Marco Maria Gazzano, *Il tempo del senso*, ivi, pp. 178-195, p. 180.

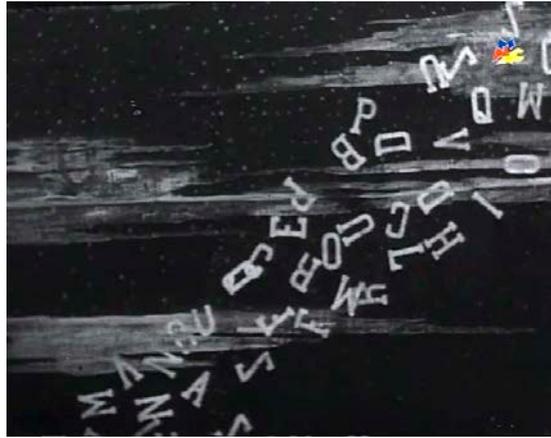
Un matrimonio interplanetario, 1910

Regia e sceneggiatura: Yambo (Enrico Novelli); **Produzione:** Latium Film, Roma; **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 295 m.; versione disponibile: 250 m.; 12' (18 fps); **Provenienza:** Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Una bella ragazza di Marte, figlia di un astronomo, vuol sposare un giovane astronomo terrestre e ci riesce quando quest'ultimo viene spedito con un proiettile sulla Luna, dove viene alla fine celebrato il matrimonio, tra una schiera di belle seleniti.

Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1910, i film dei primi anni*, Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma, 1996, p. 253.

In questa film assieme alla parte comico-fantastica, dovuta all'inesauribile vena di Enrico Novelli (Yambo), gli spettatori troveranno la riproduzione esatta e rigorosamente scientifica di paesaggi lunari tratti con la massima accuratezza dalla celebre *Mappa selenografica* di Beer e Moedler, il capolavoro della cartografia lunare. Il matrimonio avviene nei pressi del cratere del monte Tycho, la incomparrabile montagna lunare che si erge inaccessibile e meravigliosa dal suolo accidentato da pittoreschi risalti. Frase di lancio del film, *ibidem*.



Chissà se Aleksej N. Tolstoj, autore del romanzo *Aelita* (1922) da cui Jakov A. Protazanov ha tratto l'omonimo lungometraggio (1924), ha visto questo piccolo film di Yambo (Enrico Novelli, 1876-1945) nel quale si racconta di un amore intergalattico tra un terrestre e una marziana, innescato da segnali radiotelegrafici. E se la realizzazione, con trucchi, miniature e modelli appare di una certa qual qualità rispetto all'epoca, quello che sorprende, in alcuni interni marziani, è l'abbigliamento fanta-futurista attribuito a quel popolo. Non si conoscono nomi dei collaboratori di Yambo, ma se per *Aelita* si è andati poi alla ricerca di una costumista "costruttivista"...

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

C'è da sottolineare che gli elementi fantastici nel film non si limitano alle navi spaziali o ai luoghi extraterrestri: su tutti spicca l'invio del telegramma che, in forma di lettere dell'alfabeto vorticanti, viaggia tra le stelle. (...) Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), troviamo un "punto programmatico" che per affinità ricorda l'episodio citato in *Un matrimonio interplanetario*: "il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano". (...) Ugualmente nel 1912, Marinetti lancia le "parole in libertà", ossia la decostruzione della tradizione e conseguente "spaesamento" della parola.

Denis Lotti, *Yambo sulla Luna di Verne e Méliès. Da "La colonia lunare" a "Un matrimonio interplanetario"*, in «Immagine. Note di storia del cinema» (IV serie), n.1, 2008, pp. 119-143.

Perfido incanto, 1918

Regia: Anton Giulio Bragaglia; **Produzione:** Emidio De Medio per Novissima-film, Roma; **Soggetto e sceneggiatura:** Anton Giulio Bragaglia & Riccardo Cassano; **Fotografia:** Fernando Dubois; **Scenografie:** Enrico Prampolini; **Cast:** Thaïs Galitzky, Giovanni Cimara, Nello Carotenuto, Renée Avril, Dante Paletti; **Lunghezza originale:** 1.389 m – film perduto; **Visto censura:** n. 12888 del 1.2.1918; **ndr:** per molto tempo vi è stato un equivoco relativo a una pellicola dal titolo *Les possédées* ritrovata presso la Cinémathèque Française, creduta da alcuni la versione francese di *Perfido incanto*. Indagini successive hanno permesso di stabilire che si trattava invece della edizione francese di *Thaïs*, dello stesso Bragaglia. È stata smentita anche un'altra convinzione erronea, ovvero quella secondo cui, anziché trattarsi di due film distinti, i due titoli *Thaïs* e *Perfido incanto* si riferissero in verità a una pellicola unica.

Bragaglia, rievocando il film oltre 30 anni dopo, lo ha descritto come dotato di «una scenografia non verista, surreale e astrattista, con scherzi fotografici che ottenevano effetti eccezionali». Anton Giulio Bragaglia, *Retrospective* in «Cinema», Nuova serie, n. 73, 1 novembre 1951.

È certo che vi siano stati dei dissidi tra Bragaglia e De Medio: su *La rassegna del cinema* (n. 3/1917), Bragaglia fa uscire il seguente annuncio: “Diffida. Si avverte chiunque possa avere interesse che il mimodramma di moderna magia in tre atti, dal titolo *Perfido incanto*, composto e inscenato da Anton Giulio Bragaglia, è di esclusiva proprietà letteraria e artistica del medesimo (...)”. Alla quale diffida, De Medio aveva risposto che avrebbe agito come meglio gli pareva, essendo il proprietario della pellicola, ed accusando senza mezzi termini il Bragaglia di incapacità professionale e reo, peraltro, di aver ostentato in più occasioni il suo olimpico disprezzo per ogni questione tecnica e produttiva. Non sappiamo come si sia risolta la questione. (...) Né risultano recensioni sui giornali o sulle riviste cinematografiche del tempo. Con ogni probabilità, il film è rimasto inedito.

Vittorio Martinelli, *L'incanto perfido di Thaïs*, in *Immagine - Note di Storia del cinema*, Nuova serie, n. 17, Primavera 1991, pp. 1-7, pp. 6-7.

La presa di Zuara. Il documento ufficiale di una pagina di storia, 1912

Produzione, regia e fotografia: Luca Comerio, Milano; **Lunghezza/durata:** 1.200 m; 23' (18 fps); **Visto censura:** N. 9941 del 22.6.1915; **Data disponibilità della copia:** ottobre (?) 1912; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

La conquista italiana della città di Zuara, in Libia, durante la guerra Italo-Turca, viene narrata attraverso i suoi momenti salienti: lo sbarco sulla costa, avvenuto il 5 agosto 1912, l'avanzata dei soldati tra le dune, l'alzabandiera, la lunga marcia verso l'oasi nella quale si nasconde la città, l'occupazione e il rientro delle truppe vittoriose.

Le attestazioni dell'uscita si collocano almeno due mesi dopo gli eventi e comunque dopo il trattato di pace di Ouchy del 18 ottobre 1912.

La riuscitissima cinematografia della *Presa di Zuara*, documento ufficiale d'una gloriosa pagina di storia, che tanto successo di applausi ottiene presentemente al rinomato *Cinema della Borsa* di via Roma, e che si rappresenterà ancora per tutta la settimana è opera del Cav. Comerio, il quale l'assunse direttamente, per concessione del Ministro della Marina, e comprende tutte le operazioni: dalla preparazione della spedizione ad Augusta, allo sbarco, avanzata e relativa occupazione della città e delle oasi. Della *film*, assolutamente autentica, come lo provano i documenti pubblicati, non va confusa con le varie contraffazioni rappresentate in passato in alcuni cinematografi.

La Stampa, Torino, 23 ottobre 1912, p. 5.

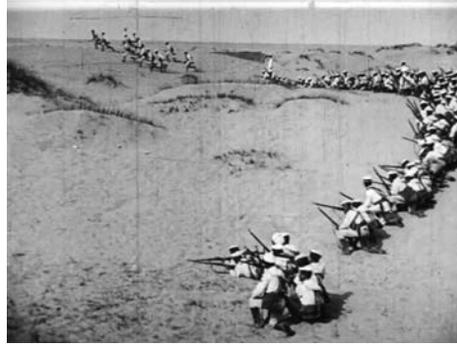
Magnifica questa *film*, che produce veramente e autenticamente la gloriosa conquista di Zuara, e che segue la spedizione dalla sua partenza da Augusta, lo sbarco dei marinai e delle truppe, la battaglia nelle diverse sue fasi ed infine l'occupazione della città. Fra le innumerevoli serie della guerra, questa fu ritenuta la migliore e la più interessante, e riportò un successo entusiastico all'elegante Cinema Borsa di Torino, per una settimana di seguito.

Il Rondone, La Vita Cinematografica, Torino, n. 20, 30 ottobre 1913, p. 44.

(Al cinema Esperia di Parma) meravigliosa film dal vero dell'ultima fase della guerra italo-turca; confesso francamente essere la più importante pellicola della Guerra finora veduta; incontrò infatti il pieno consenso del pubblico per diversi giorni.

Com., *La Cine-Fono e la rivista fonocinematografica*, Napoli, n. 221, 11 dicembre 1912, p. 11.

La prima parte si svolge su mare da cui i potenti mostri scudati dalle cento bocche di fuoco vomitano la mitraglia sulle dunette lontane, scialbenti nella tenue luce del giorno prossimo e portano la prima voce di guerra sulla cittadina dormente dentro il suo bianco velario di pace e di mistero. Le navi, pur non cessando il fuoco, mettono in mare le barche che dovranno riversare lo stuolo dei mostri sulla spiaggia desertica e dove prendono posto silenziosi i marinai sfilando fantasticamente lungo i fianchi dei neri mostri galleggianti da cui pendono le scalette di trasporto. Le barche rimorchiate a catena filano verso la costa ricolme di prodi (...). L'alba è vicina, il sole saluta lo sbarco dei nostri marinai sulla spiaggia di Zuara. Non mancano episodi commoventi, i bravi marinai si prendono sulle spalle i loro superiori perché non si bagnino nel breve tratto che li separa dalla riva e li ripongono felicemente al suolo. Man mano che i marinai prendono terra vengono indrappellati e partono a passo di corsa per la prima



SCHEDE DEI FILM

linea fulva di dune dove prendono la prima posizione; pochi e brevi comandi, poi lo stuolo riprende la corsa; si sofferma a nuove dune e prosegue.

Brevi nuvolette di fumo si levano dalle canne dei fucili; si nota il movimento nervoso di cento mani che rimuovono il caricatore. I marinai giungono così vittoriosi al marabutto di Zuara, dove, salutato da grida di giubilo e da filiale commozione, viene innalzato il vessillo della patria sul vertice d'un nudo tronco di palma. Terminato lo sbarco dei marinai, vinta la prima debole resistenza nemica, le navi trasporto liberano dai loro fianchi la truppa che muterà l'occupazione in possesso. Senza nessun incidente notevole la truppa mette piede sulla riva marina, e prende la marcia sulla città. In Zuara, che è ormai nostra, entrano contemporaneamente le truppe del generale Garioni, le quali hanno avanzato vittoriosamente nella carovaniata Bu-Chamez, Derna, Derna-Zuara, compiendo un magnifico raid».

La Cine-Fono e la rivista fonocinematografica, Napoli, a. VII, n. 226, 30 gennaio 1913, p. 8.

Elenco didascalie:

La presa di Zuara. Il documento ufficiale di una pagina di storia – Ecco gli arbusti che annunciano l'oasi vicina. In essa si cela Zuara la città misteriosa, l'ultimo baluardo della resistenza nemica – Un ultimo sforzo e siamo giunti. La vinta città già apre silente le porte – Zuara pel Turco è vinta per sempre. Dopo cinque giorni di immane lavoro, il compito dei marinai è finito. Sereni, tranquilli, come se ne sono venuti, tornano alla loro nave ospitale.

I materiali filmici (preservazione/restauro)

Film esistente, anche se in forma lacunosa, presso il CSC-Cineteca Nazionale (positivo 35mm, m 460, b/n, b/n e colore, restaurato nel 1995 da copia nitrato incompleta, b/n e imbibita, con didascalie italiane).

M. A. Pimpinelli

Robinet aviatore, 1911

Regia: Luigi Maggi; **Produzione:** S.A. Ambrosio, Torino; **Cast:** Marcel Fabre (Robinet); **Lunghezza/durata:** 137 m, 5'22" (18 fps); **Altri dettagli:** colorazioni (da nitrato d'epoca imbibito); **Visto censura:** n. 11.586 del 2.6.1916; **Data disponibilità copia:** 10.03.1911; **Provenienza:** Cineteca del Friuli.

Robinet, dopo aver assistito a una manifestazione aerea, decide di diventare aviatore e si costruisce un velivolo a forma di pesce volante. Il giorno del primo volo si raduna intorno a lui una gran folla, sindaco in testa, ma appena decollato, Robinet con il suo velivolo combina diversi guai: aggancia il tetto di una casa, sollevandola e facendola ricadere su di un'automobile, spezza una ciminiera, prende al volo due operai al lavoro su un tetto, facendoli piombare

su di un carretto, e infine precipita su un palazzo, di cui distrugge i cinque piani fino ad arrivare giusto nella stazione di polizia. Dalla sua cella, ingessato fino al collo, Robinet scrive una lettera ai suoi amici, descrivendo il meraviglioso viaggio e l'arrivo in un luogo "sicurissimo".

Tweedledum Aviator (Ambrosio) – He succeeded in rising, all right, but he descended much too suddenly for comfort. The telling of the story of his mishaps forms an interesting story. There is much of humor in it, too.

«The Moving Picture World», New York, 8, 11, 18 marzo 1911, p. 603, cit. in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911. I film degli anni d'oro, seconda parte*, Biblioteca di Bianco e Nero, Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma, 1995, p. 125.

I materiali filmici (preservazione/restauro)

Conservato dalla Cineteca Nazionale in copia safety con colorazioni, acquisita a seguito di un deposito.

M. A. Pimpinelli



Il re, le torri, gli alferi, 1917

Regia: Ivo Illuminati; **Produzione:** Casa Cinematografica Medusa, Roma; **Soggetto e sceneggiatura:** Lucio D'Ambra; **Fotografia:** Carlo Montuori; **Costumi:** Caramba; **Cast:** Luigi Serventi (Rolando, re di Fantasia); Giorgia Dentice di Frasso (La duchessa di Frondosa); Enrico Roma (Il marchese d'Apré); Giovanni Ravenna (Il duca di Frondosa) Marchese Bourbon Del Monte (I tre alferi); Bianca Virginia Camagni (una "torre"); **Lunghezza originale:** 2.206 m – film perduto.

Nella *Scacchiera* elegante di Pulquerrima, gaia capitale del felice regno di Fantasia, le *Torri* sono rappresentate dalle signore della "fine fleur" della città, gli *Alferi* dai loro mariti, i *Cavalli* dai grandi dignitari e dagli alti ufficiali della Corte, e il *Re* dal principe ereditario Rolando (...).

Programma di sala del cinematografo Edison di Firenze, marzo 1917, ora in «Bianco e Nero», n. 5, 2002, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, a cura di Adriano Aprà e Luca Mazzei, pp. 38-40, p. 38.

Le idee futuriste [si affermano] frattanto in modo indipendente nel cinema di ricerca, che ne trae novità e suggerimenti inventivi. Una nuova fase di lavoro, essenzialmente legata alla scenografia e all'ambientazione cinematografica, si apre allora con due film. Il primo è *Il Re, le Torri, gli Alferi* (...) Impostato sulla metafora filmica del gioco degli scacchi, il film impone un nuovo stile visivamente enfatico, fatto di sontuosità ed eleganza. (...) Tanto *Il Re le Torri, gli Alferi* quanto *Thaïs* incarnano questa fase congiunturale della produzione cinematografica italiana che apre all'avanguardia.

Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Le Mani, Recco, 2010, pp. 41-42.

Il sogno patriottico di Cinessino, 1915

Regia: Gennaro Righelli; **Produzione:** Società Italiana Cines, Roma; **Cast:** Eraldo Giunchi (Cinessino); **Lunghezza/durata:** 35 m, 6' (18 fps); **Visto censura:** n. 8.411 del 1.5.1915; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

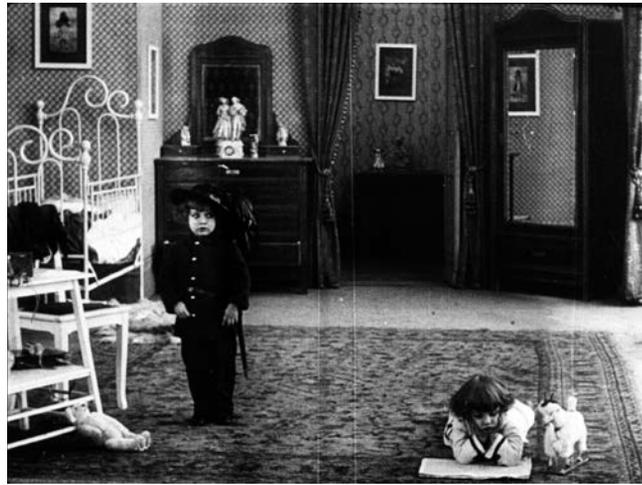
La casa è triste e pare vuota! Il babbo è lontano... è laggiù sulla nuova terra italiana e combatte da prode! La mamma è melanconica e spesso ha gli occhi rossi, ma Cinessino non piange. Oh, il babbo tornerà e vincitore con tante medaglie! Notte: Cinessino non dorme, ma pian piano i suoi occhi infantili si chiudono al sonno e la piccola mente vivace si apre ai sogni gloriosi! Tutti applaudono lui, che passa tutto fiammante nella bella divisa da bersagliere. Monta in treno e via verso le coste libiche. Eccolo di vedetta. Il cuore non trema. Due ombre... sono beduini. Cinessino avanza ed uno cade sotto l'infallibile baionetta, l'altro fugge. Una bandiera è in pericolo, ma è difesa eroicamente da un ufficiale. Egli corre e la baionetta compie altri miracoli. La bandiera è salva e con essa l'ufficiale valoroso. Oh, gioia!

È suo padre. Cinessino gli ha salvata la vita! Ecco il generale che gli appunta sul petto la medaglia! Una mossa brusca! Aimé, Cinessino apre gli occhi e li gira stupito tutt'attorno... tutto scomparso. Eppure, egli potrebbe fare tutto quello che ha sognato... Buon sangue non mente!

Dal Catalogo Cines, 1915 ora in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915. I film della Grande Guerra*, vol. II, Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma, 1992, p. 214.

Il film è realizzato poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia (...) Cinessino è interpretato da Eraldo Giunchi, che all'epoca ha cinque anni. All'anagrafe è registrato Eraldo Giorgio Guillaume: figlio di una celebrità del cinema italiano di allora, Armanda Lea Giunchi, e di Natale Guillaume, fratello del più noto Ferdinando (Tontolini/Polidor). Lea Giunchi è tra le poche donne del cinema muto a rivestire ruoli comici e, a propria volta, è protagonista di una produzione seriale nominale. Eraldo diviene noto al pubblico con il nome "aziendale" di Cinessino, da Cines, la casa di produzione romana che pubblicherà sedici pellicole con protagonista il bambino, tra il 1914 e il 1915, e della quale sarà la *mascotte* ufficiale, almeno in questo biennio. In *Il sogno patriottico di Cinessino* il protagonista – vestito con la divisa da bersagliere – sogna di imitare le gesta dei soldati italiani ai tempi della guerra italo-turca del 1911-1912, oppure in una delle continue insurrezioni dei beduini arabi – non è dato saperlo e non pare decisiva la contestualizzazione passata o presente. Cinessino sogna di andare di persona in Libia per combattere i nemici dell'impero: il suo apporto è talmente decisivo che i nostri vinceranno la battaglia e la guerra. Cosicché, come recita l'ultima didascalia, il piccolo bersagliere salva "Bandiera e anche il papà", che realmente sta combattendo in Africa.

Denis Lotti, *Sogni di bimbo a passo uno. L'animazione nel film muto italiano di propaganda bellica (1915-1917)*, in Cabiria. Studi di cinema, Anno 44, n. 177, maggio-agosto 2014, pp. 36-54, p. 43.



SCHEDE DEI FILM

La storia di Lulù, 1909

Regia e sceneggiatura: Arrigo Frusta; **Produzione:** Ambrosio, Torino; **Fotografia:** Giovanni Vitrotti; **Lunghezza/durata:** 140 m; 6'48" (18 fps).

La vita di una donna raccontata attraverso i piedi. Lulù nasce in una povera casa di contadini; quando cresce fa la contadinella; poi va a cercar fortuna in città, trova lavoro in un teatro e diventa ricca e famosa; ma poi invecchia e muore povera e sola.

A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1910*, cit., p. 391.

Tutto un romanzo naturalista condensato in qualche minuto e visto attraverso i piedi.
G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 30.

Che sia questo piccolo film di Arrigo Frusta (Augusto Ferraris, 1875-1965) il primo anello dimenticato di una catena che lega lo spettacolo popolare ad un più vasto rinnovamento artistico? L'abbiamo ricercato perché pareva prefigurare (sempre in casa Ambrosio) l'intelligente anomalia di *Amor pedestre*, il film girato dalle ginocchia in giù. Un'idea difficile da datare nella primogenitura perché a febbraio del 1910 è uscito anche in Francia un film Gaumont con una simile struttura narrativa: *La journée d'un pair de jambes*, mentre la prima italiana di *Lulù* non è certificata, anche se Maria Adriana Prolo la colloca nel 1909. Rimaniamo allora in Italia. Perché abbiamo ritrovato un'opera molto ricca, che potrebbe illustrare parecchie ipotesi del *Manifesto della cinematografia futurista*. È felicemente narrativo, questo sì, e puntualizzato da un uso esemplare delle didascalie. E questo ai futuristi non piaceva. Ma per il resto tende ad andare oltre la superficie delle immagini, a concettualizzare la vita attraverso oggetti d'uso che, nello splendido finale (della copia che ci è stata conservata forse, in parte, incompleta), acquistano loro stessi autonomia d'esistenza prospettando, per giunta, un giudizio morale su quanto accaduto.

Ovvero la vita di una contadinella dagli zoccoloni di legno che cerca denaro e fama vendendosi nell'alta società, fino ad un ritorno di coscienza (didascalia: *La fine di Lulù*) che le consente di dire, una volta per tutte, di no.

CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

Stramilano, presentato da *Za Bum*, 1929

Regia: Corrado D'Errico; **Produzione:** Istituto Nazionale Luce (?), presentato da *Za Bum*; **Lunghezza/durata:** 396 m; 17' (20 fps); **Provenienza:** Istituto Nazionale Luce.

Una premiata ditta di varietà (*Za Bum* di Mario Mattoli e Luciano Ramo) che ha prodotto una canzone di successo (*Stramilano*) ispira o fa da garante produttivo per un'opera del tutto anomala nel panorama italiano ma che, se si vuole, conferma il legame tra lo spettaco-

lo popolare e il futurismo. Corrado D'Errico (1902-1941) giornalista, collaboratore di Mario Camerini e poi regista di finzione, iniziando a lavorare per il Luce, firma un documentario impressionistico, non narrativo, che si allinea con gli affreschi di città sperimentali degli anni Venti. Descrivendo, dall'alba a tramonto, una Milano vitale e industriale e soffermandosi appena un po' troppo (pubblicità occulta?) sulle industrie tessili e sul relativo indotto allora agli esordi: il mercato della moda. L'opera rimane molto



attenta (con sovrimpressioni e contemporaneità d'immagini sullo schermo) nell'identificazione anche minimale di situazioni e gesti, applicando una dinamica di sapore futurista che, focalizzando il lavoro, mai dimentica l'elemento umano. Uno stile ed un approccio che D'Errico replicherà in un successivo (1933) *Ritmi di stazione, Impressioni di vita n.1* sulla stazione Termini di Roma, costruito su una straordinaria colonna sonora fatta di rumori contrappuntati di strappi sinfonico-ritmici (Gershwin, Honegger).
CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

Stramilano potrebbe essere valutato sulla base di quelle caratteristiche di sorpresa, dinamismo, sinteticità, esaltate dai futuristi. (...) Molti passaggi di *Stramilano* che fanno pensare ad alcune soluzioni di *Berlin* di Ruttmann (il film che il regista ebbe certamente come punto di riferimento del suo lavoro) possono essere ricondotti direttamente alla matrice futurista italiana: le immagini dell'acciaieria, del traffico, il balenio delle insegne luminose (...), la trasformazione dei disegni nei tessuti in "musica di linee e forme", il "sintetismo" della struttura.

L. Q. (Leonardo Quaresima), in Gian Piero Brunetta, Antonio Costa (a cura di), *La città che sale*, Manfrini, Trento, 1990, pp. 238-39.

Il titolo del film fa riferimento anche alla polemica che, opponendo "stracittà" e "strapaese" anima la cultura italiana di quegli anni. Marinetti aveva preso posizione per "stracittà", ma poi con l'aeropittura parlerà ormai di "stracielo".

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 102.

Thaïs, 1917

Regia, soggetto e sceneggiatura: Anton Giulio Bragaglia & Riccardo Cassano; **Produzione:** Novissima-film, Roma; **Fotografia:** Luigi Dell’Otti; **Scenografie:** Enrico Prampolini; **Cast:** Thaïs Galitzky (Vera Preobrajenska/Thaïs), Ileana Leonidoff (Bianca Stagno-Bellincioni), Mario Parpagnoli (il conte di San Remo), Augusto Bandini (Oscar), Dante Paletti, Alberto Casanova (due corteggiatori); **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 1446m.; versione disponibile: 756 m; 35’ (18 fps); **Visto censura:** n. 12.429 del 30.1.1917; **Prima proiezione romana:** 4.10.1917; **Provenienza:** George Eastman House.

Nel clima culturale dei primi anni del Novecento, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) esordisce con le sue ricerche di visualizzazione del movimento pubblicate nel suo trattato tecnico-estetico *Fotodinamismo* (Nalato 1911-1913, Einaudi 1970-1980). Queste esperienze permettono a Bragaglia una “sapienza visuale” portante dei suoi successivi percorsi registici. *Thaïs* è l’opera prima cinematografica realizzata da Bragaglia. A tutt’oggi è la sola pellicola superstite del gruppo di film d’avanguardia cui appartiene con gli altri due lungometraggi *Perfido incanto*, *Il mio cadavere* e il cortometraggio *Dramma nell’Olimpo*. Prodotte da Bragaglia tra il 1916 e il 1917 in questo anno le opere sono immesse nel normale circuito di distribuzione in Italia e all’estero. Si deve ad Henri Langlois la salvezza di questo documento culturale italiano, conservato alla Cinémathèque Française di Parigi dove ho potuto identificarlo dopo che nel corso di decenni si erano diffuse notizie errate sull’identità stessa dell’opera. (...)

Come una pièce teatrale il film è suddiviso in quattro atti connotati da una vistosa teatralità. La vicenda è una storia mondano-sentimentale con tragico epilogo. In opposizione al divismo allora imperante Bragaglia, per i ruoli femminili, sceglie due interpreti del tutto sconosciute. Alle scene veriste girate in esterni – lungo Tevere, Pincio, Villa Strohl Fern – si alternano interni eccentrici. Le ambientazioni contrastanti, dove agiscono Thaïs e Bianca, danno rilievo psicologico alle loro opposte personalità. La rappresentazione della crisi e suicidio di Thaïs si svolge nel susseguirsi di sequenze figurative dinamiche ossessive allucinate ad esprimere stati e vibrazioni dell’inconscio. L’opera sfugge a una rigida classificazione estetica: anche i costumi, al di là di ogni epoca, sono una libera invenzione fantastica. E Thaïs, in parrucca settecentesca e costume tra Maria Stuarda e Pierrot, ironica e ambigua, se ne va in altalena tra Futurismo e Surrealismo, Astrattismo e Optical Art.

Antonella Vigliani Bragaglia, citata da CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L’avanguardia italiana*, cit.

La storia del film venne certamente suggerita dal nome dell’attrice Thaïs Galitzky che ne incarnò il personaggio principale. (...) Bragaglia vedeva nelle prestazioni di Thaïs Galitzky un perfetto esempio della danza “mimoplastica” che si imponeva allora in Europa in forme diverse, ispirate dal postwagnerismo e dalla “danza libera” dei seguaci di Rudolph von Laban. (...) La figura di Thaïs (...) come donna invereconda e perduta ma capace di riscatto morale,



aveva suscitato una lunga tradizione letteraria e teatrale fin dal medioevo. (...) In epoca moderna Anatole France ne aveva tratto una riduzione per marionette e un romanzo. Jules Massenet ne aveva fatto un'opera lirica. Apollinaire ne aveva studiato la fortuna letteraria in un nutrito saggio pubblicato nel "Mercure de France" nel 1904. (...)

La validità estetica di *Thaïs* era tutta nella raffinatezza dei costumi e degli oggetti decorativi, a cui collaborò forse Giuseppina Pelonzi-Bragaglia, la moglie di Anton Giulio, e nelle scenografie di gusto secessionista, surreale e astratto di Prampolini (...). Il film non era futurista nel senso marinettiano del termine (...). Ma apparteneva comunque ad una cultura d'avanguardia che il futurismo aveva fatto nascere in Italia.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 62, 63, 66-67.

Nel caso di *Thaïs* (...) l'integrazione del pittorico nel filmico si rivelava ancora debole: in altri termini, le scenografie dipinte da Prampolini e il corpo dell'attrice restano semplicemente accostati.

Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, p. 173.

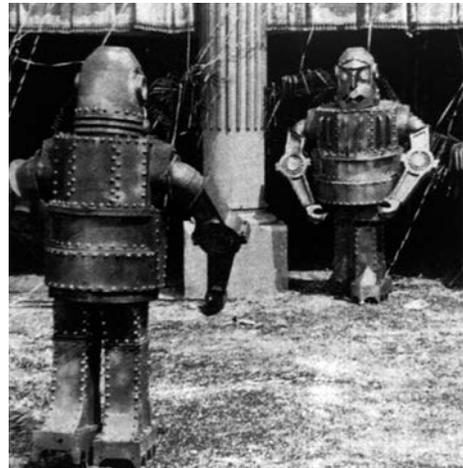
Hanno battezzato questo lavoro "commedia drammatica moderna", mentre avrebbero potu-

SCHEDE DEI FILM

to più propriamente chiamarlo “fantasia di una mente malata”, e così si sarebbe stati nel vero. Infatti, non si poteva immaginare nulla di più sconclusionato di quanto si presenta con questa pellicola sulla tela. Se essa ha pregi indiscutibili per gli esterni e per la fotografia, è assolutamente impossibile per svolgimento d'azione, perché, oltre a non esistere un fatto qualunque concreto, dal pubblico, anche il più eletto e intelligente, non si può capire che cosa voglia la protagonista con le sue movenze da pellicano, con quegli abiti strani che cambia a ogni quadro, e con gli ambienti interni inverosimili che ha voluto far creare dalla sua mente stravagante e allucinata. (...) Di tutti gli esecutori di questa cosa informe, il migliore è senza dubbio lo scimmiotto di peluche, che passa da una mano all'altra degli adoratori di Thais. Ago in *Il Cinema Illustrato*, Roma, 1917, ora in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1917*, Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma, 1991, p. 284.

L'uomo meccanico, 1921

Regia e sceneggiatura: André Deed (André de Chapais); **Produzione:** Milano Film, Milano; **Fotografia:** Alberto Chentrens; **Cast:** André Deed (Modestino detto Saltarello), Valentina Frascaroli (Mado, l'avventuriera), Gabriel Moreau (Prof. D'Ara), Mathilde Lambert (Elena D'Ara), Ferdinando Vivas-May (Ramberti), Giulia Costa; **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 1.821 m; versione disponibile: 850 m; 35' (19 fps); **Prima proiezione romana:** 25.10.1922.



Modernismo ed elettricità. Quante farse fatte di automatismi, di manomissioni della realtà, votate, nel finale, a terribili esplosioni sono state costruite sbeffeggiando il progresso tecnologico! Deed va oltre, prefigurando l'automa della fantascienza futuribile e identificando come “meccanico” quanto dovrebbe in realtà essere almeno “elettrico” se non già “elettronico”. CM (C. Montanaro), in Id. (a cura di), *L'avanguardia italiana*, cit.

Forse la prima illustrazione al cinema del tema del robot. In chiave fantascientifica, il film illustra un'altra idea di Marinetti, cioè l'inevitabile superamento della dimensione umana: lo scontro del bene e del male s'incarna alla fine in un combattimento tra due robot come nella moderna serie cinematografica di *RoboCop*. Con questo film, la prossimità delle posizioni è tale che una “danza meccanica” presentata poco dopo dal Teatro della Sorpresa di Cangiullo è accolta dal pubblico come un plagio futurista di André Deed. G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 69.

L'uomo meccanico (...) non è un film autonomo ma il secondo episodio di un 'Cine-Romanzo', seguendo la voga del serial francese e americano. Il progetto prevedeva tre episodi: *Il documento umano*, oggi disperso; *L'uomo artificiale* (poi *L'uomo meccanico*); *Gli strani amori di Mado*, mai mandato ad effetto o rimasto incompiuto. Resta solo *L'uomo meccanico*. Anzi una copia frammentaria del film, il cui stato lacunoso e narrativamente incoerente non è dovuto solo agli insulti del tempo: già la censura lo aveva scorciato. (La fortuna ha graziato la scena del robot gigante che sostiene sulle braccia Mathilde Lambert – svenuta, a seno nudo – non meno erotica della ragazza di *King Kong*). (...)

L'uomo meccanico incrocia tre generi: il burlesque, il serial d'avventura, la fantascienza. Il burlesque è garantito dalla presenza di André Deed, qui chiamato 'Saltarello'. Per il serial avventuroso, abbiamo 'Mado, l'avventuriera': Valentina Frascaroli, dal profilo elegante e lo sguardo isoscele tagliato da una cappa nera. Sorella di Pearl White e di Musidora. Cioè il femminile moderno e urbano, contro le dive bruciate dal sacro fuoco dannunziano, l'immaginario floreale, l'estetismo scaduto. La fantascienza: c'è uno schermo che preannuncia la televisione (all'epoca appena un vago esperimento), ma soprattutto c'è un robot, gigantesco, comandato a distanza attraverso un tele-visore.

Michele Canosa, scheda del film per la XXIX edizione del Festival del Cinema Ritrovato, 2018, disponibile all'indirizzo: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/luomo-meccanico>

L'uomo torpedine, 1907

Produzione: Rossi & C., Torino; **Lunghezza/durata:** 95 m, 6' (16fps); **Altri dettagli:** colorazioni (da nitrato d'epoca imbibito); **Data di disponibilità della copia:** dicembre 1907; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

Singolare comica, il cui protagonista, un signore goffo e maldestro, vince un duello impossibile ricorrendo a un'idea geniale: rendere "elettrica" la propria spada collegandola a una batteria nascosta sotto la camicia.



In un caffè, un gruppo di persone è seduto a un tavolo quando entra un signore con le gambe storte che, accidentalmente, pesta i piedi a uno degli avventori. L'uomo borbotta qualche scusa, ma quando l'altro si rigira, con l'ombrello che ha sotto braccio gli fa cadere a terra il cappello. La vittima si arrabbia moltissimo e vorrebbe passare a vie di fatto, ma trattenuto dagli amici, si limita a dare all'importuno il suo biglietto da visita, sfidandolo a duello. Ritornato a casa, il signore sfidato scopre con costernazione che il suo avversario è un mae-

SCHEDE DEI FILM

stro di scherma. Non sapendo come cavarsela, va da un elettricista a comprare una grande batteria che, tornato a casa, si piazza sulla schiena, e si attacca gli elettrodi alle mani. Quando arriva sul luogo dello scontro, è già tutto pronto e gli avversari afferrano le sciabole. Al primo incrociarsi delle lame, il maestro di scherma si trova violentemente gettato a terra; il fatto si ripete varie volte, fino a quando il povero schermidore è così carico di elettricità che i suoi arti si mettono a vibrare, facendo scoppiare a ridere tutti gli astanti. L'incidente viene dichiarato chiuso.

The Moving Picture World, New York, 2, 10, 7 marzo 1908, p. 218, citato e tradotto in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1905-1909*, cit., p. 109.

Electric Sword (Rossi). An excellent comedy of good photographic merit. The series opens with the scene in a cafe. Several gentlemen are seated at a table when an elderly man afflicted with arched limbs enters and accidentally steps on the toes of one of the gentlemen at the table, much to the latter's consternation. An apology is made but reluctantly accepted, and, when the offending gentleman turns about and with the umbrella under his arm knocks off the hat of the victim of his former carelessness the ire of the latter is roused to such an extent that only the intervention of friends avoids an immediate conflict.

However, cards are exchanged, and the matter is to be adjudicated on the field of honor. Returning to his home, the offending gentleman reads the card of his antagonist and consternation fills his heart as he perceives that he is to battle with a fencing master. His quick wit does not fail him and he goes out to the shop of an electrician where he purchases a strong battery, which, upon returning home, he places on his back and attaches the electrodes to his hand. Arriving at the appointed place, the adversaries are prepared for the encounter and each provided with a sabre. At the first clash of arms the master of the art of fencing is violently precipitated to the ground. Several similar encounters are experienced so that the over-confident master of the art is so charged with electricity that his limbs fairly quake and the other indulges in considerable amusement. The battle is called off, much to the delight of all concerned. *The Moving Picture World*, New York, vol. 2, 10, 7 marzo 1908, p. 218.

I materiali filmici (preservazione/restauro)

L'uomo torpedine è stato restaurato nel 2000 a cura del Csc-Cineteca Nazionale, sulla base di una copia nitrato con imbibizioni e viraggi, lunga circa 50 metri, incompleta e priva di didascalie, ma dotata del titolo, *The Electric Sword*, corrispondente alla versione per la distribuzione negli USA. La copia in questione, messa a disposizione dalla George Eastman House (Rochester, USA), è stata controtipata e poi integrata con nuove didascalie italiane, il cui testo è stato recuperato nella seguente recensione d'epoca:

«*L'Homme Torpille* (Vue excessivement drolatique). Résumé des tableaux :1. Bousculade au café. 2. Echange de cartes. 3. Il va falloir se battre. 4. Comment faire ? 5. La pile électrique. 6. Idée diabolique. 7. Sous la chemise. 8. Sur le terrain. 9. Allez! Messieurs. 10. Rien ne lui

résiste. 11. Tous mordent la poussière. 12; Tous électrisés! Longueur environ 96 mètres». «Le Cinéma», Parigi, I, 2, 20 dicembre 1907, p. 11.

La traduzione in italiano delle didascalie, utilizzata nella ricostruzione del film, è invece quella di Aldo Bernardini: «1. Pigia pigia al caffè. – 2. Scambio di biglietti. – 3. Bisogna battersi. – 4. Come fare? – 5. La pila elettrica. – 6. Idea diabolica. – 7. Sotto la camicia. – 8. Sul terreno. – 9. 'Andate! signori'. – 10. Niente gli resiste. – 11. Tutti mordono la polvere. – 12. Tutti elettrizzati!»

A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1905-1909*, cit., p. 110.

Le colorazioni sono state riprodotte con il metodo Desmet sulla copia positiva, derivante dal nuovo controtipo integrato con le didascalie italiane, per una lunghezza di 98 metri.

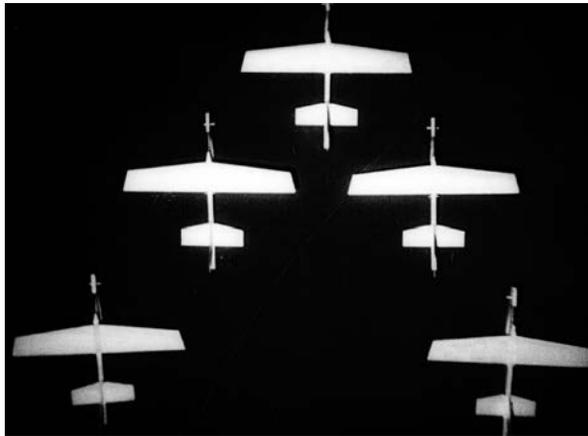
M. A. Pimpinelli

Velocità, 1930

Regia: Pippo Oriani, Tina Cordero, Guido Martina; **Produzione:** Futurista Film, Torino; **Sceneggiatura:** Tina Cordero, Guido Martina; **Scenografie:** Pippo Oriani; **Lunghezza/durata:** 368 m, 13' (24 fps); **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

Raggiungendo una compiutezza di esiti formali in sintonia con la fase più istituzionale del futurismo del dopoguerra, *Velocità* fa riferimento al filone basso della cultura popolare (Walt Disney, Pinocchio, il romanzo giallo) e al filone alto della cultura d'avanguardia (Léger, Richter, Man Ray). Una lunga sequenza crea inoltre il primo e forse unico esempio storico di cine-aeropittura. (...)

Abolizione della sceneggiatura e ricorso al linguaggio assoluto e concreto degli oggetti, immagini formulate come pure sensazioni, messinscena di elementi plastici senza la presenza umana, esclusione degli intertitoli, uso antinaturalistico della luce. (...) *Velocità* appartiene alla tendenza più radicale della cinematografia d'avanguardia della fine degli anni Venti, di cui adotta il linguaggio costruendosi sul puro concatenamento non narrativo e non sintattico



SCHEDE DEI FILM

delle immagini, sullo straniamento plastico e la vita cosale degli oggetti, sulle dissonanze e le disarticolazioni ritmiche capaci di attivare nuove connessioni percettive, sull'alterazione visiva che impone l'artificialità meccanica dell'immagine filmica, infine sul ricorso ai modi espressivi infraculturali come il cinema d'animazione.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 94, 96.

Il film mira a mostrare gli oggetti investiti da una forza decontestualizzante, straniante, che è propriamente quella della visione cinematografica. Non tanto nella direzione tracciata da Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), quanto nel verso dell'oggettualizzazione dello stesso sguardo cinematografico, derivato dalla mediazione fondamentale ed esclusiva della macchina da presa, e correlato al concetto di "soggettività", come dinamica di posizionamento dello spettatore al centro dell'immagine, che il futurismo (da Umberto Boccioni in poi) era andato via via elaborando. *Velocità* sembra svolgere il proprio discorso intorno al rapporto complesso che il cinema introduce tra oggettività e soggettività.

Cosetta G. Saba, *Per un cinema moderno. Il secondo futurismo*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. IV, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia, 2015, pp. 193-204, p. 199.

Velocità rappresenta il tentativo più coraggioso, rimasto sostanzialmente isolato in Italia, anche se i progetti non realizzati sono diversi, di tradurre direttamente in immagini filmiche l'esperienza dell'aeropittura e più in generale di integrare nella pellicola di celluloidi esperienza pittorica e filmica per ottenere uno dei possibili esempi di realizzazione di quella "pittura cinematografica" teorizzata nei manifesti e negli scritti dei futuristi. Inoltre *Velocità*, con tutti gli evidenti riferimenti al cinema delle avanguardie europee degli anni Venti, testimonia come molti giovani intellettuali italiani, spesso legati o influenzati dal futurismo, fossero perfettamente a conoscenza e sintonizzati con quanto avveniva sullo scenario artistico internazionale tra Parigi e Berlino e con l'importanza del cinema nella produzione di molti artisti europei. Raffaele De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 43.

Il ventre della città, 1933

Regia: Francesco Di Cocco; **Produzione:** Emilio Cecchi per la Cines-Pittaluga, Roma; **Fotografia:** Ubaldo Arata; **Musica:** Mario Labroca; **Lunghezza/durata:** 343 m, 12'; **Visto censura:** n. 27.625 del 31.1.1933.

Il documentario si apre con l'immagine di mucche e vitelli al pascolo che vengono condotti al macello. La macchina da presa segue i movimenti degli uomini, vede legare le zampe anteriori degli animali, squartarli. Da qui inizia una serie di immagini che riguardano la fabbrica-

zione di lingotti di ghiaccio, la vendemmia, la mungitura del latte. I camion trasportano farina, mentre si assiste alla preparazione degli spaghetti e del pane. Nel mercato, tra la frutta e gli ortaggi, i clienti scelgono e acquistano. È questo il ventre della città, con i diversi percorsi dell'alimentazione che la tiene in vita. Il film finisce con varie immagini di cibo ingerito da persone di diverse età e condizioni sociali, fino al bimbo che succhia il latte dalla mamma. Scheda del film disponibile sul sito del X Festival Cinemambiente, Torino 11-16.10.2007, disponibile al seguente indirizzo: <http://archivio.cinemambiente.it/cineambi/ed2003/filepdf/schedefilm/retrospettiva-ambiguit%E0/ventredellacitta.pdf>

Uno dei migliori documentari italiani, se non il migliore, è *Il ventre della città* del pittore Francesco Di Cocco, che illustra gli approvvigionamenti commestibili di Roma [...] per cui Mario Labroca ha scritto una composizione di accompagnamento ispirata [...]. La bella fotografia e il paesaggio da un quadro all'altro determinato da felici analogie formali e di tono fotografico, la scelta sapiente del materiale visivo fanno di questo film un piccolo gioiello. Umberto Barbaro, *Neorealismo e Realismo*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 474-475.

Vita futurista, 1916

Regia: Arnaldo Ginna, con la collaborazione di Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra e Giacomo Balla; **Produzione:** Italia Futurista, Firenze; **Cast:** Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Giacomo Balla, Remo Chiti, Nerino Neretti, Giulio Spina; **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 990m.; versione disponibile: 30/40 m; 6' (18 fps); b/n e col.; **Visto censura:** n. 12.279 del 12.12.1916; **Prima proiezione pubblica:** Firenze, 28.1.1917; **Ultima proiezione pubblica:** Roma, 15.6.1917.

L'incontro ufficiale tra il cinema e il futurismo avviene infine nel 1916 con il film *Vita futurista* indiscutibilmente realizzato su iniziativa di Arnaldo Ginna, anche se fu di fatto un'opera collettiva del gruppo futurista. (...) Ginna accennava a "tre fasi ben distinte di lavoro" che portarono alla creazione del film *Vita futurista*. La prima fu la progettazione di un "film di esperienze" concepito secondo i suoi interessi per la pittura e per la tecnica del cinema (...). La seconda fase nacque dall'esigenza di comporre il suo programma con le idee degli altri futuristi da lui implicati nell'iniziativa (...). La terza fase (...) fu quella in cui si cercò di formulare a posteriori, ma già sul finire della lavorazione, un copione corrispondente al film che non riusciva a suscitare l'interesse delle normali sale cinematografiche. (...)

Se permanevano ancora certe suggestioni di ascendenza simbolista, la scelta estetica di base rimandava essenzialmente alle comiche del cinema popolare, cioè a tutta una serie di sorprese visive, gag, quadri viventi ecc. (...) *Vita futurista* riprendeva la formalizzazione seriale attuata dal teatro sintetico: successione rapida e intensiva di un insieme di frammenti narrativi e illustrativi senza connessione tra loro. Il pubblico doveva subire in questo modo una raffica di sorprese visive che, distruggendo l'unità organica del dramma aristotelico, sconcerta

SCHEDE DEI FILM

tava ogni attesa o prevedibilità dei contenuti dell'opera. (...)

Le scene del film mimavano i luoghi espressivi del documentario etnografico proponendo le immagini icastiche degli usi, comportamenti e costumi del gruppo futurista. L'etnos dei futuristi era visualizzato come forma tautologica del più vero del vero: Marinetti, Balla, Settimelli, cioè i futuristi nella vita, interpretavano come i futuristi vivono, si divertono, migliorano le loro capacità creative. Un dittico presentava così in due scene da manuale *Come dorme il passatista* e *Come dorme il futurista*. Lo sguardo etnografico presupponeva il gruppo dei futuristi come tribù e il futurismo come vita globale, con le sue regole interne, i suoi ritmi e i suoi miti. Questa visione del futurismo in chiave di antropologia culturale era spinta fino ad assumere il linguaggio dell'immagine pubblicitaria. (...)

Il futurismo aveva infine accettato il cinema come forma d'arte, ma solo in quanto visione immediata e diretta di un modello comportamentale colto sulla linea di demarcazione tra l'arte e la vita. Il film *Vita futurista* fu il primo film-performance della storia del cinema.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 42-43, 48, 52, 54.

Se considero *Vita futurista* l'unica pellicola futurista vera e propria, è perché fu realizzata sotto gli auspici del leader Marinetti. È con il suo apporto concreto non solo da attore, ma anche da sceneggiatore e fino ad un certo punto anche da regista, che il film fu effettuato. *Vita futurista* costituisce l'unica produzione filmica dell'"ufficialità marinettiana", oppure del futurismo ortodosso. (...)

Vita futurista è un film mito a diversi livelli: fino alla fine degli anni ottanta sembrava che si potesse ancora sperare nella sua "risurrezione" poiché una delle due o tre copie tirate all'epoca sarebbe sempre esistita. Nel 1960, conservata allora da Arnaldo Ginna, sarebbe andata a finire nelle mani, purtroppo troppo imprudenti, di Carlo Belloli. Questi avrebbe, secondo le notizie di Lista, organizzato una visione privata di *Vita futurista* durante la quale la pellicola prese fuoco e finì interamente distrutta.

Wanda Strauven, *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Pasion di Prato (Udine), 2006, pp. 162, 164.

Volo su Vienna di Gabriele D'Annunzio, 1921-1923

Produzione: First National Pictures; First National Italiana; **Anno:** (attribuito) 1921-1923; **Lunghezza/durata:** 130 m; 6'59" (18 fps); **Altri dettagli:** b/n e colorazioni riprodotte da imbibizione; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

Racconto del raid aereo intrapreso il 9 agosto 1918 da Gabriele D'Annunzio al comando di undici aerei Ansaldo S.V.A., 87ª Squadriglia Aeroplani, detta la Serenissima, per lanciare volantini propagandistici su Vienna. Film di montaggio costituito da riprese dal vero, immagini fisse con i ritratti dei piloti e con il testo dei volantini (con firma autografa del poeta) e da inserti di fiction in cui la cittadinanza viennese accorre al lancio dei manifestini e un

mendicante legge turbato un volantino.

Dieci aerei erano monoposto, pilotati da Antonio Locatelli, Girolamo Allegri detto fra' Ginepro, Lodovico Censi, Aldo Finzi, Pietro Massoni, Giordano Bruno Granzarolo, Giuseppe Sarti, Francesco Ferrarin, Masprone e Contratti; l'ultimo era un biposto pilotato dal Capitano Natale Palli. Il Maggiore Gabriele d'Annunzio, comandante della Squadra Aerea S. Marco, era nell'abitacolo anteriore.

Il film non risulta, almeno con questo titolo, incluso nei registri della revisione cinematografica. Per quanto riguarda la datazione, può essere collocato entro la metà degli anni Venti, subito dopo la costituzione della filiale italiana della First National.

Un altro esemplare è conservato anche dalla Cineteca Italiana di Milano, in una versione più corta di circa tre minuti (versione Cineteca Nazionale: 7' 14"; versione Cineteca Italiana 4' 30'), priva di colorazioni e degli inserti di "fiction", inquadrature in controcampo rispetto al lancio di volantini dall'alto, che mostrano a terra la cittadinanza viennese che scappa o accorre al lancio di volantini e, dopo le riprese dall'alto, un'intera scena in cui il testo del volantino viene letto da un mendicante; manca inoltre il testo di un volantino e c'è un differente montaggio nel finale.

I materiali filmici (preservazione/restauro)

Restauro a cura della Cineteca Nazionale nel 2009 da un positivo nitrato b/n e imbibito, lungo 130 metri, con didascalie italiane. Restauro analogico eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con restituzione delle colorazioni per via fotochimica con il metodo Desmet. Digitalizzato nel 2014 nell'ambito del progetto European Film Gateway (digitalizzazione a cura della Cineteca del Friuli, a partire dal positivo scena safety derivante dal restauro 2009).

M. A. Pimpinelli

FILM RUSSI E SOVIETICI

Aelita, 1924

Regia: Jakob A. Protazanov; **Produzione:** Mežrabrom-Rus'; **Sceneggiatura:** Fëdor Ozep e Aleksej Fajko, dal romanzo omonimo di Aleksej N. Tolstoj; **Fotografia:** Jurij Željabužkij e Emilij Sjunemann; **Scenografie:** Sergej Kozlovskij (su bozzetti di Viktor A. Simonov e Isaak Rabinovič); **Costumi:** N. P. Lamoznova e T. T. Jamirova (su bozzetti di Aleksandra A. Ekster); **Trucchi:** N. M. Sorokin; **Cast:** Julija Solnčeva (Aelita), Nicolaj Čeretelj (Loss/Spiridonov), Nicolaj P. Batalov (Gusev), V. G. Orlova (Maša), I. N. Poli (Viktor Erlich), M. N. Tret'jakova (sua moglie), Ja. F. Peregonec (Ikoška, l'ancella di Aelita), Konstantin V. Eggert (Tuskub, il padre di Aelita), Jurij Zavodskij (Gor, guardiano dell'energia di Marte), Valentina Kuindžij (Nataša, moglie di Loss), Igor Il'inski (l'investigatore Kravcov); **Durata:** 87'; **Prima proiezione:** 25 settembre 1924.

SCHEDE DEI FILM

Sul piano figurativo (scenografico), il film è caratterizzato da un violento contrasto fra il realismo dell'ambientazione sovietica e l'artificialità esibita delle scene e dei costumi marziani. Lo stesso conflitto si riproduce, sul piano dell'interpretazione, fra la naturalezza dei personaggi terrestri e la gestualità stilizzata di Aelita e della sua corte, mentre, sul piano narrativo, la descrizione realistica della vita quotidiana del protagonista negli anni difficili del comunismo di guerra, si contrappone al carattere avventuroso e fantastico del volo su Marte. (...)

Dal punto di vista strettamente cinematografico tanto il còtè terrestre che quello marziano vengono trattati con lo stesso collaudato mestiere, immune da ogni tentazione sperimentale, che caratterizza la vasta produzione di Protazanov. Le scenografie di Kozlovskij sono quasi sempre filmate in campo totale da una posizione frontale: da qui il carattere marcatamente teatrale delle scene ambientate su Marte, tutte girate in interni. Non mancano tuttavia episodi di grande suggestione, come quando una macchina che ricorda certe sculture costruttiviste di Anton Pevsner o di Naum Gabo offre allo sguardo stupito di Aelita alcune vedute terrestri, fra cui l'immagine vertoviana di una città ripresa dall'alto, attraversata dal flusso dei veicoli che serpeggiano in accelerato.

A. B. (Alberto Boschi) in G. P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale*, cit., pp. 189-190.

Čelovek s Kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa), 1929

Regia: Dziga Vertov; **Produzione:** VUFKU (Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia), Kiev; **Fotografia:** Mikhail Kaufman; **Aiuto-regia e montaggio:** Elizaveta Svilova Vertova; **Durata:** 67'; **Prima proiezione:** 8 gennaio 1929, Kiev.

L'uomo con la macchina da presa è al tempo stesso, come si legge nell'avvertenza inclusa nei titoli di testa "un esperimento di trascrizione cinematografica dei fenomeni visibili, senza didascalie, scenari e teatri di posa", realizzato secondo i principi teorizzati da Vertov e dai *kinoki*, e un metatesto che intende documentare le varie fasi della sua stessa realizzazione. Così la narrazione si sviluppa su due diversi livelli: da una parte il ritratto di una città (ottenuto tramite l'assemblaggio di frammenti appartenenti a tre città dell'Unione Sovietica – Mosca, Kiev e Odessa – che Vertov ricompono in un'immagine unitaria), dall'altra "il tema particolare e non isolato del processo di produzione del film", svolto attraverso la *mise en abyme* di tutte le sue fasi: dalle riprese al montaggio, fino alla proiezione sullo schermo.

A. B. (A. Boschi), in G.P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale*, cit., p. 257.



È interessante (...) osservare come il rapporto tra l'organizzazione delle immagini e il "pensiero visivo" dello spettatore si realizzi, ne *L'uomo con la macchina da presa*, attraverso la costante e intenzionale mediazione di un modello di lettura di tipo linguistico-verbale, per cui i passaggi del film risultano perfettamente espliciti proprio in quanto riconducibili di volta in volta, a tutta una serie di motivazioni che si possono formulare verbalmente. Il "pensiero visivo", in altri termini, si esercita sì, produttivamente nell'ambito del sistema di immagini che gli viene proposto, ma solo a patto di rinunciare a ogni pretesa di purezza e di fondare, invece, la sua competenza (...) sulla stimolazione delle sue componenti propriamente linguistico-verbali. Pietro Montani, *Dziga Vertov*, La Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 106-107.

Dnevnik Glumova (Il diario di Glumov), 1923

Regia: Sergej M. Ėjzenštejn; **Fotografia:** B. Francisson; **Supervisione:** Dziga Vertov; **Cast:** Grigorij Aleksandrov (Glurnov), Maskim Štrauch (Mamaev), Vera Janukova (Mamaeva), Aleksandr P. Antonov, I. Py'rev; **Lunghezza/durata:** 120 m, 5'.

Nella sua messa in scena dell'opera drammatica realista di Ostrovskij *Ogni savio ha anche un lato ingenuo*, Serghéj Ėjzenštejn fece un "montaggio di attrazioni" senza soggetto, che non aveva niente a che fare né con Ostrovskij, né con il teatro drammatico in generale. Si trattava d'uno spettacolo che poteva far pensare a una rappresentazione da circo, o magari a una rivista di varietà. Uno dei personaggi (Golotvin) usciva dalla scena su un filo teso sopra le teste del pubblico. Sullo schermo veniva proiettato un pezzo appositamente girato del film poliziesco *Il furto del diario di Glumov*. (...) Ogni tanto l'azione veniva interrotta dal canto di romanze o di stornelli comici (...) Alla fine dello spettacolo venivano fatti scoppiare mortaretti sotto le poltrone degli spettatori".

Nikolaj Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962 (ed. or. 1947), p. 188.

Nella pièce di Ostrovskij *Anche il più saggio si sbaglia*, uno dei protagonisti dell'intrigo è il diario nel quale Glumov annota tutte le sue avventure. Occupandoci al Proletkult della *modernizzazione* rivoluzionaria di Ostrovskij (1823-1886), cioè della trasformazione sociale dei suoi personaggi in quello che avrebbero potuto essere oggi (...) modernizzammo anche il diario. Il diario fu sostituito da una *kinopravda*, che proprio allora aveva raggiunto grande popolarità. Sergej M. Ėjzenštejn, *Il mio primo film* (1928), citato in Id., *Eisenstein su Eisenstein*, a cura di Pier Marco De Santi, Comune di Pistoia - Assessorato agli istituti culturali, Pistoia 1980.

Verso la fine della pièce Ėjzenštejn inserì (in due fasi) un breve pezzo filmato, *Dnevnik Glumova* (Il diario di Glumov), costruito, secondo le sue parole, come la parodia di un film poliziesco ricco di riprese insolite (con prestazioni acrobatiche realmente rischiose) a cui era affidata grosso modo la funzione del *deus ex machina* perché, attraverso le sue immagini, il pubblico veniva messo al corrente di alcuni importanti segreti del protagonista dello spetta-

SCHEDE DEI FILM

colo, Glumov appunto. Ma la cosa che più ci interessa, qui, è che il diario di Glumov, di cui il breve film racconta il furto e rivela il contenuto, è, a sua volta, un film che ci viene materialmente mostrato nelle mani del ladro. (...) È rilevante che nella generale economia funzionale che fa da sfondo alla prima esperienza cinematografica di Èjzenštejn il film ci venga presentato come testo veridico, quello che ci rivela come stanno 'realmente' le cose.

Pietro Montani, *Il futurismo russo e l'avanguardia cinematografica sovietica: un'estetica dell'ibridazione*, in P. Bertetto (a cura di), *Velo Città*, Bompiani, Milano, 1986, pp. 47-59, p. 50.

Drama v kabare futuristov n. 13 (t. l. *Dramma nel cabaret dei futuristi n. 13*), 1914

Regia: Victor Kasjanov; **Produzione:** Mežrabrom-Rus'; **Fotografia:** Alphonse Winkler; **Cast:** David Burljuk, Vladimir Burljuk, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Vladimir Majakovskij; **Lunghezza originale:** 431 m; **Prima proiezione:** 28 gennaio 1914.

Nel 1913-14 il gruppo *Oslinyi chvost* (Cosa d'asino) realizzò, sotto la direzione dei pittori Michail Larionov e Natalja Goncharova, un *Drama v kabare futuristov n. 13* (Dramma nel cabaret futurista n. 13), "pungente parodia del diffuso genere del cineguignol" secondo una testimonianza di David Burljuk che prese parte al film insieme al fratello e con altre figure di rilievo del movimento futurista come Vadim Šeršenevič e il giovane Majakovskij. (...)

In primo luogo questo cinema sembra scegliere 'naturalmente' la via della finzione (e non, per esempio, quella del film astratto come pure ci si sarebbe potuto aspettare), in secondo luogo esso presenta forti e – per quanto se ne può sapere – sistematici atteggiamenti autoreferenziali (...). In termini più tecnici si potrebbe dire che, a giudicare dai titoli, il cinema fatto dai futuristi non solo esplicita ma tematizza la fonte dell'enunciazione (chi parla è il futurismo e si parla di futurismo) (...).

Chi voglia trovare elementi di futurismo nel cinema dell'avanguardia storica non si metta in cerca soltanto di stilemi, motivi, costanti figurative o narrative, ma faccia attenzione piuttosto – e in primo luogo – alla persistenza e alle trasformazioni della generale qualità finzionale e autoreferenziale che sembra contrassegnare (in Italia come in Russia) l'approccio spontaneo del futurismo col cinema.

P. Montani, *Il futurismo russo e l'avanguardia cinematografica sovietica*, cit., pp. 47-48.

Kinoglaz – Žizn' Vrasploch (*Cineocchio – La vita colta sul fatto*), 1924

Regia e soggetto: Dziga Vertov; **Produzione:** Goskino, Mosca; **Operatore:** Mikhail Kaufman; **Lunghezza/durata:** 1.627 m, 78'; **Prima proiezione:** 31 ottobre 1924, URSS.

Il cinedramma disturba i nervi. Il cine-occhio aiuta a vedere. Il cinedramma offusca gli occhi e il cervello con una nebbia zuccherosa. Il cine-occhio apre gli occhi, rischiara la vista.

Il cinedramma chiude la gola. Col cine-occhio si sente il fresco vento primaverile sul viso, la vastità dei campi dei boschi, l'immensità della vita.

Dziga Vertov, *Il dramma artistico e il "cine-occhio"* (1924), ora in Paolo Bertetto (a cura di), *Éjzenštejn FEKS Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 91-92, p. 92.

Soggetto di *Cineocchio* era la contrapposizione di due mondi: quello nuovo, i cui rappresentanti erano nel film un gruppo di pionieri, e quello vecchio, rappresentato dai rimasugli del passato: speculatori, bevitori inveterati, *besprizornyj* (sciuscìa, *ndt*), ecc. Il gruppo di pionieri lottava contro il vecchiume, prendeva sotto la propria sorveglianza un gruppo di *besprizornyj*, e a poco a poco li attirava nelle proprie file. (...) In *Cineocchio* vediamo intere scene realizzate col sistema della ripresa inversa: fette di pane si ricompongono in una pagnotta, che entra in un forno e ne esce come pezzo di pasta, la pasta si trasforma in farina e la farina in frumento, ecc. (...) Largamente utilizzato era il montaggio di pezzi brevi, ripresi dai più vari punti di vista. Per esempio, la cerimonia dell'alza-bandiera (...), che in realtà durava pochi secondi, fu divisa in 53 quadri diversi, con una lunghezza totale di 17 metri.

N. Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., pp. 160-61.

Certo, *Kinoglaz* presenta un ampio assortimento di trucchi, di riprese "straniate", di materiali eccentrici, ma la sua caratteristica costruttiva essenziale è questa: che il dispositivo testuale capace di integrare tutti questi materiali eterogenei (c'è perfino un cartone animato) è tale (...) in quanto si autodenuncia in continuazione come uno sguardo che esplicita la sua presenza e i suoi procedimenti, dichiara le regole del gioco, scandisce i tempi del discorso, fino a sostituire la tradizionale parola "FINE" con la scritta (autoreferenziale) "2.000 METRI DI KINOGLAZ".

P. Montani, *Il futurismo russo e l'avanguardia cinematografica sovietica*, cit., p. 50.

Kinopravda n. 21 – Leninskaja Kinopravda (Kinopravda di Lenin), 1925

Regia, soggetto e didascalie: Dziga Vertov; **Produzione:** Goskino, Mosca; **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 800 m; copia disponibile: 664 m, 29' (20 fps); **Prima proiezione:** 22 gennaio 1925, URSS; **ndr:** *Kinopravda* (Cineverità) era un cinegiornale a periodicità irregolare di cui Vertov realizzò 23 numeri dal 1922 al 1925.

È merito di Vertov l'aver apportato nelle attualità un principio creativo attivo, l'aver acquisito al patrimonio dei suoi mezzi espressivi molti procedimenti nuovi, in parte scoperti da lui stesso, in parte presi a prestito dal cinema a soggetto.

N. Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 166.

Dal 1922 al 1925 Vertov, superando ogni sorta di difficoltà tecniche ed economiche, riuscì a realizzare 23 numeri del suo cinegiornale. Da un punto di vista strettamente tematico i

materiali della *Kinopravda* non si differenziano troppo da quelli presentati dagli altri cinegiornali sovietici. (...) Ma, più che dal punto di vista tematico, l'evoluzione della *Kinopravda* va seguita soprattutto dal punto di vista del lavoro più propriamente formale. (...)

Mano a mano che il rapporto tra il sistema delle immagini e gli altri sistemi di supporto si consolida, Vertov, che gestisce la *Kinopravda* in direzione di una progressiva autonomia linguistica, comincia a neutralizzare il contesto dei riferimenti espliciti, accordando alle immagini una libertà sempre più ampia. Assistiamo allora a una radicale trasformazione delle didascalie, la cui presenza si fa più rara e la cui forma grafica (le disegnava appositamente il costruttivista Rodčenko) si carica di compiti linguistici e figurativi più ricchi; assistiamo all'introduzione del disegno animato, utilizzato per richiamare l'attenzione su quanto di convenzionale sia proprio del discorso per immagini; assistiamo alla progressiva complicazione del rapporto tra la forma dell'inquadratura (scorcio, illuminazione, movimento interno ecc.) e la forma del montaggio. La lingua dell'appropriazione visiva del mondo si va, in tal modo, affrancando da ogni dipendenza materiale nei confronti delle altre strutture linguistiche istituzionali, diventa qualcosa di veramente autonomo e in grado di sollecitare e costruire una competenza specifica nello spettatore, la cui funzione può gradualmente spostarsi nell'*apprendimento* alla lettura vera e propria. (...)

Il punto culminante di questo processo di progressivo consolidamento linguistico è senz'altro costituito dal ventunesimo numero del giornale vertoviano (*Kinopravda* di Lenin): un discorso compiutamente cinematografico in cui tutti gli elementi via via sperimentati, dal disegno animato alle didascalie, dalla forma delle inquadrature a quella del montaggio e perfino al colore (lavorato a mano sul positivo) si fondono perfettamente nel dare forma cinematografica alla figura di Lenin.

P. Montani, *Dziga Vertov*, cit., pp. 74-77.

Pochat'clenija Oktjabriny (Le avventure di Ottobrina), 1924

Regia e sceneggiatura: Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg; **Produzione:** Sevzapkino & Feksfilm; **Direzione artistica:** Boris Cajkovskij; **Operatori:** Fridrikh Verigo-Dorovskij e Ivan Frolov; **Cast:** Zinaida Tarchovskaja (Ottobrina), Evgenij Kumejko (il "neuma"), Sergej Martinson (Poincaré), Antonio Cerep (Mr. Réclame), F. Knorre (del M.O.P.R.), E. Kjakgt (pope), N. Bojarinova (portinaia), Pjatnickij (aviatore), G. Rappoport (miliziano), D. Figov (passeggero); **Lunghezza:** 980 m; **Prima proiezione:** 9 dicembre 1924.

Nelle *Avventure di Ottobrina* viene rappresentato l'ambiente, volutamente semplificato, di un ufficio. I FEKS hanno preso degli oggetti realistici, una macchina da scrivere, un calamaio con i suoi accessori, una scrivania ecc. e li hanno posti su una motocicletta: hanno creato un piccolo ufficio mobile. Gli oggetti sono stati "straniati" una volta trasferiti in un ambiente inconsueto. Non siamo certo abituati a combinare l'idea di una macchina da scrivere con quella di una motocicletta. Ma la forma realistica degli oggetti rimane intatta. Cambiano soltanto i nessi tra un oggetto e gli altri oggetti.

Vladimir Nedobrovo, *FEKS: Grigorij Kozincev – Leonid Trauberg (1928)*, ora in Giusi Rapisarda (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La FEKS: Kozincev e Trauberg*, Officina, Roma, 1975, pp. 44-99, p. 47.

Si trattava di una “caricatura-commedia propagandistica eccentrica” in tre parti. C’era tutto quello che Kozintsov e Trauberg avevano avuto il tempo d’imparare nel teatro, più i trucchi tecnici che avevano visti nelle “comiche” americane di quei tempi. Nessuna trama: un semplice “cumulo di trucchi”. All’eroina del film, la capocasa Ottobrina, si opponeva la figura simbolica dell’imperialismo internazionale, Coolidge Curzònovič Poincaré. L’azione si svolgeva nei luoghi più scomodi, sul tetto di un tram, in un aeroplano, sulla cupola della cattedrale di Sant’Isacco. (...) C’erano riprese rallentate, accelerate, all’indietro, animazioni, duplici, triplici e molteplici esposizioni (in un’inquadratura s’arrivava a sedici sovrimpressioni). N. Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 255.

Stačka (Sciopero), 1925

Regia: Sergej M. Ėjzenštejn; **Produzione:** Goskino; Prolet’kult, Mosca; **Soggetto e sceneggiatura:** Valerij Pletnëv, Sergej Ėjzenštejn, Ilia Kravčunovskij, Grigorij Vasil’evič Aleksandrov (il collettivo del Prolet’kult); **Fotografia:** Édouard Tissé, Vasilij Chvatov e Vladimir Popov; **Musiche:** Sergej Sergeevič Prokof’ev; **Scenografie:** Vasilij Rachal’s; **Cast:** Ivan Kljukvin (attivista rivoluzionario), Aleksandr Antonov (membro del comitato di sciopero), Grigorij Aleksandrov (caporeparto), Michail Gonorov (operaio), Maksim Štrauch (la spia), I. Ivanov (capo della polizia), Yudif Glizer (regina del ladri), Boris Yurtsev (re dei ladri), Anatoli Kuznetsov, Vera Jalnkova, Vladimir Ural’skij, M. Mamin; **Lunghezza/durata:** 1.969 m, versioni disponibili di lunghezza variabile tra gli 82’ e i 94’; **Prima proiezione:** 28.4.1925.

Sciopero è carico di metafore cinematografiche e le sue immagini fanno di continuo riferimento alla vista, all’udito, al tatto, al gusto, e all’odorato; è un diluvio di cose e di ambienti reali; gli incontri clandestini nelle latrine, la riunione sindacale nella barca a remi, la dispersione degli scioperanti per mezzo degli idranti, lo sfacelo finale. *Sciopero* ci offre tra l’altro la documentazione visiva di un movimento artistico sul quale per il resto non ci rimane che qualche fotografia, quello del “costruttivismo” (...) e non del superficiale aspetto scenografico (piuttosto *Aelita* rispecchia questo lato) ma di quello più importante del *metodo*, costruire invenzioni con l’essenza della realtà”. Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, vol. I, Il Saggiatore, Milano, 1964, (1960), p. 264.

Le tracce esplicite negli scritti di Ėjzenštejn del confronto con l’arte e con le idee dei futuristi italiani sono poche ma molto significative. (...) Il primo riferimento esplicito al futurismo (...) lo troviamo in un passo del saggio del 1924 intitolato *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*. (...) Ėjzenštejn sottolinea il carattere “futuristico” di questo tipo di montaggio, in quanto esso “libera l’oggetto cinematografico dalla sceneggiatura narrativa” e ignora ogni “sequenziali-

SCHEDE DEI FILM

tà logica” e temporale per concentrarsi piuttosto su un “puro montaggio di associazioni”. (...) Alla radice di questi momenti di convergenza tra l'estetica del futurismo italiano e le diverse formulazioni della teoria del montaggio proposte da Èjzenštejn negli anni Venti vi era una convinzione comune: quella secondo cui l'arte doveva avere come obiettivo quello di produrre una radicale trasformazione della *sensibilità* e del *modo di pensare* dello spettatore. Questa trasformazione veniva però pensata da Marinetti e da Èjzenštejn con finalità profondamente diverse: se il primo intendeva utilizzare l'analogia per “orchestrare le immagini disponendole secondo un *maximum di disordine*” [cit. da *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912] il secondo considerava invece il montaggio attrazionale e poi intellettuale come strumento insostituibile per produrre nello spettatore un “effetto sensoriale o psicologico verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente” [cit. da Sergej M. Èjzenštejn *Il montaggio delle attrazioni* (1923), ora in Id., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 219-226, p. 220].

Antonio Somaini, «*I quadri futuristi di uomini “a otto gambe”*». *Il confronto con il futurismo italiano negli scritti di Èjzenštejn*, in Augusto Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste per il cinema*, ETS, Pisa, 2012, pp. 59-85, pp. 59, 63.

Vojna XX Veka / Les animaux en guerre (Guerra di animali), 1913

Regia: Anatolij Durov & Aleksandr Arkatov; **Origine:** Russia-Francia; **Produzione:** Les Films Russe, Pathé Frères; **Cast:** animali nel ruolo di persone (maiali, cani, papere ecc.); **Lunghezza/durata:** lunghezza originale: 365 m (Catalogo Pathé n. 5.962); copia disponibile: 320 m, 16' (18 fps); **Altri dettagli:** b/n e col; **Provenienza:** Cineteca Nazionale.

Si tratta di un apologo originale sulla follia della guerra, interpretato da animali veri. Questa “scène comique” data al maggio 1913 e prefigura la guerra che sarebbe scoppiata di lì a qualche mese. In qualche modo anticipa *La fattoria degli animali* di Orwell...



Les animaux vivaient en paix, lorsqu'un vent d'ambition et d'orgueil souffla sur Animalopolis. À l'exemple des hommes, ils résolurent de se faire la guerre. Aussitôt les troupes mobilisèrent. Des orateurs, Jaurès de la race porcine, eurent beau prêcher la paix du haut de leur prétoire, des généraux appartenant à la plus haute intellectualité de la gent canine n'en dressèrent pas moins leurs plans de campagne. Bien-

tôt, les premiers obus éclatent; les oies accompagnent en pleurant les guerriers qui rejoignent leurs postes; la porcherie est mobilisée et l'État-Major prépare une marche foudroyante. L'aile droite des troupes du Généralissime Azor s'empare d'une redoute. Un combat naval meurtrier a lieu dans la Mer des Guillemots et enfin, dans les airs, la quatrième arme, sous les ordres du général aviateur Coincoin, fait merveille. Sur terre, les balles sifflent, les obus explosent, la mêlée est générale; les ambulances de la Croix-Rouge font leur devoir, tandis que les maraudeurs, sombres hyènes et chacals, se repaissent des morts. La victoire demeure aux oies qui rentrent triomphalement dans Animalopolis pavoisée.

Sinossi originale dal *Bulletin Pathé*, n. 21, in Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Editions Henri Bousquet, 1994-2004: <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/12338-animaux-en-guerre-les>

I materiali filmici (preservazione/restauro)

Restauro dal laboratorio di Cinecittà a Roma, nell'ambito del progetto Lumière, in collaborazione con il Centre National de la Cinématographie – Archives Françaises du Film (Bois d'Arcy).

M. A. Pimpinelli

Zakovannaja Fil'moj (T. I. *Avvinta dal film / Incatenata alla pellicola*), 1918

Regia: Nikandr Turkin; **Produzione:** Neptun; **Sceneggiatura:** Vladimir Majakovskij; **Fotografia:** Evgenij Slavinskij; **Scenografie:** Sergej Kozlovskij (su bozzetti di Viktor A. Simonov e Isaak Rabinovič; **Cast:** Vladimir Majakovskij (l'artista), Margaret Kibal'čič (sua moglie), Lilija Brik (la ballerina), Aleksandra Rebikova (lo zingaro); **Lunghezza/durata:** frammento disponibile: 75 m, 4' (18 fps).

Majakovskij scrisse la sceneggiatura di genere fantastico di *Zakovannaja Fil'moj* nel 1918 per la Neptun. La storia dell'artista affascinato dal personaggio di un film – una ballerina – che esce dallo schermo, entusiasmò i collaboratori di Majakovskij e fu la prima nel suo genere (*Sherlock Jr.* di Buster Keaton, che impiegava un simile espediente surrealista, venne sei anni dopo). Majakovskij volle l'amata Lilija Brik nel ruolo della ballerina che si trasforma in una donna in carne e ossa, e sé stesso in quello dell'artista. Il film non soddisfò il regista, al pari degli altri suoi progetti cinematografici di quell'anno. Anziché riflettere i legami universali tra arte e vita, il principale conflitto del film si incentrava sulle grandi passioni. Già nei suoi articoli del 1913 Majakovskij aveva formulato il problema, cercando di risolverlo nelle proprie opere cinematografiche. In seguito il poeta tornò alla storia dell'artista e del personaggio uscito dallo schermo e scrisse la sceneggiatura di *Serdce kino* (Il cuore del cinema), della quale *Zakovannaja Fil'moj* può essere considerato la prima versione. *Serdce kino* fu scritto nel 1926 per il VUFKU (Centro direttivo della fotocinematografia panucraina),

SCHEDE DEI FILM

ma non fu mai girato. Di *Zakovannaja Fil'moj* si sono conservati solo piccoli frammenti che danno un'idea del film. Il resto è andato perduto”.

Alisa Nasrtdinov, scheda del film per la XXXII edizione del Festival del Cinema Ritrovato, 2018, disponibile all'indirizzo: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/zakovannaja-filmoj/>

Incatenata al film (...) affida la sua sostanza narrativa a una trovata che ci capiterà di incontrare ancora parecchie volte: il cinema parla di sé stesso, e per di più “in abisso” perché il film a cui assiste il pittore è, a sua volta, un film sul cinema...

P. Montani, *Il futurismo russo e l'avanguardia sovietica*, cit., p. 48.

FILM FRANCESI

Ballet mécanique, 1924

Regia: Fernand Léger & Dudley Murphy; **Fotografia:** Dudley Murphy; **Montaggio:** Fernand Léger e Dudley Murphy; **Musica:** George Antheil; **Interpreti:** Kiki de Montparnasse, Katherine Murphy, Dudley Murphy; **Durata:** 321 m, 19'.

Nel dopoguerra si apre il cosiddetto “periodo meccanico”, ben rappresentato dal dipinto *La Ville* (1919), in cui Léger combina elementi geometrici e astratti con elementi figurativi stilizzati, dipinti senza chiaroscuro né prospettiva, con colori piatti e accesi, per comporre un'immagine sintetica dei diversi aspetti di una metropoli. È in quegli anni che il pittore comincia a maturare un interesse per il mezzo cinematografico: “Il cinema mi faceva girare la testa. Nel 1923, avevo qualche amico nell'ambiente ed ero tanto attratto dalle pellicole che avevo rinunciato a dipingere. Tutto cominciò quando vidi i primi piani di *La Roue* di Abel Gance. Allora volli fare ad ogni costo un film e feci *Ballet mécanique*”. Léger attribuiva a Gance il merito di avere reso la macchina (una locomotiva) il vero personaggio principale del film, pur mantenendosi nei limiti di una costruzione drammatica convenzionale. Spetterà a *Ballet mécanique* il compito di liberare l'oggetto da ogni vincolo narrativo. (...)

Dopo aver lavorato con L'Herbier per le scenografie di *L'Inhumaine* (1923), l'anno successivo Léger realizza *Ballet mécanique*, avvalendosi della collaborazione di Dudley Murphy,



un giovane operatore americano che aveva già all'attivo un certo numero di film. È impossibile valutare con precisione l'entità del suo apporto che, almeno sul piano tecnico, deve essere stato considerevole, vista la totale inesperienza del "regista". (...)

Ballet mécanique, che è stato definito come un repertorio di tutte le possibili forme di movimento cinematografico, si limita in realtà alla riproposizione ossessiva di due soli movimenti: il moto rotatorio e quello pendolare (o la combinazione di entrambi). (...) Rotazione e oscillazione hanno in comune di non provocare (necessariamente) uno spostamento dell'oggetto, di conseguenza si adattano perfettamente a una concezione dell'inquadratura il cui carattere pittorico è accentuato dalla relativa fissità della macchina da presa (i non frequenti movimenti di macchina sono impiegati principalmente per animare oggetti statici) e dall'impiego pressoché esclusivo del primo piano e del dettaglio, che elimina totalmente la profondità di campo, imparentando molte delle inquadrature del film alla pittura "piatta" del Léger "meccanico".

A. B. (A. Boschi) in G. P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale*, cit., pp. 180-82.

Fait-divers, 1923

Regia e soggetto: Claude Autant-Lara; **Produzione:** Cinégraphic; **Produzione esecutiva e direzione artistica:** Marcel L'Herbier; **Cast:** Antonin Artaud, Louise Lara; **Durata:** 16'; **ndr:** il film è noto anche come *Faits-divers*.

Claude Autant-Lara fece con *Faits divers* un vero e proprio cortometraggio sperimentale utilizzando in modo canonico le idee futuriste nel campo del cinema, del teatro e della fotografia: la ripetizione cronofotografica per rendere il movimento, le compenetrazioni visive, la cinematizzazione che smaterializza l'immagine, il linguaggio analogico degli elementi naturali per tradurre lo stato d'animo, i fotomontaggi per sovrimpressioni, la visione dinamizzata della città moderna, infine il frammento del corpo, come le gambe, i piedi e le mani anteposti all'illustrazione psicologica resa dal volto e dallo sguardo.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 113-114.

L'inhumaine - Histoire féerique (Futurismo - un dramma passionale nell'anno 1950), 1924

Regia: Marcel L'Herbier; **Produzione:** Cinégraphic; **Aiuto-regia:** Philippe Hériat; **Sceneggiatura:** Marcel L'Herbier, da un tema suggerito da Georgette Leblanc e con la collaborazione di Pierre Mac Orlan; **Fotografia:** Georges Sprech, con l'assistenza di Roche, Brown, Georges Maurice; **Scenografie:** Alberto Cavalcanti, Ferdinand Léger, Robert Mallet-Stevens, Claude Autant-Lara, Pierre Chareau (mobili); Lalique, Puyforcat, Roland-Pilain, Hean Gaborit, Delvaux, Yose, Jean Lux (oggetti); **Costumi:** Paul Poiret, Raymond Templier (gioielli); **Trucco:** Jacque Catelain; **Musica:** Darius Milhaud (partitura d'accom-

SCHEDE DEI FILM

pagnamento); **Cast:** Georgette Leblanc (Claire Lescot), Marcelle Pradot (l'innocente), Jacques Catelain (l'ingegnere Einar Norsen), Philippe Hériat (Djorah de Manilha), Leonid Walter de Malte (Kranine), Fred Kellerman (Frank Mahler), Raymond Guérin-Catelain (un sudamericano), Emile Saint-Ober, Lily Samuel, e con la partecipazione di Prince Tokio, Les Bonambellas, Balletti svedesi di Rolf de Maré; **Lunghezza/durata:** 2.500 m, 135'; **Prima proiezione pubblica:** 12 dicembre 1924.

Si esce dalla sala con la sensazione di aver assistito alla nascita di una nuova arte. Di un'arte che si rivolge a una zona del nostro sistema cerebrale alla quale finora era precluso il soddisfacimento dei suoi bisogni artistici.

Adolf Loos, "L'inhumaine". *Histoire féerique*, Neue Frei Presse, 29 luglio 1925, tr. it. in Michele Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985.

Il laboratorio di *L'Inhumaine* è stato realizzato da Fernand Léger (mentre la sala della resurrezione è il risultato di un progetto di Mallet-Stevens) e si presenta quindi non solo come un'anticipazione di uno studio di ricerca fantascientifico, ma insieme come la figurazione esemplare e artistica di uno spazio scientifico simulato, e quindi come una immagine forte della modernità, elaborata nella specie della plasticità visiva. Léger costruisce il suo laboratorio puntando più su segni e forme plastiche che su strutture luminose ed elettriche, pur senza tralasciare alcuni effetti di luce. (...)

Tutta la sequenza della resurrezione non è più solo l'illustrazione del progetto visivo di un pittore d'avanguardia (...), ma la realizzazione di una complessità visivo-dinamica in cui tutti gli elementi del filmico confluiscono in una concertazione sinfonica di altissimo livello. Montaggio molto rapido, movimenti di macchina, primissimi piani e dettagli estremamente suggestivi, sovraimpressioni, viraggi, effetti visivi speciali, esperimenti raffinati di luce e oscurità, esperimenti ipermoderni del profilmico, contrasti dinamici, movimenti rapidi del "motivo filmato", come si diceva, convergono funzionalmente nella creazione di una sequenza di altissima intensità visiva e ritmica.

Paolo Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino 1990, pp. 101-102.

La marche des machines, 1928

Regia: Eugène Deslaw; **Lunghezza/durata:** 145 m, 9'; **Altri dettagli:** film muto con accompagnamento rumorista di Luigi Russolo.

La sola traccia irrefutabile di una presenza futurista nel cinema d'avanguardia francese sembra essere di fatto la musica che Russolo suona al suo rumorarmonio per accompagnare, allo Studio 28, *La marche des machines* (1928) di Eugène Deslaw.

Dominique Noguez, *Il futurismo e il cinema sperimentale in Francia: influenze o convergenze?*, in Paolo Bertetto (a cura di), *VeloCittà*, pp. 60-63, p. 61.

Le inquadrature di *La marche des machines* portano incontestabilmente il marchio di Boris Kaufman [fratello di Dziga Vertov e Mikhail Kaufman, ndr] e non sono inferiori in nulla agli innumerevoli saggi sovietici dedicati alla glorificazione dell'industria pesante. Sul tavolo di montaggio, l'abilità tattile di Deslaw assicura la fluidità di questo poema meccanico. (...) Contrariamente a *La roue* o a *Metropolis*, in cui l'elemento psicologico è centrale, il film di Deslaw è incentrato sulla fotogenia della macchina. Vi è raccolto tutto il lirismo meccanico del secolo, in dei piani di composizione inedita, grazie a un montaggio che provoca l'emozione. (...)

Luigi Russolo convince [Deslaw] a far accompagnare la proiezione del suo film con una musica imitativa e descrittiva – una sorta di “rumore musicato”. Precursore della musica concreta, Russolo scrive la partitura, che viene eseguita sul suo strumento futurista, il Rumorharmonium, allo Studio 28, in occasione di una presentazione unica di *La marche des machines*.

Lubomir Hosejko, *Ombre blanche et lumière noire. Le cinéma d'Eugène Deslaw*, in Eugène Deslaw, *Ombre blanche – lumière noire. Texts et documents*, Paris Experimental/Centre Georges Pompidou, Paris 2004, pp. 3-7, p. 5.

Montparnasse. Poème du café crème, 1929

Regia e soggetto: Eugène Deslaw; **Durata:** 16'; **Altri dettagli:** una versione sonorizzata fu realizzata nel 1930.

Nessun quartiere di Parigi, forse nessun luogo al mondo è più adatto di Montparnasse a testimoniare cinematograficamente il fantastico contemporaneo. Deslaw non doveva far altro che mettere a fuoco il proprio obiettivo e girare.

Michel Gorel, *Montparnasse ou le poème du café crème*, «Cinéma», n. 31, 23 maggio 1929, ora in E. Deslaw, *Ombre blanche – lumière noire*, cit., pp. 31-33, p. 33.

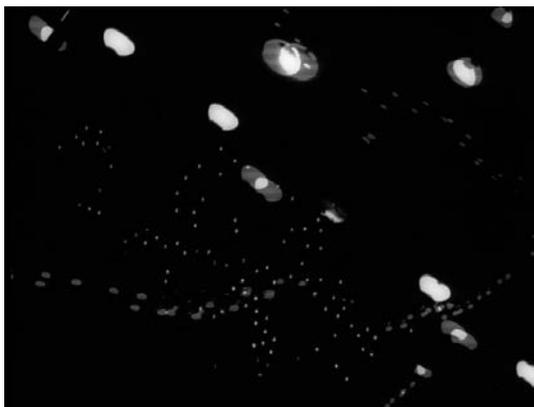
In *Montparnasse* influenzato da Man Ray, Henri Chomette e Fernand Léger, ma anche dal futurismo, Deslaw filma i boulevards parigini con sbalzi di camera, visioni oblique o rovesciate, sequenze accelerate o rimontate a ritroso, mostrando le insegne, i riflessi delle vetrine dei negozi, il gioco delle ombre, le terrazze dei caffè, le affiches, i passanti, rendendo lo spettacolo della strada con i clochards che sostano sul marciapiede e gli hommes-pancartes che attraversano la folla urbana vestiti come torri e libri in movimento. Il tema del film è la poesia e il cosmopolitismo di Montparnasse, il quartiere degli artisti. (...) I futuristi italiani Prampolini, Russolo e Oriani appaiono seduti a un tavolo del gran caffè La Rotonde. Russolo ha gli occhi appuntiti dallo sguardo ironico che rivolge all'operatore. Prampolini mostra all'obbiettivo una fotografia di Russolo al Rumorharmonium. Ma è una sequenza rapida, all'interno di un film sinfonico sulla città moderna. Ruttman e Vertov forniscono i modelli visivi di questa accumulazione di piani cinematografici che si susseguono come in un album sfogliato in fretta per il solo piacere delle immagini.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 119.

Les nuits électriques, 1928

Regia: Eugène Deslaw; Durata: 13'.

Uno studio consacrato all'utilizzo dell'elettricità nelle notti delle metropoli europee. Viaggiatore infaticabile [Deslaw] imprime su pellicola le luci di Parigi, Praga, Londra e Berlino. Filma le pubblicità luminose, le vetrine illuminate al mercurio; gioca con le luci, le inverte, le sovrappone; fa lampeggiare le scintille, smuovere le fiammelle, fa scorrere sotto i vagoni i binari luminosi, prima d'arrivare all'apoteosi: la registrazione di un sontuoso spettacolo di fuochi d'artificio. Il ritmo e gli arabeschi luminosi conferiscono una fisionomia strana e sorprendente al volto notturno delle capitali. Come nel suo film-saggio precedente (*La marche des machines*, ndr), egli utilizza un procedimento finora poco adoperato: la proiezione di alcune immagini in negativo.



L. Hosejko, *Ombre blanche et lumière noire*, cit., p. 5.

Il film "ad attori" non mi tenta assolutamente. Ritengo che la notte moderna, popolata delle luci strane che quasi cantano, la notte moderna che non somiglia davvero a nessuna altra notte della Storia, è fotogenica quanto, anzi più ancora del viso di una bella donna. (...)

Quel miracolo cinematografico di cui parla Jean Epstein, io l'ho visto compiersi cento, mille volte. Delle combinazioni inaspettate, ineffabili delle luci e delle forme. La trasfigurazione completa del mondo tramite un'immagine, un fuoco. La poesia, scendendo improvvisamente su Place Saint-Augustin, dando foga ai manovratori occupati a riparare i binari, mi lancia immagini a piene mani, mi dà le vertigini e l'impressione d'aver infine, all'angolo del boulevard Haussmann, avuto accesso all'infinito. Non è invano che, deluse dagli uomini, dalle astrazioni, dal mondo superficiale, non è invano, dico, che le liriche d'oggi vanno ferventemente verso gli elementi, il fuoco e l'acqua. Noi ignoriamo ancora tutta della vita profonda, della vita interiore, dell'immensa vita amorosa del fuoco e dell'acqua. Il cinema ci deve ancora rivelare mille misteri.

Eugene Deslaw, *Nuits Électriques*, in «Filmliga», vol. II, n. 1, ottobre 1928, p. 2, ora ivi, pp. 11-13.

Questa sinfonia luminosa presenta del resto – e lo si è sottolineato troppo poco – un interesse sociale, poiché essa costituisce, per il fatto stesso che ne mostra l'estetica, una propaganda ingegnosa per l'elettrificazione della vita.

Justin Biamèze, *Un jeune: Eugène Deslaw*, «Mon Ciné», n. 447, settembre 1930, p. 10, ora ivi, pp. 27-29, p. 27.

Vers les robots, 1932

Regia: Eugène Deslaw; **Durata:** 15'; **Altri dettagli:** film muto.

Un film sull'ambiguità che può regnare tra l'organico e il meccanico, tra il reale e l'artificiale, attraverso deformazioni e falsificazioni.

G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., p. 119.

L'artificiale e il vivente si mischiano. Certi esseri umani somigliano stranamente a dei movimenti delle macchine. Certe macchine "si umanizzano" sempre più. Tracciare un ritratto fedele della nuova umanità, ecco il mio desiderio più vivo.

Eugene Deslaw, *Quelques réflexions d'Eugène Deslaw sur Vers les robots*, pubblicato in francese su «L'ami du Peuple», 5 dicembre 1930 e in inglese su «Close Up», vol. VII n. 6, dicembre 1930, ora in Id., *Ombre blanche – lumière noire*, cit., pp. 15-17, p. 15.

Questo film, di una crudeltà voluta, di una franchezza assoluta e lodevole, di uno humor profondo, ci mette davvero faccia a faccia con noi stessi. Non risparmia nulla. Come camminiamo, dormiamo, viaggiamo, amiamo, ecco ciò che mostrano, sotto una luce ironica e dura, le immagini di Deslaw. (...) E guardando il film di Deslaw siamo costretti a pensare a quella "impronta del meccanico sul vivente" di cui parla Bergson. Ma qui la sostituzione dell'uomo con un burattino, con un burattino derisorio, non suscita il riso. Al contrario di quanto diceva Bergson, essa suscita in noi la paura. Ci spaventiamo nel vederci così brutti, pesanti e insensibili. Ci spaventiamo all'idea di perdere la nostra anima diventando dei meri, ridicoli bambolotti.

Anonimo, *Tous que nous sommes*, «Paris Presse», 14 settembre 1930, ora ivi, pp. 33-34, p. 33.

FILM TEDESCHI

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlino. Sinfonia di una grande città), 1927

Regia: Walter Ruttmann; **Produzione:** Deutsche Vereins-Film, Fox Europa; **Sceneggiatura:** Karl Freund, Walter Ruttmann; **Fotografia:** Reimar Kuntze, Robert Baberske, Laszlo Schäffer; **Musica:** Edmund Meisel (partitura d'accompagnamento); **Durata:** 65'; **Prima proiezione:** 23.9.1927.

C'è un passo del *Manifesto della cinematografia futurista* che in un modo o nell'altro si ricollega con Ruttmann, al punto 1: "I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: l'universo sarà il nostro vocabolario". E non dovrà essere più, dunque, il singolo individuo protagonista del film, ma proprio la collettività, l'agglomerato urbano, la città. L'antecedente di questi

SCHEDE DEI FILM

propositi è nello stesso *Manifesto di fondazione del Futurismo* (...): “Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marce multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne, canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta”. Dalle proposte del *Manifesto della cinematografia* del 1916 nasceranno – ma successivamente – molti film, dove sono le città chiamate a ruolo di protagoniste.

Mario Verdone, *Walter Ruttmann e il futurismo*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, Manfrini, Trento 1994, pp. 137-144, pp. 137, 139.

Tutta l’avventura dell’avanguardia cinematografica si gioca su una contrapposizione radicale tra l’ipoformalizzazione e l’ipoformalizzazione, la programmazione rigorosa di tutti gli elementi del film dentro un quadro di strutturazione finalizzata e l’opzione per il caos, la casualità o il disordine profondo dell’inconscio e del pulsionale. (...)

Berlin e L’uomo con la macchina da presa (...) sono una riflessione concreta sulla possibilità di organizzare gli elementi del visibile in un discorso visivo coordinato e intellegibile, cioè in un “pensiero visivo”. E il materiale della città gioca anche questo ruolo. È un insieme opaco-lineare, moderno-abituale, che diventa tutto il tessuto di un testo di tipo nuovo e, nella sua qualità di mero equivalente neutro, attesta più in profondità la possibilità stessa di costruire discorsi con il cinema. E le sinfonie della città sono dimostrazioni, prove di come il linguaggio cinematografico può e sa organizzare il ritmo visivo e il discorso, le idee e le catene visivo-dinamiche con maestria e grande forza espressiva.

Paolo Bertetto, *La sinfonia della città e la sua logica estetica*, ivi, pp. 154-158, pp. 154, 156-157.

Metropolis, 1927

Regia: Fritz Lang; **Produzione:** UFA; **Sceneggiatura:** Fritz Lang, Thea von Harbou; **Fotografia:** Karl Freund, Günther Rittau; **Effetti speciali:** Eugen Schüfftan; **Scenografie:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; **Sculture:** Walter Schultze-Middendorff; **Cast:** Brigitte Helm (Maria), Alfred Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Rudolph Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George (capo operaio), Fritz Rasp (Grot); **Durata:** 153’ (versione restaurata nel 2011); **Prima proiezione pubblica:** 10.6.1927, Ufa Palast am Zoo, Berlino.

Non si è prestata sufficiente attenzione al ruolo dello scontro tra il gotico e la modernità in questo film, che spesso prende il posto del conflitto più manifesto tra classi. (...) Lang e i suoi

scenografi crearono ogni aspetto di Rotwang e degli spazi che egli abita in modo da fondere elementi moderni e medievali (...) La nuova tecnologia, specialmente quegli aspetti di essa che sono parte del futuro predetto da *Metropolis*, come i robot e le porte che si aprono e chiudono automaticamente, è presentata da Lang e Harbou come una forma di magia. (...) Il futuro come un ritorno delle energie represses e proibite del passato – è questa una delle allegorie della modernità di *Metropolis*.



Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, London 2000, pp. 64-65.

Se la sequenza della resurrezione di L'Herbier (in *L'inhumaine*, ndr) è una sorta di sintesi caleidoscopica della maestria del montaggio come ritmo e dell'iconografia delle scuole francesi del modernismo, la sequenza della metamorfosi in *Metropolis* presenta una maggior autonomia rispetto ai modelli iconografici dell'arte e della decorazione d'avanguardia, e uno sforzo di interpretazione in termini visivi e iconografici nuovi del tema della metamorfosi e dell'innovazione fantascientifica. (...)

Dal punto di vista visivo la sequenza di *Metropolis* è quindi giocata essenzialmente su due piani: da un lato una serie di effetti legati soprattutto a piani ravvicinati e a dettagli di liquidi in trasformazione e di luci in movimento; dall'altro una serie di effetti speciali costituiti dalla materializzazione visiva di scariche elettriche o dal movimento di cerchi argentei attorno all'Essere-Macchina Hel. Ebollizione di liquidi, dinamismi di luci, rotazioni di una fonte luminosa in uno spazio immateriale, riduzione di liquidi a bolle e schiume che frammentano tutto il quadro visibile e lo trasformano in una sorta di geroglifico misterioso che talvolta pare quasi inseguire la struttura microcellulare di un alveare: sono tutti effetti visivi che elaborano una scrittura dell'immateriale di indubbia rilevanza eidetica. (...)

Gli effetti visivi e gli effetti speciali attuati in *Metropolis*, in ogni modo, non servono soltanto a garantire una rappresentazione credibile del futuro scientifico e dell'esperimento fantascientifico in atto. Sono anche una interpretazione della modernità, una serie di immagini-modello in cui si racchiude un'idea di futuro. (...) Il superamento delle tecnologie meccaniche, infatti, si configura anche come ricerca di una nuova produttività scientifica, legata a sistemi e circuiti che se non sono immateriali e se non sono ancora elettronici, sembrano tuttavia orientarsi in quella direzione.

P. Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, cit., pp. 101-103.

Stampato da Mediagraf Spa - Padova
nel mese di novembre 2019

© 2019 - Editoriale Idea Srl - Roma
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-944829-0-4